

**Universidad Miguel Hernández de Elche**  
**Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche**  
**Titulación de Periodismo**

**Trabajo Fin de Grado**  
**Curso Académico 2017-2018**



**Análisis de la filmografía de José Luis Sáenz de Heredia**  
**Analysis of the filmography of José Luis Sáenz de**  
**Heredia**

Alumno: Ibarra Ponce, Daniel

Tutor: Ors Montenegro, Miguel



## Resumen

Luis Buñuel, Luis García Berlanga, José Antonio Bardem, Carlos Saura o Víctor Erice, entre otros, son nombres que inconscientemente se asocian a la cúspide artística de la cinematografía nacional, por encima de otros artífices de la industria como Carlos Arévalo, Juan de Orduña, Edgar Neville o Florián Rey. Por este motivo, este trabajo constituye una mirada hacia la cinematografía española del franquismo a través de la perspectiva del José Luis Sáenz de Heredia, primo hermano del principal ideólogo de la Falange, José Antonio Primo de Rivera, y director de la cinta propagandística *Raza* (1941).

Esta película, cuyo guion fue escrito por el propio Francisco Franco, convirtió a su realizador en uno de los máximos exponentes de la industria fílmica española, con éxitos como *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1944), *Mariona Rebull* (1947) o *Historias de la radio* (1955). Títulos que a su vez, no sólo contribuyeron a alimentar su estatus como realizador, sino que además le permitieron revalidar su relación con el Régimen dos décadas más tarde cuando el gobierno le contactó para dirigir el documental biográfico *Franco, ese hombre* (1964).

De este modo, en este proyecto analizamos parte de la filmografía de José Luis Sáenz de Heredia para conocer su contribución a la historia del cine español, así como el espectro ideológico de sus películas con el objetivo de determinar si su vinculación con el Franquismo se refleja en el resto de su cine.

**Palabras clave:** José Luis Sáenz de Heredia, filmografía, cine, cine español, franquismo.

## **Abstract**

Luis Buñuel, Luis García Berlanga, José Antonio Bardem, Carlos Saura or Víctor Erice, among others, are names that are unconsciously associated with the artistic peak of national cinematography, above other industry architects such as Carlos Arévalo, Juan de Orduña, Edgar Neville or Florián Rey. For this reason, this work constitutes a look at the Spanish cinematography of Francoism through the perspective of José Luis Sáenz de Heredia, first cousin of the main ideologist of the Falange, José Antonio Primo de Rivera, and director of the propaganda film *Raza* (1941).

This film, whose screenplay was written by Francisco Franco himself, turned its director into one of the greatest exponents of the Spanish film industry, with hits such as *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1944), *Mariona Rebull* (1947) o *Historias de la radio* (1955). Titles that, in turn, not only contributed to nourish his status as a filmmaker, but also allowed him to ratify his relationship with the Regime two decades later when the government contacted him to direct the biographical documentary *Franco, ese hombre* (1964).

In this way, in this project we analyse part of the filmography of José Luis Sáenz de Heredia in order to know his contribution to the history of Spanish cinema, as well as the ideological spectrum of his films with the aim of determining if his link with the Francoism is reflected in the rest of his cinema.

**Keywords:** José Luis Sáenz de Heredia, filmography, cinema, spanish cinema, francoism.

## Sumario

<b>1. Introducción</b> .....	- 7 -
<b>1.1. Justificación del TFG</b> .....	- 8 -
<b>1.2. Objeto de Estudio</b> .....	- 8 -
<b>1.3. Objetivos e hipótesis</b> .....	- 9 -
<b>2. Biografía</b> .....	- 10 -
<b>3. Análisis filmográfico</b> .....	- 16 -
<b>3.1. Aspectos generales</b> .....	- 16 -
<b>3.2. Patricio miró a una estrella (1934)</b> .....	- 20 -
<b>3.3. Raza (1941)</b> .....	- 25 -
<b>3.4 El escándalo (1943)</b> .....	- 33 -
<b>3.5. El destino se disculpa (1944)</b> .....	- 35 -
<b>3.6. Los ojos dejan huellas (1952)</b> .....	- 38 -
<b>3.7. Historias de la radio (1955)</b> .....	- 43 -
<b>3.8. Franco, ese hombre (1964)</b> .....	- 50 -
<b>4. Conclusiones</b> .....	- 56 -
<b>5. Bibliografía</b> .....	- 60 -
<b>6. Anexos</b> .....	- 72 -
<b>6.1 Ficha técnica Patricio miró a una estrella</b> .....	- 72 -
<b>6.2 Ficha técnica Raza</b> .....	- 73 -
<b>6.3 Ficha técnica El Escándalo</b> .....	- 74 -
<b>6.4 Ficha técnica El destino se disculpa</b> .....	- 75 -
<b>6.5 Ficha técnica Los ojos dejan huellas</b> .....	- 76 -
<b>6.6 Ficha técnica Historias de la radio</b> .....	- 77 -
<b>6.7 Ficha técnica Franco, ese hombre</b> .....	- 78 -

## Summary

<b>1. Introduction</b> .....	- 7 -
<b>1.1. Justification of FDP</b> .....	- 8 -
<b>1.2. Object of study</b> .....	- 8 -
<b>1.3. Hypothesis and objectives</b> .....	- 9 -
<b>2. Biography</b> .....	- 10 -
<b>3. An Analysis and filmography</b> .....	- 16 -
<b>3.1. General features</b> .....	- 16 -
<b>3.2. Patricio miró a una estrella (1934)</b> .....	- 20 -
<b>3.3. Raza (1941)</b> .....	- 25 -
<b>3.4 El escándalo (1943)</b> .....	- 33 -
<b>3.5. El destino se disculpa (1944)</b> .....	- 35 -
<b>3.6. Los ojos dejan huellas (1952)</b> .....	- 38 -
<b>3.7. Historias de la radio (1955)</b> .....	- 43 -
<b>3.8. Franco, ese hombre (1964)</b> .....	- 50 -
<b>4. Conclusions</b> .....	- 56 -
<b>5. Bibliography</b> .....	- 60 -
<b>6. Annexed</b> .....	- 72 -
<b>6.1 Technical specifications of Patricio miró a una estrella</b> .....	- 72 -
<b>6.2 Technical specifications of Raza</b> .....	- 73 -
<b>6.3 Technical specifications of El Escándalo</b> .....	- 74 -
<b>6.4 Technical specifications of El destino se disculpa</b> .....	- 75 -
<b>6.5 Technical specifications of Los ojos dejan huellas</b> .....	- 76 -
<b>6.6 Technical specifications of Historias de la radio</b> .....	- 77 -
<b>6.7 Technical specifications of Franco, ese hombre</b> .....	- 78 -

## 1. Introducción

Como señalaba Virginia Ruisánchez Acebal no ha de confundirse el cine franquista con el cine fascista; mientras que el primero englobaba a toda la producción comprendida entre 1939 y 1975, el segundo involucraba únicamente a unas cuantas películas, aquellas cintas cuyo discurso ideológico parafraseaba y promovía los principios fundamentales del ideario nacionalista, ultracatólico y conservador propios del Régimen de Francisco Franco, al menos en el caso de España (Ruisánchez, 2013: 6).

De esta manera, si la principal exponente europea fue Leni Riefenstahl en la extinta Alemania nazi con títulos como *Der Sieg Des Glaubens* (*La victoria de la fe*, 1933) o la portentosa *Triumph des Willens* (*El Triunfo de la voluntad*, 1935) -filmes que emulaban la tradición propagandística de la URSS cosechada en *Stachka* (*La Huelga*, Sergei M. Eisenstein, 1925), *Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin*, ídem) o *Zemlya* (*Tierra*, Aleksandr Dovzhenko, 1930) entre otras, para reproducir exactamente todo lo contrario en cuanto a términos ideológicos se refiere.-, en España los principales promotores al servicio del Nuevo Estado fueron Carlos Arévalo con obras como *¡Harka!* (1941) y *Rojo y negro* (1942) o Juan de Orduña en su etapa nacionalista junto a CIFESA<sup>1</sup>.

No obstante, por encima de los anteriores estuvo José Luis Sáenz de Heredia, director cuya obra cinematográfica (1934-1975) cumplió al pie de la letra los dos términos mencionados anteriormente. Su obra, en términos cronológicos, siempre fue franquista (con la excepción de su primera película, estrenada durante la Segunda República.); y, en términos ideológicos, en ocasiones fue abiertamente fascista. Principalmente en *Raza* (1941) y *Franco, ese hombre* (1964), las dos únicas películas de la historia del cine español directamente vinculadas al caudillo. Ambas piezas le posicionaron, para los críticos e historiadores contemporáneos como el realizador más importante del franquismo: “El nombre de José Luis Sáenz de Heredia está identificado en la historia del cine español como el del máximo cineasta del franquismo militante. Esta identificación no sólo fue aceptada sino reivindicada con orgullo por él mismo” (Fernández, 1992: 1).

---

<sup>1</sup> La Compañía Industrial de Film Español, S.A (CIFESA), en palabras de Jorge Chenovart González (2016: 5), comenzó su andadura durante la Segunda República y se convirtió “en la empresa vinculada al cine más importante durante el franquismo”. El autor de la tesis titulada *El personaje secundario en el cine de CIFESA* consideraba a la productora valenciana, a pesar de su disolución en 1961, como “la más relevante de la historia del cine español” (ibídem) debido a sus altas capacidades productivas y distributivas.

Aun así, la obra de José Luis Sáenz de Heredia es tan extensa, heterogénea en cuanto a géneros cinematográficos, además de representativa que otros historiadores como Jorge Nieto Ferrando o Nancy Berthier, entre muchos otros, han negado rotundamente sintetizarla únicamente a las dos películas citadas.

### **1.1. Justificación del TFG**

Este Trabajo de Fin de Grado surge principalmente del interés hacia tres ramas tan diversas y al mismo tiempo relacionadas como la historia, la política y el cine. Por tanto, el escrito pretende abordar parte de la obra cinematográfica de José Luis Sáenz de Heredia. Para ello se tendrán en cuenta diversos aspectos vinculados a ésta, como la biografía del autor, su trayectoria, y diferentes cuestiones relativas a la industria audiovisual durante las diferentes etapas del Franquismo. Con esto se busca comprender en su totalidad la contribución del cineasta a la historia del cine español, así como su vinculación con el Régimen, y al mismo tiempo determinar si existe una relación de causalidad entre una y otra.

### **1.2. Objeto de Estudio**

La principal preocupación de este trabajo reside en el análisis discursivo de una serie de películas dirigidas por José Luis Sáenz de Heredia. No obstante, también se tendrán en cuenta aspectos relacionados con el uso del lenguaje cinematográfico en las cintas seleccionadas, ya que el estudio de la forma es fundamental a la hora de analizar el contenido de los títulos estudiados, que son los siguientes: *Patricio miró a una estrella* (1934), *Raza* (1941), *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1944), *Los ojos dejan huellas* (1952) *Historias de la radio* (1955) y *Franco, ese hombre* (1964).

Para alcanzar el objetivo propuesto, se han recopilado infinidad de artículos académicos, ensayos, noticias, datos, y declaraciones (tanto primarias como secundarias) sobre el director que nos ocupa y sobre su cine. Al mismo tiempo, con el objetivo de contextualizar lo máximo posible la gestación de cada película, así como su posterior recepción, se mencionarán cuestiones relativas a la industria cinematográfica (productoras, estudios de

rodaje, presupuestos o salarios), a la crítica de la época y a otras películas pertenecientes a los directores más importantes del cine español o del extranjero.

### **1.3. Objetivos e hipótesis**

Este trabajo parte de la siguiente hipótesis: José Luis Sáenz de Heredia, primo hermano del ideólogo de la Falange Española (FE), José Antonio Primo de Rivera, fue, en líneas generales, uno de los directores más importantes de la industria cinematográfica española; y su consanguinidad con el Régimen de Francisco Franco fue un factor (aunque no el único) que le benefició a la hora de alcanzar tal posición.

Asimismo, los principales objetivos de este Trabajo de Fin de Grado son: descubrir cuáles fueron todos los motivos que convirtieron a José Luis Sáenz de Heredia en uno de los directores más importantes de la industria española, averiguar hasta qué punto influyeron tanto su ideología como su procedencia en su profesión, investigar su aportación al conjunto del cine español y determinar si su ideología se refleja en su cine. Del mismo modo, se intentará realizar un repaso a la historia del cine español desde la perspectiva de José Luis Sáenz de Heredia, además de estudiar su cine más allá de la política.

## 2. Biografía

José Luis Sáenz de Heredia y Osio (1911-1992), de orígenes gallegos por la parte paterna y raíces catalanas por la materna, nació en el Madrid de la etapa constitucional que experimentó el reinado de Alfonso XIII (1902-1923). Todo ello bajo el seno de una familia de doce miembros en la que, cronológicamente, fue el décimo hermano (siete varones y tres hembras). Este contexto político caracterizado por una supuesta Monarquía parlamentaria devino en la Dictadura militar de Miguel Primo de Rivera -también conocido como II marqués de Estella-, cuyo totalitarismo protagonizó el segundo período del reinado del Borbón (1923-1930).

Ciertamente, los Sáenz de Heredia mantuvieron una estrecha relación con el Marquesado de Estella -al menos relativamente-, sobre todo a raíz del matrimonio entre Miguel Primo de Rivera y Casilda Sáenz de Heredia (la tía paterna del director) en el año 1902. En el caso particular de José Luis, la relación con su tío político fue principalmente “cordial”. Con su primo José Antonio sucedía algo similar; la diferencia de edad y las circunstancias particulares de cada uno ‘dificultaron’ su relación<sup>2</sup>. Aun así Heredia siempre sintió una especial devoción hacia el primogénito del dictador, hasta el punto de escribir lo siguiente:

“Aunque a algunos pueda escandalizarles (y muy posiblemente a los más descreídos), se presta a recrearse serenamente en la meditación los puntos de coincidencia con Jesucristo que aparecen en la vida pública de José Antonio: predicar y extienden su doctrina durante un período de tres años; los dos aparecen en la vida pública ‘por entender de las cosas de su padre’; mueren los dos a los treinta y tres años y a manos, precisamente, de aquellos a los que querían redimir; los dos consuelan a ‘tres mujeres’ poco antes de su ejecución; disculpan los dos a sus verdugos ‘porque no saben lo que hacen’ y llegado el trance supremo los dos piden serenamente a Dios que, si es posible, aparte de ellos tan amargo cáliz...” (Heredia, 1984: 227).

---

<sup>2</sup> José Antonio Primo de Rivera murió fusilado en la cárcel de Alicante el 20 de noviembre de 1936, en esta época Sáenz de Heredia sólo había dirigido *Patricio miró a una estrella* (1934).

De su familia, por otra parte, no solamente procedían los orígenes –con su respectiva ideología- que le acompañarían durante el resto de su vida, sino que de la misma obtuvo la inspiración necesaria para decantarse por la profesión que ejercería por más de cuarenta años. Su padre, Ángel Sáenz de Heredia fundó una modesta y efímera productora a nombre de Chapalo Films, con la que produjo los largometrajes *Amigas siempre* (1914, José Gaspar) y *La cueva vengadora* (ídem). En los laboratorios de la productora “empezó a soñar, en la atmósfera penumbrosa, en el leve zumbido de la cinta en las bobinas y el parpadeo de la vieja máquina de proyección” (Vizcaíno; Jordán, 1988: 20).

No obstante, su acercamiento más próximo a la profesión con la que posteriormente se ganaría la vida se produciría en el mundo del teatro. Como actor realizó un breve cameo en una obra de corte amateur dirigida por su pariente José Antonio Primo de Rivera (*La campana de Huesca*); como director escribiría obras informales para las funciones benéficas que organizaba su hermana Nieves para la Cruz Roja (*Vamos a empezar, Amor a la bayoneta* y *Cocktail guerrero*); piezas teatrales que, sin saberlo, constituirían de enlace entre el mundo de la farándula y el del celuloide. En los cuarenta, cuando ya era director de cine, escribió junto a Federico Vázquez Ochando dos musicales: las obras de teatro *Yola* (1941) y *Si Fausto fuera Faustina* (1943)<sup>3</sup> – comedia que adaptaría al cine en 1956-.

En esta década su hermano Isidro refundaría como marca comercial la extinta Chapalo Films que, tal y como exponía Casemiro Torreiro, no fue más que “una empresa familiar montada para facilitar la carrera artística de Sáenz de Heredia”; la mitad de las producciones de Chapalo fueron películas de Sáenz de Heredia - 9 de 18 exactamente-, argumentaba el crítico (Torreiro, 2010: 131).

Pero, de vuelta a los años treinta, José Luis Sáenz de Heredia, con ansías de labrarse un futuro, intentó cursar estudios superiores, más concretamente arquitectura o derecho; pero finalmente rehusó. Así que se presentó a una oposición en las oficinas del Canal de Isabel II, empleo que ocuparía hasta el año 1931 y que compaginaría con el teatro. En este contexto conoció a Serafín Ballesteros, propietario de los Estudios Ballesteros-Tona-film<sup>4</sup> con quien mantendría una estrecha relación. Tanto fue así que el productor le ofrecería

---

<sup>3</sup> Ambas revistas musicales estuvieron interpretadas por la compañía de la actriz hispano- argentina Celia Gámez, que además fue la protagonista.

<sup>4</sup> Los estudios fueron inaugurados en el año 1933 y se encontraban en la calle Martín de Vargas, dos años más tarde Serafín Ballesteros trasladaría las instalaciones a la calle García Paredes.

escribir un guion cinematográfico que posteriormente acabaría dirigiendo. *Tras Patricio miró a una estrella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1934) el madrileño repetiría con Ballesteros en el cortometraje *Cuento de Navidad* (1935)<sup>5</sup>.

En esta misma época, Luis Buñuel que ya había dirigido las tan surrealistas como francesas *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929) y *L'âge d'or* (*La edad de oro*, Luis Buñuel, 1931), además del documental *Las Hurdes* (1932) en España, cansado de la austeridad económica propia del cine de autor, decidió elaborar un cine completamente opuesto al de su colega surrealista Man Ray<sup>6</sup>. Para ello, con la colaboración del fundador de la empresa Filmófono, Ricardo María de Urgoiti, dirigió *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, Luis Buñuel, 1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (ídem, 1936). Sin embargo, el de Calanda se negaba a firmar ambas cintas con su nombre, así que buscó un “firmón” (Cela, 1995: 70).

La experiencia con José Luis Sáenz de Heredia fue tan buena en la primera película que el aragonés no dudó en repetir con el madrileño en la segunda. Si bien es cierto que en las fichas técnicas de ambos títulos Buñuel figuraba como el productor ejecutivo, en realidad fue el director; así lo aclaraba en sus memorias (Buñuel, 1982: 88). Y por si quedaba alguna duda el propio Heredia lo confirmaría años más tarde cuando admitía que su rol se ajustaba más al de ayudante de dirección: “Las dirigió Buñuel [...] hacía lo que me decían”, sentenciaba (Berthier, 1991: 267). Por tanto, independientemente de las fichas técnicas, el hecho de afirmar - como sigue sucediendo<sup>7</sup> - que José Luis Sáenz de Heredia dirigió *La hija de Juan Simón* y *¿Quién me quiere a mí?* sería el equivalente a mantener que el propio Luis Buñuel dirigió *Mauprat*<sup>8</sup> (Jean Epstein, 1926) y *La chute de la maison Usher* (*La caída de la casa Usher*, Jean Epstein, 1928)<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Tal y como expresaba el propio Heredia el negativo de esta obra desapareció con la mudanza de los estudios Ballesteros en octubre del año 1935, por lo que es imposible visualizarla (Abajo, 1996: 34).

<sup>6</sup> Luis Buñuel se mudó a París durante la década de los años veinte, ciudad en la que dirigió sus dos primeras películas. En esta época Buñuel formó parte del movimiento artístico conocido como surrealismo, que se manifestaba en las revistas *La Révolution surréaliste* (1924-1929) y *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Otros de los artistas pertenecientes a este movimiento fueron André Breton, Man Ray, Salvador Dalí o Max Ernst...

<sup>7</sup> Al principio ambas películas fueron atribuidas únicamente a José Luis Sáenz de Heredia. Sin embargo, tras las declaraciones de ambos cineastas en las que confesaban que el único director fue el de Calanda, los dos figuran como codirectores. No obstante, en este trabajo nos valemos de ambos testimonios y por tanto, no consideramos a José Luis Sáenz de Heredia como director o codirector de dichas cintas.

<sup>8</sup> El título de esta película no se ha traducido porque no existe dicha traducción.

<sup>9</sup> Luis Buñuel, durante su estancia en Francia, colaboró como director asistente para Jean Epstein en ambos títulos.

Pese a que José Luis confesara que con esas dos cintas fue cuando verdaderamente se inició en el oficio del cine, la relación entre Heredia y Buñuel no se limitó únicamente al arquetipo jefe/empleado; durante los días posteriores al Alzamiento Nacional (17-18 de julio de 1935) el bando republicano capturó al director de tan suculento apellido y lo encerró en una cárcel situada en la calle del Marqués de Riscal. Fue entonces cuando el de Calanda, que era un republicano de recursos, lo liberó después de unas gestiones.

Con el paso del tiempo mantendrían el contacto de manera esporádica: en el festival de Cannes del año 1954<sup>10</sup> (Berthier, 1991: 275) o en una comida que organizó Heredia - en su época como director de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)- para que sus alumnos pudieran conocer al artífice de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Años más tarde el cineasta hablaría de Buñuel en estos términos:

“Le debo la vida, sin lugar a dudas. Así es que, claro, de Buñuel puedo hablar con auténtico cariño, aunque tuviéramos unas ideas políticas muy distantes” (Abajo, 1996: 24).

Después de la checa, Heredia, acompañado de su hermano Miguel, se dirigió a Marsella en un barco inglés con el objetivo de incorporarse a las filas del bando sublevado en Pamplona<sup>11</sup>; de ahí le destinarían a Burgos y posteriormente a Vergara. Lugares en los que vivió y combatió en calidad de especialista en antiaéreos durante tres años (1936-1939). Como reconocimiento ingresó en el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), que formaba parte de los servicios de propaganda del Estado franquista, donde trabajó codo con codo con el jefe del departamento, Augusto García Viñolas. En esta etapa Heredia, como jefe de producción, dirigió los cortometrajes *¡PRESENTE!* (1939)<sup>12</sup>,

---

<sup>10</sup> Luis Buñuel (1982: 153) mencionaba en su libro autobiográfico, *Mi último suspiro*, un encuentro con José Luis Sáenz de Heredia en el Festival de Cannes, aunque no especificaba el año. Jostxo Cerdán (2011: 41) especulaba con que el encuentro pudo haber sucedido en 1951, cuando Buñuel presentó en Cannes *Los Olvidados* (1950). Sin embargo, el propio Heredia fechó esta reunión en el año 1954 (Berthier, 1991: 275), cuando presentó su película *Todo es posible en Granada* (1954) en el festival. Buñuel fue miembro del jurado en esa edición.

<sup>11</sup> Vizcaíno Casas y Ángel A. Jordán (1988: 44) relataban que Sáenz de Heredia no tenía formación militar de ningún tipo y que mintió para poder ingresar en el bando sublevado. No obstante Heredia dijo lo siguiente: “Me presenté como Alférez que era y, naturalmente, hice la guerra entera entera...” (Abajo, 1996:24).

<sup>12</sup> Para Castro de Paz (2011: 307) existían “razonables dudas sobre el grado de participación de Sáenz de Heredia en dicho proyecto”, debido a que no aparecía en el *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*. A pesar de esto, Heredia siempre hablaba del documental como propio: “Lo que sí pasó, es que, estando en el Departamento, hice y utilicé, para hacer el traslado de los restos de José Antonio de Alicante a Madrid, un pequeño documental, de calidad regular, más bien malo...” (Abajo, 1996: 25).

*La ganadería en la zona sur* (1940), *Hierro en Vizcaya* (1940) y *Vía Crucis del Señor en las Tierras de España* (1940).

Esta breve etapa constituyó el punto de no retorno en la carrera del joven José Luis Sáenz de Heredia; su paso por la Institución- además de su origen, ideología o talento- fue uno de los motivos que le llevó a ser seleccionado para dirigir *Raza* (1941), la adaptación de la novela de título homónimo escrita por el propio Franco, cuyo éxito comercial le situó en la cúspide del cine nacional. Tanto que Serafín Ballesteros le ofreció un contrato por cuatro años de duración (Abizanda, 1943 citado en Castro, 2011: 318). En estos años – hasta mediados de la década de los cincuenta aproximadamente- dirigió las películas con mayor reconocimiento dentro de su obra, tanto para la crítica como para público. Fueron los años de *El Escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1944), *Mariona Rebull* (1947), *Las aguas bajan negras* (1948), *Los ojos dejan huellas* (1952) o *Historias de la radio* (1955).

Después de participar en las populares Conversaciones de Salamanca (1955)<sup>13</sup>, acto del que el director siempre renegó al considerarlo “de carácter marcadamente político” (Berthier, 1991: 287), fue nombrado director del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)<sup>14</sup>- centro que más adelante sería conocido como Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)- en marzo de 1959. Heredia fue escogido por un comité de huelga<sup>15</sup> conformado por los propios alumnos, entre ellos Basilio Martín Patino<sup>16</sup>. Evidentemente el madrileño aceptó la propuesta:

“Contacté con el ministro que había, el anterior a Fraga<sup>17</sup>, y le dije que sí, que yo me haría cargo [...] pero no en las condiciones que se encontraba [...]

---

<sup>13</sup> Las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca fueron unas jornadas organizadas en mayo de 1955 por cineastas influenciados por el neorrealismo italiano como Basilio Martín Patino o Juan Antonio Bardem. Su objetivo era el de realizar una reflexión crítica sobre el cine español desde una perspectiva tanto artística como industrial.

<sup>14</sup> El Instituto fue fundado en el año 1947 por Victoriano López, que se hizo cargo del centro hasta el año 1955. Los dos alumnos más importantes de esta etapa fueron Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem.

<sup>15</sup> José Cano Lechuga sustituyó a Victoriano López en la dirección a partir del año 1955. Asier Aranzubia (2011: 172) comentaba que a partir de este año el centro padeció una crisis debido a la escasez de medios y a las “represivas maneras” de José Cano Lechuga, que había expulsado a dos alumnos por las protestas. Esto provocó que los alumnos convocaran una huelga. José Muñoz Fontán, Director General de Cinematografía por aquella época, nombró un comité de huelga para que escogiera un sustituto para Cano Lechuga (ibídem).

<sup>16</sup> Basilio Martín Patino reconoció que no escogieron a Sáenz de Heredia porque les gustasen sus películas, sino que lo hicieron debido a su posición en la industria cinematográfica (Blanco, 1989: 167-168 citado en Aranzubia, 2011: 172).

<sup>17</sup> Heredia se refería a Gabriel Arias-Salgado, ministro de Información y Turismo desde 1951 hasta 1962.

Había que darle identidad propia, categoría universitaria inclusive, y que la titulación fuese como la de las demás Escuelas de la Universidad. Por eso se llamó luego Escuela Oficial, no Instituto” (Abajo, 1996: 172).

Según relataba Víctor Erice, alumno a partir del curso 1960-1961, al principio ni siquiera tenían la posibilidad de rodar; el Instituto no tenía material, de modo que dibujaban los planos en la pizarra (Martínez, 2013: 1). Estas precarias condiciones cambiaron progresivamente a raíz de la llegada de Heredia, quien, además de conseguir un edificio propio para la escuela, “aprovechó su posición en la industria para aumentar la visibilidad del centro, organizó proyecciones públicas y llevó las películas de los alumnos a las Jornadas Internacionales de las Escuelas de Cinematografía que se celebraban anualmente a partir de 1960 en torno al Festival Internacional de Cine de San Sebastián” (Ramos, 2016: 17).

Por este motivo Lucio Blanco Mallada definía el período como el más importante de todos<sup>18</sup>: “Lo realmente decisivo para el reconocimiento de este centro de estudios fue la sinergia que se creó al coincidir José Luis Sáenz de Heredia –de gran prestigio en la industria– como director del centro y José María García Escudero como Director General de Cinematografía<sup>19</sup>. Este impulso terminó fraguando el llamado Nuevo Cine Español” (Blanco, 2016: 5). Pero este período finalizó cuando el artífice de *Los ojos dejan huellas* anunció su dimisión el 21 de octubre de 1963; siempre existió cierto secretismo en torno a las razones exactas que llevaron al cineasta a abandonar la escuela, aunque tal y como él mismo reconoció, ésta empezó a politizarse: “Mucho comunismo nocivo” (Abajo, 1996: 173).

Tras esto Heredia continuó dirigiendo películas durante doce años, en los que estrenó obras de gran carácter comercial y escaso aprecio por parte de la crítica. La mayoría de estos títulos fueron encargados por los productores en lugar de provenir de la voluntad artística del director, como en el caso de *Historias de la televisión* (1965). Este suceso definía el tipo de cineasta que fue el pariente de Primo de Rivera; de acuerdo con las afirmaciones de Asier Aranzubia, el Sáenz de Heredia cineasta fue “antes un artesano que

---

<sup>18</sup> Mallada se refería exactamente al año 1962.

<sup>19</sup> En ese año José María García Escudero, que ya había ostentado el cargo de 1951 a 1952, fue nombrado nuevamente Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967).

un artista” (Aranzúbia, 2010: 173); siempre se sintió a gusto “trabajando en el interior de un sistema cuya aspiración última no es otra que vender la mayor cantidad de entradas posibles” (ibídem).

Quizá solamente en este contexto se podrían comprender algunos comentarios pesimistas que el director realizó a lo largo de los años: “No siempre se puede realizar el cine que uno quiere” o “Es una de esas cosas que hay que hacer en un momento dado” (Abajo, 1996: 142). Situación que, efectivamente se produjo hasta los instantes finales de su carrera cuando decidió retirarse definitivamente tras el estreno de *Solo ante el Streaking* (1975)<sup>20</sup>.

### 3. Análisis filmográfico

#### 3.1. Aspectos generales

El legado cinematográfico de José Luis Sáenz de Heredia consta de 35 películas y cuatro cortometrajes en 41 años de carrera: desde su debut, de la mano de Serafín Ballesteros en 1934 con *Patricio miró a una estrella*, hasta su retirada definitiva en 1975 tras *Solo ante el Streaking*. No obstante, de estas cuatro décadas el director se mantuvo inactivo los tres años correspondientes a la Guerra Civil (1936-1939), etapa en la que el cine español cesó prácticamente la producción de largometrajes de ficción en pos de documentales de propaganda y noticiarios, de forma que durante el primer año del conflicto no se financió ninguna película, a excepción de algún medimetraje, como es el caso de *Nosotros somos así* (Valentín R. González, 1936). No sería hasta el año siguiente cuando la producción de largometrajes retornaría a su cauce, con películas como *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937) o *Barrios Bajos* (Pedro Puche, 1937).

---

<sup>20</sup> Sáenz de Heredia trató de dirigir una última película tras la muerte de Francisco Franco en noviembre de 1975, explicaba Nancy Berthier (1995: 9). Precisamente la película iba a ser un poema documental titulado *El último caído*, en honor al caudillo. Finalmente el proyecto no se llegó a consumir, aunque sí que estuvo en una fase muy avanzada. Heredia sufrió severos problemas de salud durante el rodaje, asimismo varias personalidades se negaron a participar en el proyecto. Por lo que finalmente se canceló. Berthier (1995:23) lo resumía de la siguiente manera: “El director no se dio cuenta del carácter profundamente anacrónico e inoportuno de su película”.

Aunque la filmografía de Sáenz de Heredia, en cuanto a números se refiere, dista de la de otros cineastas españoles con carreras más extensas, tales como Jesús Franco (178 títulos), Mariano Ozores (98), Rafael Gil (67), Ignacio F. Iquino (58), Juan de Orduña (43) o Carlos Saura (42)... Sus 35 largometrajes le posicionan, a grandes rasgos, como un autor prolífico; Heredia dirigió, de media, casi una película al año. Por lo que su obra, en términos cuantitativos, supera a la de otros cineastas coetáneos de renombre del cine patrio de la talla de Luis Buñuel (32 títulos)<sup>21</sup>, Florián Rey (29), Fernando Fernán Gómez (27), Juan Antonio Bardem (26), Edgar Neville (26), Basilio Martín Patino (23), Luis Marquina (23), Antonio Román (22), José Antonio Nieves Conde (22), Luis García Berlanga (17) o Manuel Mur Oti (16), entre otros.

Heterogénea, sin duda, la obra del madrileño, cuya paleta temática se extiende hacia infinidad de géneros narrativos en un contexto histórico donde abundaba la comedia y el drama, ocasionalmente de tintes neorrealistas. Materias que efectivamente abordó, tanto que, ambas constituyen su carta de presentación dentro del panorama cinematográfico: desde la comedia más disparatada en *Patricio miró a una estrella* (1934) y *A mí no me mire usted* (1941), sus dos primeros largometrajes<sup>22</sup>; hasta el drama más descarnado en *El escándalo* (1943) o *La mies es mucha* (1948).

No obstante, además de los dos temas por excelencia del cine de masas previamente citados, el autor de *El indulto* cimentó su trayectoria en la gran pantalla alrededor de infinidad de géneros cinematográficos. Su reinterpretación femenina del clásico de Goethe -cuya primera adaptación corrió a cargo de F.W Murnau en 1926- en *Faustina* (1957), constituyó, tras *El destino se disculpa* (1944), su segundo adentramiento en el género fantástico/sobrenatural. Asimismo, con la aparición del general Francisco Franco en su vida profesional, el realizador trató con géneros que hasta entonces le eran desconocidos: desde el épico en *Raza* (1942), hasta el documental biográfico en *Franco, ese hombre* (1964).

Con *Los Ojos dejan huellas* (1952) contribuyó a la popularización del *noir*, comúnmente conocido como cine negro y prácticamente desconocido en España. Sus antecedentes se remontaban a finales de la década de los cuarenta, así como a principios de la de los

---

<sup>21</sup> Gran parte de la obra cinematográfica de Luis Buñuel se desarrolló tanto en Francia como en México. En España solamente rodó *Las Hurdes* (1933), *La hija de Juan Simón* (1935), *¿Quién me quiere a mí?* (1936), *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970)

<sup>22</sup> Hemos omitido las películas *La hija de Juan Simón* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1936). Véase en el apartado de biografía de este trabajo (p. 12).

cincuenta: películas como *Historia de una escalera* (Ignacio F. Iquino, 1950) o *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950) sentaron las bases de este cine, de ánimo decadente y estética lúgubre, aspectos que habían deslumbrado tan sólo unos años antes a los americanos, durante la etapa clásica de Hollywood.

“Heredia cambiaba de género cinematográfico en prácticamente cada película que estrenaba”, comentaba José Luis Garci<sup>23</sup> (2012) en *¡Qué grande es el cine!* Si bien la afirmación del ganador del Óscar por *Volver a empezar* (1982), era un tanto vehemente, no distaba demasiado de la realidad. Más allá de los anteriormente mencionados, el primo de José Antonio Primo de Rivera trabajó el género histórico al adaptar la novela de Ignacio Agustí, ambientada en la Barcelona del siglo XIX, *Mariona Rebull* (1947); el poético con el lirismo preciosista que desprendía *Don Juan* (1950); estrenó la cinta bélica *Diez fusiles esperan* (1959) en el Festival de Berlín; se introdujo en el género musical con su sainete cómico *La verbena de la Paloma* (1963); abordó la tauromaquia en *Fray Torero* (1966), y en su antepenúltima película, *Proceso a Jesús* (1974), se aproximó a la temática religiosa.

Todos estos títulos de diversa índole se sucedieron a lo largo de cuatro décadas de actividad. En este período, el periodista Fernando Vizcaíno Casas distinguía tres bloques “bastante dispares en cuanto a duración y calidad” (Vizcaíno; Jordán, 1988: 59-60): El primero abarca desde 1934 hasta 1941, etapa que comprende sus dos primeras películas, además de su paso por el Departamento Nacional de Cinematografía, de la mano de Augusto García Viñolas; la segunda, “la de mayor calidad”, contiene 19 títulos y se prolonga durante más de una década, comienza con la adaptación de la popular novela firmada bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade, y finaliza con *Historias de la televisión* (1965); por último la tercera, “la más comercial y de nula preocupación literaria”, que consta de 14 títulos, desde *Fray Torero* (1966) hasta *Solo ante el Streaking* (1975).

Sin embargo, si el escritor valenciano admitía el declive en el año 1966, Carmen Arocena (2011: 126) se anticipaba casi una década; la profesora de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad Politècnica de València (UPV) catalogaba a la laureada *Historias de la Radio* (1955) como “el último éxito” del cineasta, por lo que,

---

<sup>23</sup> El presentador de *¡Qué grande es el cine!* también comentaba que fue íntimo amigo de José Luis Sáenz de Heredia durante sus últimos años de vida.

para la profesora, *Faustina* (1957) supuso el “inicio del declive”, después de más de veinte años de carrera.

Como admitía el propio Heredia en una entrevista, una de las constantes en su cine es la tradición (Berthier, 1991: 285); conservó durante la mayor parte de su profesión al mismo equipo técnico (“Conmigo ha trabajado el mismo equipo siempre, y algunos continúan siendo una familia, reconocía”): Julio Peña (montador), Ramiro Gómez (decorador), Eduardo de la Fuente (jefe de producción) o Carmen Salas (supervisora de guion)...

Nombres que se repiten constantemente a lo largo de las diferentes fichas técnicas de más de una treintena de títulos. Fenómeno que no ocurría en el caso de los actores, ya que Heredia variaba frecuentemente de reparto entre películas. Aun así, Concha Velasco, se consolidó como su actriz fetiche, la vallisoletana protagonizó 11 películas; y, en menor medida, Fernando Fernán Gómez, con el que colaboró en 6 títulos, fue el homólogo masculino.

A pesar de los constantes cambios de género e incluso época, la mayoría de sus cintas tuvieron lugar casi exclusivamente en dos ubicaciones, entre los Estudios Ballesteros<sup>24</sup> y los Estudios Cinematografía Española Americana (CEA)<sup>25</sup>, con 18 y 8 títulos respectivamente. Asimismo, en cuanto a las labores de producción destacan tres nombres: el del propio Heredia, bajo la firma de Chapalo Films; el de Arturo González y el de Cesáreo González<sup>26</sup>... entre los tres financiaron casi una veintena de películas, todas ellas pertenecientes a una filmografía que ha sido condecorada en cuatro ocasiones con la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor dirección; así como de constantes halagos entre la crítica especializada: “La aportación de José Luis Sáenz de Heredia al cine español ha sido inmensa”, sentenciaba el crítico José Luis Sánchez Guarner (1961: 327).

Los títulos seleccionados para la elaboración de este análisis son *Patricio miró a una estrella* (1934), *Raza* (1941), *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1944), *Los ojos*

---

<sup>24</sup> Además de ceder los estudios en los que Heredia rodó la mayoría de sus películas, Serafín Ballesteros también produjo las siguientes cintas de Sáenz de Heredia: *Patricio miró a una estrella* (1934), *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1944) y *Mariona Rebull* (1947).

<sup>25</sup> Los estudios CEA se encontraban en Ciudad Lineal. En ellos Heredia rodó *Raza* (1941), *Bambú* (1945), *Las aguas bajan negras* (1948), *Diez fusiles esperan* (1958), *El indulto* (1960), *Los derechos de la mujer* (1962), *La verbena de la paloma* (1963) y *Fray Torero* (1965).

<sup>26</sup> Fundador y propietario de Suevia Films. Para Sáenz de Heredia fue el productor “más exitoso de su tiempo” (Abajo, 1996: 231).

*dejan huellas* (1952) *Historias de la radio* (1955) y *Franco, ese hombre* (1964). A la hora de seleccionar dichas cintas y no otras se han tenido en cuenta diferentes aspectos como la recepción de la crítica, la consideración personal de su autor, o las opiniones de diferentes historiadores contemporáneos.

### **3.2. Patricio miró a una estrella (1934)**

Si bien es cierto que el periodista José María García Escudero argumentaba y sentenciaba en su, para algunos especialistas, “sorprendente, simplista y demasiado influyente” (Nieto, 2011: 14) ensayo titulado *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine* (1954)<sup>27</sup>, tan sólo dos años más tarde de su primera etapa como director general de Cinematografía y Teatro (1951-1952), que el séptimo arte en nuestro país se originaba en el año 1939. Pues según su propia prosa: “Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente” (García, 1954); el jurista reconocía, a pesar de su estado embrionario, su génesis en 1929 y, especialmente, en el año 1934. Fecha que, casualidad o no<sup>28</sup>, coincidió con el estreno de *Patricio miró a una estrella*<sup>29</sup>, el debut cinematográfico de José Luis Sáenz de Heredia.

Tan solo unos años antes, durante los compases previos a la guerra, sus aproximaciones al mundo del teatro, de acuerdo con la tradición familiar, posibilitaron que el cineasta entablara amistad con Serafín Ballesteros, dueño y fundador de los estudios Ballesteros Tona-Films. En estos, tan diminutos como de escasas prestaciones, Heredia vería cobrar vida a los particulares personajes que había imaginado hacía escasos meses, cuando el propietario del local situado en la Calle Martín de Vargas le encargó la escritura de un breve guion cinematográfico, aunque de concepción efímera; el cortometraje, de corte publicitario, estaba destinado a rellenar el descanso en los cines, mientras los espectadores acudían al baño.

Por el contrario, el resultado convenció tanto a Ballesteros que no tuvo más remedio que alentarle a que lo ampliara. De modo que, accidentalmente, el cortometraje se convirtió en un largometraje de 78 minutos de duración.

---

<sup>27</sup> Publicado en 1954 por la revista *Ateneo*.

<sup>28</sup> García Escudero hablaba muy bien de Sáenz de Heredia en su ensayo (Citado en Nieto, 2011: 14).

<sup>29</sup> Véase en el apartado de anexos de este trabajo (p. 72).

El guion de *Patricio miró a una estrella* supuso el primero de tantos; Heredia, entre autorías y coautorías<sup>30</sup>, escribió más de una treintena de libretos. Por lo que, a diferencia de otros directores, el madrileño fue tan guionista como cineasta -al menos en términos creativos<sup>31</sup>-. Tanta importancia le concedía al texto que, a través de una alegoría religiosa, expresaba lo siguiente: “En la obra cinematográfica el guion es el Evangelio y los actores los Apóstoles. El director debe de ser el Espíritu Santo” (Heredia, 1984: 191). Sus principales influencias, presentes desde su juventud, a la hora de “sentarse a la mesa” (término que solía emplear para referirse a la escritura de guiones) las había encontrado en cineastas tan diversos como Ernst Lubitsch, John Ford o Charles Chaplin.

El hecho de que Heredia dirigiese la película constituyó un acontecimiento tan fortuito como la concepción de la misma, ya que en primera instancia iba a ser Fernando Delgado el encargado de dirigir la cinta; el éxito cosechado en *Viva Madrid, que es mi pueblo* (1928) le avalaba para ponerse nuevamente tras la cámara. Tal y como sucedió, al menos durante un breve período de tiempo; es bien conocida la ineludible relación que existe en cualquier rodaje entre el director y el productor, pues en este caso, ésta era doble. Serafín Ballesteros, además de productor, ejercía las labores de director de fotografía, y ambos, de gran carácter, fueron incapaces de sobrellevarlo. Motivo por el que Fernando Delgado dimitió y, a su vez, razón por la que Ballesteros, desesperado, acudió al joven e inexperto Heredia (“Estoy en un lío horroroso. Tienes que dirigir tú”, le rogaba por vía telefónica) (Caparrós, 1981: 107).

Su primer contacto directo con el celuloide fue en la labor de mayor responsabilidad, la de dirección. Por este motivo, aunque la película esté exclusivamente firmada por él, contó con la comprensiva colaboración de todo el equipo técnico: “Me iban diciendo esto y lo otro al oído, lo que tenía que hacer más o menos, y así fue, efectivamente, como conseguí acabar la película un poco con la ayuda de todo el equipo”, confesaba (Berthier, 1991: 267).

Varias décadas más tarde el propio autor reconocería el carácter casi amateur de la obra (“La quiero, pero está muy mal”, admitía) (ibídem); pero pese a su contundente

---

<sup>30</sup> La mayoría de sus guiones fueron adaptaciones de novelas o colaboraciones de varios guionistas entre los que él formaba parte. Las películas con guion original de José Luis Sáenz de Heredia fueron las siguientes: *Patricio miró a una estrella* (1934), *A mí no me mire usted* (1941), *Historias de la radio* (1955), *El grano de la mostaza* (1962), *Relaciones casi públicas* (1968), *Me debes un muerto* (1971), *Cuando los niños vienen de Marsella* (1974) y *Solo ante el streaking* (1975).

<sup>31</sup> La crítica de la época alababa sobre todo su faceta como realizador.

autocrítica, sobre todo en términos de realización, la prensa especializada no sólo fue indulgente, sino que, además, se mostró mayormente positiva -“amable”, diría Vizcaíno Casas- y, especialmente, esperanzada: Esta película [...] nos ha traído dos revelaciones [...] la de Antonio Vico como actor, y la de usted<sup>32</sup> como director...” (Hernández, 1935: 3-4). En la misma línea, Antonio Barbero, escribiría en el diario *ABC* lo siguiente:

“He aquí una película española que nos ha sorprendido gratamente [...] no se trata de una obra perfecta, ni mucho menos; pero sí un simpático intento por alejarse de la discreta vulgaridad que parece la meta ideal de nuestros productores [...] es una película pensada y resuelta -casi siempre- en cine [...] José Luis Sáenz de Heredia conduce el argumento con plausible soltura, atento al ritmo de la acción y a la unidad de las escenas” (Barbero, 1935 Citado en Caparrós, 1981: 107).

El público, por el contrario, no fue tan generoso como la crítica; la película, estrenada en la sala Fígaro de Madrid, apenas permaneció una semana en cartel. A pesar del fracaso comercial el productor no perdió dinero, a la vez que Heredia, con las 210 pesetas que cobró como realizador, se incorporó profesionalmente al oficio del cine. Ahora bien, el propósito de Serafín Ballesteros no respondía tanto -al menos en ese preciso momento- a cuestiones económicas como técnicas. *Patricio miró a una estrella* nació simultáneamente a los estudios Ballesteros, de ahí que su valor residiera, además, “en que rompía todas las expectativas, pues estaba destinada a tan sólo a ensayar la capacidad técnica de los estudios Ballesteros Tonafilm” (Nieto, 2011: 10).

En este sentido, el propósito fue llevado al extremo, pues la cinta cuenta con incontables virguerías de cámara, sobre todo tras un cambio de registro que acontece durante el transcurso del filme que, a su vez, parece ideado expresamente para su lucimiento técnico: desde *travellings* laterales en plano cenital, hasta llamativos movimientos de elevación en marcha atrás. Ocurrencias que evocan al cine de Georges Méliès y al de Segundo de Chomón; amén de ciertos elementos del *slapstick*<sup>33</sup>, de gran despliegue físico, propios de Mack Sennett o Buster Keaton. (Zumalde, 2011: 28)

---

<sup>32</sup> El texto de Florentino Hernández Girbal, “Carta abierta a un director novel” estaba dirigido personalmente a José Luis Sáenz de Heredia.

<sup>33</sup> Subgénero cinematográfico del cine cómico silente. Los mayores exponentes fueron Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd.

La premisa sobre la que se desarrolla la trama es bien sencilla: Patricio (Antonio Vico), una persona ordinaria que trabaja en una mercería, sueña, como vía de escape, con ser actor de cine. Un día conoce a Emma (Rosita Lacasa), una estrella de la gran pantalla que compra en la mercería y de la que se enamora perdidamente. A causa de esto, sus compañeros de trabajo aprovechan para gastarle una broma, que consiste en enviarle cartas firmadas a nombre de la actriz, en ellas confiesa su deseo de verle. Entonces, Patricio, motivado por la misiva, consigue un contrato en los estudios de rodaje donde trabaja la actriz, él cree que esta oferta supondrá su ansiado debut en el cine, sin embargo, el contrato es para mozo de almacén.

El recurso de la carta falsificada- resultado de la envidia, aunque catalogada de simple broma- como desencadenante de las pasiones más íntimas del protagonista lo utilizaría, de nuevo, Manuel Mur Oti en *Cielo negro* (1951) casi dos décadas después; pero el autor de *Condenados* (1953) lo empleaba con unas connotaciones radicalmente opuestas a las de Heredia. Si para el primero era un instrumento para reflejar la crueldad de una sociedad a la que el personaje principal no podía hacer frente, para el segundo la carta no era más que una leve adversidad, un mero obstáculo. El trámite necesario para alzarse sobre los demás y, por consiguiente, cumplir sus sueños.

Esta diferencia residía, además de en la voluntad expresiva de cada director, en el propio género de la película; *Patricio miró a una estrella* es una comedia, aunque no exenta de cierta tristeza subyacente, pues como decía Antonio Guzmán Merino, crítico de *Cinegramas*: la cinta estelarizada por la dupla protagónica Vico/Lacasa iniciaba “un género inédito hasta ahora en nuestra producción cinematográfica: la farsa cómica [...] Intención, desenfado, ligereza y un poco de escéptica amargura, disimulada por una sonrisa cortés [...] La comedia de tantos ignorados y platónicos amantes que desde tantos rincones del mundo envían suspiros de amor a las luminarias del cinema” (Guzmán, 1935: 30-31).

Apreciaciones que coincidían, a su vez, con las de Román Gubern, que resaltaba que el filme “no fue sólo una comedia sobre la cinemanía o la mitomanía cinéfila, sino un testimonio oblicuo de la frustración de las grandes masas urbanas, un documento de la función social anestésico-consoladora del cine y, también, de la emergencia del star-system en España [...] Patricio miró a una estrella, se sitúa, junto a la novela *Cinematógrafo* (1936) de Andrés Carranque de Ríos, como un texto clave para entender lo que el cine representó para el público español en la anteguerra” (Citado en Caparrós,

1981: 109). Asimismo, desde la misma perspectiva que los anteriores, Imanol Zumalde añadía sobre su naturaleza sainetesca:

“El filme se adentra sin complejos en el espacio genérico del sainete no tanto porque transcurre en el Madrid castizo del momento, cuanto porque lo hace apoyándose en un protagonista cuyas determinaciones sociológicas, carácter y aspiraciones vitales responden al arquetipo costumbrista tan familiar para las amplias clases populares a las que se dirige la película.” (Zumalde, 2011: 27)

Otro de los aspectos por los que destaca la película, a raíz de las diversas incursiones de Patricio en los estudios mientras se ruedan varias escenas, es por su carácter metacinematográfico. En otras palabras, el llamado ‘cine dentro del cine’, la ficción dentro de la ficción, que había tenido sus manifestaciones- mediante diferentes enfoques y perspectivas- en el cine silente, desde los orígenes hasta los instantes finales: películas como *Erreur Tragique* (Luis Feuillade, 1913)<sup>34</sup>, *His new job* (*Charlot cambia de oficio*, Charles Chaplin, 1915), *Behind the screen* (*Charlot tramoyista de cine*, ídem, 1916), *Souls for sale* (*Almas en Venta*, Rupert Hughes, 1923), *Le lion des Mogols* (*El León de Mongolia*, Jean Epstein, 1924), *Show People* (*Espejismos*, King Vidor, 1928) o *The last Command* (*La última Orden*, Josef Von Sternberg, 1928), son algunos ejemplos.

En el cine sonoro, por el contrario, debido a su escaso tiempo de desarrollo, apenas existían exponentes que trataran esta temática, a excepción de filmes de la talla de *What Price Hollywood?* (*Hollywood al desnudo*, George Cukor, 1932) y *Movie Crazy* (*Cinemanía*, Clyde Bruckman, Harold Lloyd, 1932)- cuyas similitudes con la cinta que nos ocupa son más que evidentes, tanto en el argumento como en el rol protagónico-. Por tanto, en este sentido, *Patricio miró a una estrella* fue una película tan pionera como transgresora dentro de la cinematografía española a la hora de mostrar los entresijos del cine; de hecho - con permiso de *El sexto sentido* (Eusebio Fernández Ardavín, Nemesio M.Sobrevila, 1929)- “fue, también, la primera vez que el cine español mostraba a sus espectadores las interioridades de sus estudios...” (Citado en Caparrós, 1981: 110).

---

<sup>34</sup> El título de esta película no se ha traducido debido a que no existe dicha traducción.

### 3.3. Raza (1941)<sup>35</sup>

El paso de Sáenz de Heredia por el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC)<sup>36</sup> fue breve pero fructífero, éste le proporcionó cierto estatus, al tiempo que le facilitó los contactos necesarios para reanudar su carrera cinematográfica, que se encontraba en un punto muerto desde el estallido de la Guerra Civil en el año 1936. Tras dos años como jefe de producción de dicha institución (desde el año 1939 hasta 1941 aproximadamente), el realizador retomó su profesión, aunque de manera progresiva y en diferentes condiciones.

El ansiado retorno se produjo en calidad de supervisor y no de director; el debut de Antonio Román frente a la cámara en la cinta de corte bélico, *Escuadrilla* (1941), le sirvió de excusa al madrileño para finalizar la etapa al lado de Augusto García Viñolas<sup>37</sup> y regresar al mundo del celuloide: “Todo recuerdo sobre *Escuadrilla* es bueno; tenía muchas ganas de hacer cine después de la guerra, hacía mucho que no me llamaban”, confesaba en una entrevista (Abajo, 1996: 56).

Aun así, es necesario esclarecer un par de cuestiones sobre la participación/implicación de Sáenz de Heredia en el proyecto. José Luis Castro de Paz (2011: 308) apuntaba, en primer lugar, a la consanguinidad ideológica existente entre el cineasta y los productores del filme, motivo que facilitó su contratación: “No es de extrañar que el ultraderechista e instigador del golpe de Estado del 18 de julio de 1936 Adolfo Arenaza Basanta (que había comprado ya Hércules Films) y sus socios Roberto y Luis Roberts en la fugaz «Productores Asociados S. A.» viesan de buen grado la sugerencia de Antonio Román de que fuera Sáenz de Heredia”. En segundo lugar, el docente explicaba asimismo, escudándose para ello en el testimonio de Antonio Román, que “tal supervisión fue, durante el rodaje, más nominal que real (pese a que, con probabilidad, Sáenz de Heredia contribuyese decisivamente a la elaboración del guion técnico)” (ibídem).

---

<sup>35</sup> Véase en el apartado de anexos de este trabajo (p. 73).

<sup>36</sup> Organismo creado en el año 1938 por Dionisio Ridruejo, director de El Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de la Gobernación.

<sup>37</sup> Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. Más tarde sería uno de los máximos responsables del NO-DO.

Durante el transcurso de *Escuadrilla*, película en la que conoció a Alfredo Mayo<sup>38</sup>, el productor Ernesto González le ofreció la posibilidad dirigir nuevamente, Heredia no sólo aceptó sino que, para ello, rescató un guion que tenía escrito desde el año 1936. Texto que finalmente se convirtió en *A mí no me mire usted* (1941), una comedia protagonizada por Valeriano León que le reportó la suma aproximada de 40.000 pesetas por las labores de guionista y realizador. Curiosamente la crítica especializada alabó la primera de ellas, pero desdeñó la segunda: “De trama original y graciosa, adolece, no obstante, de una realización mediocre, y sálvese únicamente por la buena interpretación del popularísimo actor...” (*Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, 1941: 7).

Paralelamente, el Estado franquista estaba ultimando todos los detalles necesarios para la adaptación cinematográfica de la novela *Raza* (Jaime de Andrade, 1942)<sup>39</sup>. Jaime de Andrade, autor hasta entonces desconocido en la literatura española, fue el responsable del texto, de unas doscientas páginas aproximadamente. Aunque en realidad el nombre no era más que un seudónimo del General Francisco Franco, verdadero autor de la obra.

Por este motivo existe, de hecho, cierta incertidumbre alrededor de la firma de “Jaime de Andrade”. Sáenz de Heredia aclaraba los motivos por los que el caudillo había utilizado tal seudónimo: “Franco no tenía inquietudes literarias, y lo confirma el hecho de que firma con otro nombre” (Abajo, 1996: 32). De este modo, el madrileño aludía, principalmente, a la crónica *Marruecos, Diario de una bandera* (Francisco Franco, 1922), obra que el caudillo había escrito y, por consiguiente, publicado anteriormente bajo su auténtico nombre.

Sin embargo, para Román Gubern (2011: 85) los motivos por los que el por aquel entonces Jefe del Estado firmaba con otro nombre eran otros bien distintos. El principal respondía a cuestiones de índole familiar; el apellido correspondía al fundador de la casa de Andrade, antepasado gallego por línea materna de raíces nobiliarias durante el siglo XV. Por tanto, Franco homenajeara, de este modo, a su figura materna y a sus orígenes. Por el otro lado, Gubern indicaba que “el seudónimo elegido también servía para disimular la condición del libro y del film como ‘manifiestos caudillistas’ y le protegían ante un eventual fracaso artístico o comercial” (ibídem).

---

<sup>38</sup> Alfredo Mayo tenía exclusividad con CIFESA, sin embargo la productora permitió al actor protagonizar *Raza*.

<sup>39</sup> Según Nancy Berthier (2007:53) Franco redactó el texto entre finales de 1939 y principios de 1941.

Pero este temido fracaso artístico resultaba imposible con la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938<sup>40</sup>. Y si bien de acuerdo a Vizcaíno Casas (1988: 54) “ya en los medios profesionales se la empezaba a conocer por la película del Caudillo”, la prensa en términos generales se mostró escueta en torno a la auténtica autoría de la novela, ya que poco se discutía sobre el autor y cuando sucedía se hacía del siguiente modo:

“Jaime de Andrade era un nombre inédito en nuestras letras y, aunque primicia, su novela le gana un puesto de honor en las mismas” (Diario de Burgos, 1942: 7).

Para la materialización cinematográfica del texto de Franco el Estado recurrió al flamante Consejo de la Hispanidad<sup>41</sup>, organismo dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores encargado de la producción de la cinta. Concretamente, Jesús Fontán, el jefe de la Sección Cinematográfica<sup>42</sup> de dicha institución se encargó de la selección del director de la película a través de una especie de examen. Los tres candidatos considerados para la dirección fueron los cineastas Carlos Arévalo, Enrique Gómez y José Luis Sáenz de Heredia, todos ellos sugeridos por Augusto García Viñolas. Éstos habían de adaptar algunos capítulos de la novela. Heredia se enteró de la prueba a través de Serafín Ballesteros, el responsable de los estudios Ballesteros, quien hizo de enlace entre el realizador y Jesús Fontán.

Por este motivo, el director aparcó temporalmente la supervisión de *Escuadrilla* y escribió el guion para la misteriosa película de guionista desconocido. Para ello cambió algunos aspectos del manuscrito original, sobre todo para dotarlo de mayor ritmo cinematográfico, de modo que suprimió algunos pasajes y citas presentes, al mismo tiempo que añadió algunas leves modificaciones con respecto a los personajes. Cuando Fontán leyó el borrador le preguntó el motivo por el que había suprimido una referencia a Diego Gelmírez, primer arzobispo de Santiago. Éste le contestó lo siguiente: “No merece la pena dedicar ni un metro de celuloide a algo que viene en el Espasa”. (Vizcaíno; Jordán, 1988: 53).

En su siguiente encuentro el jefe de la Sección Cinematográfica le informó de que tanto la dirección como el guion de *Raza* eran suyos. Magi Crusells (2011: 7-9) desvelaba un

---

<sup>40</sup> Elaborada por Ramón Serrano Suñer. Aunque su objetivo era el de suprimir la prensa republicana durante la Guerra Civil, se mantuvo vigente hasta 1966.

<sup>41</sup> Creado el 2 de noviembre de 1940. Manuel Halcón fue el canciller desde la creación del consejo hasta 1943.

<sup>42</sup> Nombrado el 27 de junio de 1941 con el beneplácito de Franco (Crusells, 2011: 6).

informe presente en el Centro de Documental de la Memoria Histórica, aunque sin firmar, supuestamente escrito por los responsables de Ballesteros S.A.<sup>43</sup> que pudo haber sido crucial a la hora de elegir a Sáenz de Heredia como director de *Raza*: “Es muy probable que el mismo Francisco Franco lo leyera y más cuando el depositario del mismo era el responsable de la Casa Militar del jefe del Estado” (ibídem).

El documento constituye, en líneas generales, un repaso en clave casi hagiográfica a la carrera –breve por aquel entonces- y figura del madrileño; y con ese fin, emplea ciertas incongruencias, así como medias verdades: “Hay que pensar que la gente decente y nueva, pero no puede encomendársele una obra de esta envergadura a un novato. La única persona que vemos que pudiera reunir las condiciones de buena formación espiritual, decencia y el suficientemente conocimiento del oficio cinematográfico, es D. José Luis Sáez (sic) de Heredia” (ibídem). En el momento en el que se escribió la carta, Heredia había dirigido y estrenado únicamente *Patricio miró a una estrella* (1934), por lo que, a efectos prácticos todavía era un novato. No obstante, los autores le atribuían exclusivamente a él la autoría y el consiguiente éxito comercial de *La hija de Juan Simón* (1935) y de *¿Quién me quiere a mí?* (1936).

Posteriormente, los emisores aludían a su compromiso político, ya que, tal y como afirmaban, Heredia “fue como es lógico por razón de parentesco y de ideología, muy perseguido por los rojos, habiendo podido huir de Madrid en forma bastante novelesca, y en la zona Nacional se presentó inmediatamente para luchar en la Cruzada como teniente de complemento de artillería que era, y en cuyo grado se hizo toda la campaña”. También mencionaban su etapa en el Departamento Nacional de Cinematografía, en donde estaba “oxidándose, haciendo reportajes y documentales de poca envergadura” (ibídem).

Por último, sorprende que en la misiva los autores le atribuyeran a Heredia un defecto, aunque según ellos inherente a todos los artistas: “Es bastante desordenado y no demasiado activo pero por lo mucho que le conocemos y la ilusión desmedida que cobraría por esta película y su acendrado patriotismo, le harían trabajar seguramente a un ritmo al que nunca ha trabajado, entre otras cosas porque nunca tuvo estímulo ni ilusión”, confesaban (ibídem). Para enmendar de alguna forma esa falta, informaban de que Antonio Román y Carlos Sierra, Comandante de la Guardia Civil, ejercerían como

---

<sup>43</sup> El texto está redactado en primera persona: “Su primera obra la hizo con nosotros y se llamó ‘PATRICIO MIRÓ A UNA ESTRELLA’” (Citado en Crusells, 2011: 7).

colaboradores o segundos directores, por tanto, es muy probable que esta fuera la manera con la que Heredia agradeció a Román la supervisión de Escuadrilla.

*Raza*, en la línea de *Prisioneros de Guerra* (García Viñolas Augusto, 1938) y *L'assedio dell'Alcazar* (*Sin novedad en el Alcázar*, Genina, Augusto, 1940), constituía una exaltación desmedida de los valores patrios, sobre todo los de una parte del país. De ahí que Jorge Nieto Ferrando (2011: 11) expresara que la película tampoco retrataba ya “la lucha de la España nacional, sino la de una parte de ella, el ejército contra la anarquía, de la que no se especifica ninguna ideología”. Desde la misma perspectiva, Román Gubern (2011:88) la catalogaba de “panfleto político”, pues según el historiador uno de los objetivos tras la cinta era el de “fundar un modelo de propaganda política a través del cine que legitimara la sublevación militar de 1936” (ibídem). Para justificar el alzamiento que provocó la Guerra Civil lo relacionaban con el concepto de “la raza española”:

“El concepto de «raza» es el elemento clave de la empresa legitimadora: la guerra civil se presenta como el cumplimiento secular del destino de la raza española. Esta perspectiva retoma una de las constantes de la propaganda nacionalista.” (Berthier, 2007: 56)

Con este propósito “utilizaron todas las técnicas de manipulación ideológica de imagen conocidas en aquel entonces en el cine soviético y alemán para articular su concepto del Nuevo Estado y de la comunidad fascista recuperada.” (Afinoguénova, 2006: 1). En consecuencia, desde un punto de vista estético, tal y como indicaba Marsha Kinder (1993: 457), los encadenados empleados y las sobreimpresiones utilizadas guardaban bastantes semejanzas con el cine nazi y, al mismo tiempo, el uso del montaje remitía sobre todo al cine de Serguéi Eisenstein. Asimismo, la cinta cuenta con la presencia de ciertos elementos, aunque no demasiados, de simbología Falangista, principalmente los retratos de José Antonio Pío de Rivera y Francisco Franco, respectivamente.

En cuanto a la música, según señalaban Álvaro Málaga Gil y Amaya García Pérez (2005: 7-10) la composición de Manuel Parada, en formato sinfónico e interpretada por más de 80 músicos pertenecientes a las Orquestas Nacional, Sinfónica y Filarmónica de Madrid, se articulaba en torno a los tres ejes fundamentales del Franquismo, es decir al ejército, religión y la familia. De este modo, y en referencia a la primera de las instituciones, no es de extrañar la constante presencia del himno de la Falange (*El cara al sol*), así como de diferentes marchas militares de notable pomposidad y triunfalismo. El ejemplo más

sonado y característico se producía, sobre todo, al final del filme con el Desfile de la Victoria en Madrid.

Todos estos detalles hicieron de *Raza*, de acuerdo con Juan Julio de Abajo de Pablo (1996: 30), “una lección de amor patrio y ejemplarizante”. Del mismo modo y en contraposición a los convencimientos de la crítica ensayística contemporánea, la prensa de la época opinaba que “había que hacer una española, para España y para fuera” (*Pensamiento alavés*, 1941: 5). Y tal anhelo se había logrado finalmente con la cinta de José Luis Sáenz de Heredia, que exaltaba como ninguna otra los valores españoles: “El contenido de esta película es la exaltación de nuestra raza que a través de todas las vicisitudes ha perdurado heroicamente, sustentada en sus tradicionales raíces de moral y sacrificio hasta desembocar de nuevo en su cauce de resurgimiento imperial” (*Imperio: Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S*, 1941: 3).

La superproducción del Consejo de la Hispanidad fue la película más cara rodada en España hasta la fecha con un coste de 1.650.000 pesetas. El presupuesto, acorde a la ambiciosa dimensión épica y melodramática de la historia ideada por Jaime de Andrade, se destinó, entre otras cosas, a la contratación de los actores principales, todos ellos de gran empuje comercial, como Alfredo Mayo (15.000 pesetas), Blanca de Silos (17.000 pesetas), Ana Mariscal<sup>44</sup> (15.000 pesetas), José Nieto (12.000 pesetas) y Julio Rey de las Heras (8.000 pesetas); a la construcción de más de cincuenta decorados en los Estudios CEA, un rodaje que se prolongó durante 109 días y para el que se impresionaron 45.000 metros de negativo; a la confección de más de 500 trajes debido a las diferentes épocas que abarcaba el filme, etapas que contaron con la presencia de más de 1500 extras, y la cuidada dirección fotográfica de Enrique Guerner<sup>45</sup> (41.000 pesetas).

Todo ello bajo la batuta de José Luis Sáenz de Heredia<sup>46</sup> que cobró por sus servicios 79.000 pesetas, la mayor suma de dinero que percibía por un trabajo hasta la fecha (Fernández, 1972: 541). La prensa española lo resumía de la siguiente manera:

---

<sup>44</sup> Según Gubern (2011: 89) Ana Mariscal fue escogida por el propio Franco, que la había visto actuar en la película *El último húsar* (Luis Marquina, 1940).

<sup>45</sup> Heinrich Gärtner (Enrique Guerner) fue un director de fotografía astrohúngaro de ascendencia judía. Guerner se instaló en España cuando Hitler llegó al poder en 1933. Participó en cintas como *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952), *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) y *Mi tío Jacinto* (ídem, 1956)...

<sup>46</sup> Heredia también realizó un pequeño cameo en la película, ya que en una escena aparecía como extra conduciendo un camión (Berthier, 2011: 279).

“La producción es española por los cuatro costados. Los estudios son españoles; los actores, españoles; el director y los realizadores, lo mismo y los detalles puramente técnicos, españoles también”. (Hoja Oficial del lunes, 1941: 6).

Si para Luis Tello (Citado en Ferrando, 2011: 11) el planteamiento épico y grandilocuente de la película recordaba a otras de la década de los treinta como *La kermesse héroïque* (*La kermesse heroica*, Jacques Feyder, 1935), *The lives of a Bengal Lancer* (*Tres lanceros bengalíes*, Henry Hathaway, 1935) o *Stagecoach* (*La Diligencia*, John Ford, 1939); Román Gubern (2011: 88) y José Luis Castro de Paz (2011: 316) la emparentaban con *The Birth of a Nation* (*El Nacimiento de una nación*, D.W Griffith, 1915), pues ambas versaban sobre un melodrama familiar en el contexto histórico de una guerra civil. Efectivamente, *Raza* abordaba la vida de los Churruca, una familia de la mediana burguesía, durante el transcurso de tres etapas que comprendían unos cuarenta años de historia aproximadamente: la Guerra de Cuba (1898), los últimos instantes de la dictadura de Primo de Rivera (1928) y la Guerra Civil española (1936-1939).

Según Juan Fernández Mayorales (197: 3), *Raza* reflejaba ciertos paralelismos ideológicos entre Francisco Franco y Adolf Hitler. El más notorio de ellos se desarrollaba durante la primera parte del libro escrito por Jaime de Andrade, pues en este acto los militares espetaban en más de una ocasión que “la traición de los parlamentarios masones está llevando a la nación al desastre, al entorpecer la acción autónoma de los militares en una guerra necesaria y con posibilidades de ser ganada” (ibídem). Para el autor del ensayo “*Raza*” y “*Espíritu de una raza*”, del Fascismo al Anticomunismo: La evolución del Fascismo al Anticomunismo el acercamiento ideológico residía en el concepto de “traición”: “Evidentemente, esta parte de la película desarrolla un tema sacado directamente del *Mein Kampf* de Hitler: la célebre teoría de la puñalada en la espalda (*Dolchstossteorie*)<sup>47</sup>” (ibídem).

El guion de *Raza* era inconsistente y plano en su mayoría, además de maniqueo y partidista; la mayoría de los personajes respondían a arquetipos. Por este motivo, tanto José Churruca como Pedro Churruca no eran más que meros alter ego de raíces autobiográficas: el primero, joven capitán de Infantería, lo era del propio Franco, y el segundo, político republicano, de su hermano Ramón Franco. El hermano republicano

---

<sup>47</sup> La teoría de la puñalada en la espalda atribuía la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial a ciertos asuntos internos domésticos, en lugar de a la estrategia militar utilizada. Hitler identificaba a los ‘izquierdistas’ y a los judíos como causantes de dicha derrota.

aparecía en algunos instantes de la cinta como una persona fríamente despiadada. Tanto era así que en los últimos instantes se arrepentía de todo el mal causado y acudía nuevamente al Bando Nacional. No obstante, la muerte resultaba inevitable, de hecho para Franco ésta era, aparentemente, la única manera de redimirse y eliminar así la corrupción ideológica que invadía su cuerpo, su raza.

Eugenia Afinoguénova (2006:1) ampliaba el espectro arquetípico subyacente tras los personajes de *Raza*; los Churrucas no sólo constituían una “versión embellecida” de la familia de Franco, sino que también respondían a los cuatro grupos relevantes para el Franquismo. Si el idealizado e idílico José Churruca representaba la importancia de los militares en el Estado, su demonizado hermano Pedro creaba “la imagen estereotipada del enemigo político” (ibídem). Además, en cuanto al resto de hermanos, que el menor fuera fraile no era algo casual, pues Jaime justificaba “la hegemonía ideológica de la Iglesia”. Y, por último, Isabel, la hermana simbolizaba los valores tradicionalmente adscritos a la mujer por el Régimen (ibídem).

Sobre este último grupo o estamento social y su correspondiente representación en *Raza* cabe señalar la pérdida de valores y derechos obtenidos durante la Segunda República (1931-1936)<sup>48</sup> en pos de los ideales tradicionales y reaccionarios promovidos maquinalmente por la Sección Femenina durante la Dictadura. Desde el transcurso de la primera secuencia del film las mujeres, tanto la madre como la hija, se encargaban de preparar la casa para que estuviera impoluta a la llegada del patriarca mientras el resto de hermanos jugaban impasibles en el jardín. La relación que se establecía entre la madre y la hija era sobre todo didáctica; en unos años ella ocuparía ese lugar, una obligación que derivaba del nacimiento, su futuro e inquebrantable rol en la sociedad (Huelin, 1997: 1-5).

Unos años más tarde se reeditó dando lugar a la segunda versión, titulada *Espíritu de una Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1950). Por razones de índole comercial y exportación internacional en otros mercados, esta segunda versión duraba 6 minutos menos que la original, también se redoblaron algunos diálogos, se suprimieron otros, al mismo tiempo que eliminaron todo tipo de alusión hacia la Falange, así como los saludos fascistas. “Se introdujo, además, un substancial cambio ideológico, según el cual, el levantamiento

---

<sup>48</sup> Algunos de los derechos que obtuvieron las mujeres durante la Segunda República están reflejados en los artículos 36,40, 43 y 53 de la Constitución española de 1931.

militar no tendría por objeto derrocar un régimen democrático, sino impedir el avance del ‘Imperialismo Comunista’”. (Martínez, 2012: 1).

Esta segunda versión era la única disponible hasta el año 1993, cuando se rescató la primera versión de los archivos de Universum Film AG (UFA) Tomás Valero Martínez que esto sucedió principalmente por motivos políticos: “Es de comprender, pues, que el extravío de la primera versión no fuera casual” (ibídem).

“Muy bien, Sáenz de Heredia. Usted ha cumplido” (Vizcaíno; Jordán, 1988: 55), estas fueron las escuetas palabras que el caudillo le dedicó al “afortunado director, de la bella película, José Luis Sáenz de Heredia” (El avisador numantino, 1941: 4), cuando la visionó por primera vez en una sesión privada en el Pardo, días antes del estreno oficial el 5 de enero de 1942. El madrileño, por el contrario, siempre fue más expresivo a la hora de hablar acerca de la cinta y sobre el Generalísimo:

“A Raza le debo, en primer lugar, el haber conocido, personalmente, a su Excelencia el Generalísimo, para mí una de las satisfacciones más grandes de mi vida y que cada día le doy más valor; porque entonces parecía que era una cosa que todos los españoles nos guardábamos de ello; pero ahora, cuando hay tantos que le insultan, pues yo me halago de haberle admirado, de seguir admirándole y cada vez más. Y, verdaderamente, la película de Raza fue la que motivó este agradecimiento. Y después, además, que a él le gustaba que se hiciera este recuerdo de la guerra, expresado por él en ese libro y que fuera yo el que lo hiciese. Para mí es una satisfacción muy grande” (Abajo, 1996: 30)

### **3.4 El escándalo (1943)**

*El escándalo*<sup>49</sup> (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), la adaptación de la novela de título homónimo del año 1875 escrita por Pedro Antonio de Alarcón, continuaba la corriente tan popular en aquella época a la que Domènec Font bautizó como cine de levita o “caligráfico” (Font, 1976: 93 citado en Rubio, 2002: 86), que consistía en llevar a la gran pantalla novelas del período decimonónico de autores como el propio Alarcón o Luis

---

<sup>49</sup> Véase en el apartado de anexos de este trabajo (p. 74).

Coloma, estas obras “mostraban una España preindustrial en la que la lucha de clases o los problemas sociales parecían no existir” (Rubio, 2002: 87). De acuerdo con Julia María Labrador Ben (2006: 884) las omisiones sociales a las que aludía Gijón sucedían porque estas novelas -y por consiguiente sus adaptaciones- “habían planteado la sociedad española desde el punto de vista políticamente correcto”.

De este modo, Alarcón<sup>50</sup>, antiguo liberal converso a conservador, se convirtió en uno de los autores predilectos del Franquismo, por lo que afirmaciones tan rotundas como la de Fernando Méndez-Leite (1965: 454 citado en Mañas, 2004: 3) cuando aseguraba que “1943 fue el año de *El escándalo*” no constituían un caso aislado, más bien todo lo contrario; el crítico Alfonso Acebal sentenciaba a propósito del filme de Heredia lo siguiente: “No hemos de convertir el cine en una clase de Teología Moral, pero sí hemos de infiltrarle un espíritu sencillamente cristiano”. (Citado en Ruisánchez, 2014: 335-336)

Esta unanimidad sucedía en parte debido a que “la incidencia del catolicismo también era determinante en la configuración de los paradigmas críticos de los años cuarenta -la españolidad- y cincuenta -el neorrealismo/neoidealismo” (Ferrando, 2012: 863). Y precisamente Ferrando, basándose en los postulados de la crítica, consideraba que la película del madrileño suponía “la cima de la españolidad al abordar temas tan propios como el donjuanismo, el honor y la superioridad de la moral católica en el laicista e irreverente siglo XIX, articulados a modo de un igualmente autóctono sacramento de la confesión católica” (ibídem).

Asimismo, Luis E. Parés razonaba sobre *El Escándalo* (1943) en *Historias de nuestro cine* (2016) acerca de su naturaleza “fundacional”; el historiador consideraba que muchas de las características asociadas al cine de la década de los cuarenta emergían a raíz de esta película. Principalmente destacaba cuatro: 1) La traslación de los problemas sociales y morales de un contexto determinado (la etapa bélica del Franquismo en este caso) a una época pasada (siglo XIX); 2) el abandono de la propaganda abiertamente política presente en *Raza* (1941) o en *Rojos y negros* (Carlos Arévalo, 1942) a cambio de un conservadurismo más moral, social o católico; 3) el tratamiento de cuestiones tales como

---

<sup>50</sup> Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) nació en una familia humilde de hidalgos, por lo que durante su juventud abrazó ideas liberales y revolucionarias. No obstante, tras la muerte de su hijo, cambió de parecer hacia ideas de corte más conservador.

la redención a base de penitencia o el honor; y 4) el unánime reconocimiento de la crítica cinematográfica como paradigma de lo que debía ser el cine español.

Ciertamente, para el crítico Antonio Walls (Citado en Nieto, 2012: 324-325) resultaba imposible realizar un “cine nacional”, con una idiosincrasia propia, siguiendo la estela de las comedias americanas, sino que, por el contrario, la respuesta se encontraba en la propia historia, y no existía ningún otro género mejor para tratarla que el de época, “como ya habían demostrado películas como *Sarasate* (Richard Busch, 1941), *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *Mi vida en tus manos* (Antonio de Obregón, 1943), *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) o *El clavo* (Rafael Gil, 1944)” (Nieto, 2012: 324).

Victoriano López (Citado en López; Aranzubia, 2007: 72), reproducía el argumento de Walls con respecto a la influencia del cine americano y situaba, nuevamente, a la cinta de Sáenz de Heredia por su forma “lírica, épica, dramática” como el sendero que el cine español había de tomar.

Por último, a pesar de que el filme en su mayoría adaptaba fielmente la propuesta de Pedro Antonio de Alarcón, Heredia hábilmente modificó el contexto político de uno de los *flashback* con el objetivo de evitarse posibles problemas; las pretensiones eran enormes, con un presupuesto de 3.000.000 pesetas, y el director prefirió no asumir ningún riesgo. En este tramo de la cinta la milicia salía mal parada, por este motivo el episodio en el que aparecía padre del protagonista, que en la novela original transcurría durante las guerras carlistas, en la película se desarrolló en el ámbito colonial (Álvarez, 2014: 4).

### **3.5. El destino se disculpa (1944)**

José Luis Sáenz de Heredia se lamentaba hace unos años en una entrevista de que siempre había querido ser Ernst Lubitsch y que nunca lo había conseguido (Abajo, 1996: 180); pero la influencia del alemán siempre fue más que notoria en la filmografía del madrileño. Hecho incuestionable en su primera ‘gran’ comedia, especialmente desde una perspectiva histórica: “Los resistentes y fértiles hilos de la densa tradición cultural popular que tensan históricamente los mejores títulos de nuestro cine hacen que apenas sea comprensible la ‘renovación’ que supone *¡Bienvenido Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953) sin

reparar en la influencia de una comedia tan relevante como *El destino se disculpa*<sup>51</sup> (José Luis Sáenz de Heredia, 1944)” (Castro; Nieto, 2010: 5-6).

Más allá del aura surrealista que envolvía a ambas películas o incluso independientemente de que el director valenciano lo reconociera: “Me marcó muy profundamente en aquel momento, me hizo pensar que quizá lo que a mí me gustaría, y lo que yo debería decir a partir de entonces, tenía que partir de ahí” (Citado en Catro, 2017: 1); la inspiración era evidente.

Si en *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, 1951), señalaba Antonio Gomez Rufo, Berlanga estaba limitado, en términos creativos, por Bardem (Rufo, 2010: 155), en *Bienvenido...* el director del *Verdugo* (1960) volaba libremente; y escogía al film de 1944- aunque probablemente de manera inconsciente- como piedra angular. El tono fabulesco que acompañaba a las dos películas - moraleja incluida-, el uso de un narrador omnisciente como hilo conductor o la presencia del actor Manolo Morán interpretando prácticamente al mismo personaje de moral laxa y conducta reprochable reforzaban la afirmación de Ferrando y Paz.

Aunque en la cinta de Heredia- libremente inspirada en uno de los breves relatos que componían la antología *Fantasma artificiales* (1930), de Wenceslao Fernández Flores<sup>52</sup>- el narrador no aparecía en off, sino que era el propio destino personificado en un funcionario -perteneciente a una presunta institución divina, igual que el personaje de la muerte en *Orphée* (*Orfeo*, Jean Cocteau, 1950) - quien introducía, desarrollaba y concluía la historia. De este modo el destino, ente sobrenatural mostrado aparentemente como un simple mortal, se dirigía explícitamente al público, no sólo les miraba directamente a los ojos, además revelaba de forma implícita que estaban asistiendo a una proyección cinematográfica cuando conversaba con el fuera de campo (el plató y los técnicos) y les pedía que apagasen las luces.

Esta ruptura de la cuarta pared constituía un acontecimiento relativamente novedoso para la época, con ciertos antecedentes fílmicos: el disparo a la cámara (al espectador) de *The Great Train Robbery* (*Asalto y robo de un tren*, Edwin S. Porter, 1903) o las miradas y guiños a cámara de los Hermanos Marx en *Horse Feathers* (*Plumas de Caballo*, Norman Z. McLeod, 1932). Por lo que el filme encarnaba “una decidida voluntad autoconsciente,

---

<sup>51</sup> Véase en el apartado de anexos de este trabajo (p. 75).

<sup>52</sup> Wenceslao Fernández Florez escribió los diálogos de la película.

reflexiva, y metacinematográfica” (Otero; Gómez, 2014: 23) a través de la figura de un narrador que a todos los efectos asumía un papel heterodiegético/omnisciente<sup>53</sup>; él mismo era el autor de la historia. No obstante, para Francisco Javier Gómez Tarín (2014: 19), el propio destino se adjudicaba asimismo un rol homodiegético<sup>54</sup>, ya que dentro de la fábula representaba supuestamente al ineludible poder sobrenatural que acechaba y guiaba a los personajes.

Ciertamente la moraleja de la película residía en que los hombres habían de ser autoconscientes de sus acciones y asumir plenas responsabilidades por estas, en lugar de excusarse en las casualidades, en la mala suerte o en el destino; a pesar de que existieran factores externos que condicionaran los acontecimientos venideros era el propio individuo quien debía anteponerse a ellos. Ramón Freixas (2012: 1) añadía que *El destino se disculpa* (1944) también trataba sobre la distancia “entre deseo y realidad (multiplicado por la dialéctica entre realismo y fantasía), esos sueños desvanecidos cual humo (una metáfora reutilizada en el relato)”.

Pero uno de los temas principales respondía sobre todo, defendía el crítico, a “la conciencia de derrotado del hombre” (ibídem). Término igualmente utilizado por Paz Otero (2009: 1) a la hora de referirse a los “personajes lastrados”, a los que consideraba el elemento que ejercía de “nexo entre la narrativa de Fernández Flórez y la cinematografía de posguerra...”.

Todo ello dotado de un evidente sesgo ideológico hacia los valores tradicionalmente adscritos al régimen, del mismo modo que sucedía en el segundo episodio de *Historias de la radio* (1955); durante el tramo final el destino desvelaba al público las claves o soluciones a los problemas planteados durante la película: “El sentido común y la moral cristiana” (Heredia; Fernández, 1944). Es decir, la sensatez dentro de los parámetros aceptados por el cristianismo. Este componente ideológico estaba presente en los 85 minutos que conformaban el filme, aunque resultaban más evidentes en los tramos en los que aparecía el destino (aunque humanizado un ser celestial al fin y al cabo), quien en tono condescendiente aleccionaba al público (mortales) sobre cómo tenían que comportarse en su vida diaria según unos principios determinados.

---

<sup>53</sup> El narrador heterodiegético es aquel que no participa en los acontecimientos narrados.

<sup>54</sup> El narrador homodiegético es aquel que participa en los acontecimientos narrados.

La cinta incluso valoraba cómo había de ser una mujer y qué tipo de mujer era la idónea, todo ello desde una perspectiva masculina – término conocido como “heterodesignación” y empleado por Fátima Gil Gascón (2012: 309) a la hora de referirse a ciertas películas de Sáenz de Heredia, como la que nos ocupa, o de Rafael Gil-; Heredia distinguía en su guion a dos tipos de mujeres: a las morales y a las inmorales, encarnadas en Valentina (María Esperanza Navarro) y Elena (Mary Lamar), respectivamente. La línea que separaba ambas calificaciones estribaba en si estaban (o no) dispuestas a someter su vida a la voluntad del varón.

Según Ferrando Sanz Ferreruela, (Citado en Lázaro, 2014: 303) con base en su estudio sobre el catolicismo en la cinematografía española, la mayoría de comedias nacionales que continuaban la vertiente de la *screw-ball comedy*<sup>55</sup> americana cumplían, entre otros, dos elementos comunes: La exaltación del matrimonio religioso y el pecador arrepentido, así como el triunfo de la virtud.

Casualmente *El destino se disculpa* finalizaba cuando el protagonista Ramiro (Rafael Durán) se redimía de sus errores y se reunía con Valentina (su mujer ideal) en un melodramático cierre ensalzado hasta el paroxismo en el que ambos mantenían un acaramelado diálogo. La conversación culminaba con un beso tan apasionado, que el personaje de Fernando Fernán Gómez, un fantasma con la cualidad de poseer diferentes objetos, se desvanecía junto a las grasientas lágrimas que brotaban de un queso *gruyère* (cuerpo que ocupaba en ese preciso momento).

### **3.6. Los ojos dejan huellas (1952)<sup>56</sup>**

“La comedia dramática de Carlos Blanco”, este irónico título que encabezaba los créditos conformaba el inicio de la película; resulta cuando menos curiosa la manera en la que el guionista definía la espiral de trucos y engaños en la que se ven arrastrados los tres personajes principales, interpretados por la estrella italiana Raf Vallone, su esposa Elena Varzi y Julio Peña.

---

<sup>55</sup> Subgénero cinematográfico muy popular en Estados Unidos durante la década de los años treinta y la de los cuarenta. Como principales exponentes destacaron Frank Capra, Ernst Lubitsch, Frank Borzage y George Cukor.

<sup>56</sup> Véase en el apartado de anexos de este trabajo (p. 76).

En un principio, las implicaciones originales de la actriz italiana en la película eran principalmente testimoniales, su rol se limitaba al de mero enlace entre José Luis Sáenz de Heredia y la, ya por aquel entonces, celebridad Lucía Bosé, que había aceptado el papel protagónico femenino. Finalmente, debido a una enfermedad que imposibilitó su participación en la obra, delegó su papel en Varzi, cuya experiencia cinematográfica se remontaba a papeles ocasionales en trabajos de corte neorrealista a finales de la década de los cuarenta.

Como actores secundarios destacaban el amigo del director y actor fetiche Fernando Fernán Gómez, con el que llevaba sin colaborar desde *La Mies es mucha* (1948) y Emma Penella, otra grandísima amiga del director, a la que siempre consideró una gran actriz, a pesar de su “mala voz” (Vizcaíno; Jordán, 1988: 144). Si bien en la cinta que nos ocupa ésta no contiene ningún tipo de modificación, ya que Heredia decidió respetarla; los directores de la época tenían como costumbre reemplazar su voz por la de otra actriz, tal y como hiciera José Antonio Nieves Conde en *Los Peces Rojos* (1955), cinta con la que *Los Ojos dejan huellas* guardaba bastantes similitudes, además de actriz y género cinematográfico, también compartían guionista.

A Carlos Blanco se le ocurrió el germen de la historia durante la vuelta de un viaje a París, en un coche conducido por Sáenz de Heredia. Piloto y copiloto, preciosa metáfora de lo que acontecería unos meses más tarde, a finales de febrero, en los estudios Ballesteros<sup>57</sup>: Una melodramática historia de intriga y de corte policial en la que Roberto (Raf Vallone), un vendedor de perfumes se reencuentra tras muchos años con Martín (Julio Peña), un antiguo compañero de la universidad. Tras retomar el contacto, Roberto se enamorará de la mujer de Martín (Elena Varzi). Un triángulo amoroso que se verá salpicado por un misterioso crimen.

El proyecto nació de la convergencia entre Chapalo Films y la sociedad italiana Centro Latino Cinematográfico, a través de un amigo del director. Aunque el director en ningún momento desvela su nombre, Nekané Zubiaur (2011: 140) identificaba, de acuerdo con la crónica firmada por María Cecchi (1952) desde Roma para *Primer Plano*<sup>58</sup> (“Raf

---

<sup>57</sup> Aunque la mayor parte de las escenas de interior fueron rodadas en los estudios Ballesteros, algunas de ellas tuvieron lugar en los emblemáticos estudios Cinecittà, en Roma.

<sup>58</sup> Augusto García Viñolas, el que fuera jefe de Heredia en el Departamento Nacional de Cinematografía, fundó la revista *Primer Plano* el 20 de octubre de 1940, de la que sería director hasta el año 1942. Ésta nació como homóloga de la revista italiana *Cinema*, que surgió durante el Régimen de Benito Mussolini.

*Vallone mata a Elena Varzi en Los ojos dejan huellas*”), al doctor G.V Senese como responsable de la dispar unión entre ambas productoras<sup>59</sup>.

A pesar de las evidentes diferencias, principalmente culturales, entre los *Ojos dejan huellas* y la vertiente clásica Hollywoodiense —y que la crítica española la catalogara simplemente de “cine policiaco bueno”<sup>60</sup> (Gómez, 1952: 304)-, la cinta de Sáenz de Heredia reúne los requisitos fundamentales para adscribirse al género conocido como cine negro o film *noir*; al aura fatalista que inunda la narración, se le suman unos personajes que coinciden con los conocidos arquetipos de dicho género: en la cinta aparecen desde el protagonista involucrado en un misterioso crimen y cuya resolución radica en manos del destino, hasta la clásica figura del detective encargado de solventar el misterio. Del mismo modo, el personaje de Elena Varzi adquiere una dimensión única debido a la reconstrucción y fusión de dos arquetipos clásicos de Hollywood: el de la Femme fatale y el de la esposa perfecta (Reguillo, 2017: 58).

Por otra parte, en el plano formal, aunque la cinta se aleja- principalmente en interiores<sup>61</sup>- del habitual halo expresionista propio del género en pos de un estilo visual más límpido, la inspiración en el Hollywood de los años cuarenta y cincuenta es más que notoria. Aun así, también guarda ciertas semejanzas con el cine europeo, concretamente el francés, con reminiscencias a cineastas de la talla de Henri-George Clouzot, Marcel Carné o René Clair.

Asimismo, la sobria puesta en escena del cineasta madrileño contribuye a una exquisita ambientación, de modo que Heredia logra una más que fidedigna recreación de la noche madrileña de la década de los cincuenta. No solamente de las concurridas calles de la Gran vía y de sus entresijos, también de sus locales. Tanto la constante presencia del célebre Café Gijón, ya no sólo desde un punto de vista espacio-temporal, sino como eje-central de la trama; así como la aparición de lugares emblemáticos de la capital como El

---

<sup>59</sup> Mientras que la parte española asumió el 65% de los costes de producción, la italiana se hizo cargo del 35%. Porcentaje que incluía, entre otras cosas, a la pareja protagonista (Zubiaur, 2011: 140).

<sup>60</sup> Como señalaba el crítico americano Roger Ebert (1995: 1), una de las características principales del cine negro es el estudio de los personajes, de la psicología criminal y de las bajezas humanas. Particularidad presente en *Los ojos dejan huellas*.

<sup>61</sup> En exteriores sí está presente el clásico claroscuro, originario del Expresionismo Alemán de los años 20. Heredia lo empleaba únicamente en exteriores para mostrar la suciedad y la corrupción de las calles. De modo, que éste se contrapone a la superficialidad edulcorada con la que representaba los interiores. Una metáfora de las intenciones ocultas de los personajes.

Pardo, El Retiro, La Puerta del Sol o el Music Hall Pasapoga<sup>62</sup> como punto de encuentro entre sus protagonistas, dotan a la cinta de una idiosincrasia propia.

En otro orden de cosas, desde un punto de vista discursivo y en las propias palabras de Carlos Blanco, Los ojos dejan huella “es la historia de una pasión: el odio. En el protagonista está engendrado por una sociedad de la que se cree víctima” (Sánchez, 1952: 27). Efectivamente, uno de los elementos más interesantes en cuanto a contenido es el desdén que el protagonista profesa hacia las convenciones socialmente aceptadas y cómo repudia de ellas; Martín Jordán tras haber sido expulsado de la carrera de abogacía pese a las buenas calificaciones<sup>63</sup>, se dedica a la venta de perfumes, un trabajo ambulante y mal pagado, sin ningún tipo de cualificación ni estabilidad. Debido a esto malvive en una pequeña habitación, en la que ocasionalmente mantiene relaciones esporádicas y de manera casual con una empleada de un salón de baile (Emma Penella).

El estilo de vida de Martín Jordán junto con algunos comentarios referentes a la necesidad de reformas sociales, sugieren su inclinación ideológica hacia la izquierda. Aunque la cinta trata el pensamiento político del protagonista muy sutilmente, en una escena se explicita: “¿Así que comunista, eh?” (Blanco, 1952), espeta el personaje interpretado por Elena Varzi. Pregunta que jamás obtiene respuesta, aun así, las intenciones de guionista son más que evidentes; existen elementos en la personalidad de Martín que funcionan como reflejo autobiográfico de Carlos Blanco<sup>64</sup>: ambos son dos vencidos republicanos de la guerra civil (Heredero, 2015).

El patetismo casi existencialista que emana de la figura de Martín se contrapone al cinismo y a la altanería que desprende Roberto, antiguo compañero de derecho que, a diferencia del primero, sí que ha tenido éxito: está casado, ejerce un buen empleo, posee un coche lujoso y acude asiduamente a los lugares más exquisitos de la noche madrileña. Es la personificación de la burguesía, todo lo que Martín detesta. Por este motivo, cuando ambos conversan tras encontrarse casualmente en una cafetería, en ningún momento

---

<sup>62</sup> A pesar de que la mayor parte de la película fue rodada en estudio, las localizaciones reales que aparecen en el filme fueron rodadas en sus respectivos lugares.

<sup>63</sup> Aunque la película no indicase los motivos por los que Martín Jordán fue expulsado de la carrera, el crítico Carlos Heredero (2015) señalaba en el programa de la 2, *Historias de nuestro cine, que fue expulsado por ser republicano*. Tal y como reconoció el propio Carlos Blanco.

<sup>64</sup> Carlos Blanco Hernández (1917-2013) combatió en el bando republicano durante la Guerra Civil, fue capturado en Córdoba donde estuvo cinco años preso. Cuando obtuvo la libertad no le permitieron continuar los estudios de ingeniero de caminos que había iniciado en 1935, un año antes de la guerra.

comparten el mismo encuadre. José Luis Sáenz de Heredia no utiliza el clásico plano/contra plano como un mero formalismo, sino que lo emplea con una clara voluntad expresiva, como metáfora de desconexión, de la irreconciliable separación entre dos realidades: la capitalista y la comunista (Arocena, 2011: 121).

No obstante, el texto de Carlos Blanco está exento de cualquier tipo de maniqueísmo, si bien es cierto que la arrogancia y la animadversión que Martín parece sentir hacia el resto del mundo constituyen el punto de arranque, él no es el único responsable de que esto suceda; los tres personajes se ven inmersos en una vorágine de mentiras, egoísmo y fatalismo, donde el odio que sienten les conduce hacia un fatídico desenlace.

Antonia del Rey Reguillo (2017: 55) definía el esquema argumental de la cinta mediante el concepto de “hibridaciones genéricas”, percibido a través de una serie de elementos: “El primero de ellos tiene que ver con el propio enfoque genérico de thriller con trazos de musical y de sainete castizo que adopta la película. Merced a esa hibridación, sabiamente dosificada en diferentes subtramas, la cinta encierra secuencias en que la comicidad de las situaciones o el espectáculo musical, en su caso, rompen la dura tensión generada por la trama principal que vertebra el argumento, allí donde las oscuras pasiones de los tres protagonistas aparecen engrasadas por un juego de engaños y mentiras que los conducirá a la autodestrucción” (ibídem).

Concepto que compartía Pablo Rubio Gijón (2002: 105) cuando la tachaba de filme “policial híbrido”, con “elementos procedentes del tipismo madrileño –el registro popular en clave sainetesca– y el policial de enigma con algunos esquemas estético-temáticos del cine negro”.

La propuesta fatalista del director de *Don Juan*, obtuvo, en términos generales, unas críticas excelentes. “Sáenz de Heredia, como siempre, da la película del año”, sentenciaba Alfonso Sánchez (1952:26) en la revista *Primer Plano*. De la misma manera, Jaime Picas alababa en la revista *Fotogramas* la figura del realizador madrileño, en la que reconocía “un verdadero director de cine”. Aunque también apuntaba lo siguiente:

“Es demasiado buena la película [...] Sin embargo, confesemos que en esta cinta de imaginación, donde el realismo da paso a la creación casi literaria, la mayor originalidad, lo más inédito, nos ha parecido encontrarlo en esta primera parte en la que el problema psicológico básico se plantea a través de una impecable sucesión de golpes de efecto [...] Si tal vez podamos reprochar

a la historia y al director el haber encerrado a sus personajes dentro de una muy limitada libertad expresiva, reconozcamos que las figuras de Vallone y de la Varzi [...] subyugan nuestra atención [...] Tal vez lo menos logrado de la película sea [...] la música [...] que ha escrito para ella el maestro Parada” (Picas, 1952: 308).

Aun así, algunos críticos más cercanos a situaciones y dinámicas propias del cine neorrealista achacaron al director la artificiosidad y la falta de verosimilitud de algunas de las secuencias del filme, como en el caso de Pedro Amalio López: “Creo que Sáenz de Heredia no ha acertado esta vez, reconociéndole unos valores muy estimables. Su película [...] posee una clase que no tiene nada que ver con el cine corriente que se fabrica en España. Por eso hay que exigirle más [...] Cuando falla, como en esta ocasión, nos defrauda más, también, que si fuera echa por otro realizador” (Citado en Nieto, 2011: 15).

Independientemente de las lógicas disidencias entre los diferentes profesionales del sector, lo cierto es que la película distribuida por CIFESA supuso uno de los ejercicios más laureados dentro de la filmografía del cineasta. Tanto que logró cinco premios en la Octava Edición de las Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos<sup>65</sup>: desde dos premios secundarios, que reconocían la labor de Emma Penella y Manuel Berenguer, como mejor actriz principal y mejor director de fotografía, respectivamente; hasta la consagración del tándem Heredia-Blanco en las categorías principales, en las que obtuvieron los galardones a mejor director, película y guion.

### **3.7. Historias de la radio (1955)<sup>66</sup>**

“Es la película que más quiero” (Abajo, 1996: 98) o “Es una película a la que le tengo mucho cariño” (Berthier Nancy, 1991: 279), ha expresado el realizador en incontables entrevistas, diferentes sucedáneos para exteriorizar una misma idea. El afecto que siempre ha sentido hacia una de sus creaciones más personales; pero lo cierto es que este amor

---

<sup>65</sup> El Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) fue creado en el año 1945. Sus premios (otorgados desde 1946) son los más antiguos de la historia del cine español. José Luis Sáenz de Heredia, Ladislao Vajda, Carlos Saura, Luis Buñuel o Pedro Almodóvar han sido reconocidos con la medalla a mejor dirección.

<sup>66</sup> Véase en el apartado de anexos de este trabajo (p. 77).

incondicional es fruto de sentimientos previos casi antagónicos, tales como el desdén, el rechazo e incluso el abandono.

En la década de los cincuenta, a pesar de la progresiva aparición de la televisión como elemento de uso doméstico, la radio mantenía su rol hegemónico entre las clases populares, y la producción de la película dirigida por Terence Young, *That Lady (La princesa de Éboli, 1955)*, no fue más que un paradigma de la excesiva popularidad de la que aún gozaba el medio; el éxito que obtuvo la retransmisión radiofónica de la novela de título homónimo, *That Lady (Esa dama, Kate O'Brien, 1946)*, llevó a los británicos a producir su inminente adaptación cinematográfica. Pero para llevar la vida de la duquesa de Pastrana, Ana de Mendoza, a la gran pantalla, los ingleses necesitaban a un socio que les posibilitase recrear la España del siglo XVI.

De este modo, y con la mediación de Miguel Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, que en aquel entonces ostentaba el cargo de Embajador de España en el Reino Unido -puesto que ocuparía hasta 1958-, la productora Atalanta Film encontró en Chapalo Films al compañero idóneo. No obstante, José Luis Sáenz de Heredia, indeciso ante el proyecto, planteó como alternativa coproducir *The Duque of Wellington (El Duque de Wellington, Richard Aldington, 1945)*, porque en sus propias palabras: “Felipe II, visto por los ingleses, salía mal parado” (Abajo, 1996: 101). Propuesta que fue inmediatamente rechazada, pues ésta no había triunfado en la radio inglesa. Por lo que Heredia finalmente aceptó coproducir *La princesa de Éboli*, siempre y cuando los españoles no quedaran en mal lugar.

Para el rodaje, escogieron numerosos exteriores situados en Castilla y León, más concretamente en Salamanca, entre otras localizaciones, donde el Ayuntamiento les cedió las instalaciones de la Universidad para la grabación de varias escenas. Otra de las ciudades seleccionadas fue Segovia, en la que Heredia, después una discusión por cuestiones creativas, abandonó el rodaje, aunque no fue el único motivo; el director siempre reprochó la actitud de los británicos, concretamente su ingratitud ante todas las facilidades que el país les había proporcionado.

Con intención de evadirse acudió al mesón de Cándido donde, mientras degustaba la tradicional comida Castellana propia de la zona, comenzó a escribir sobre unas notas que había tomado previamente, con base en algunos episodios que había experimentado y ciertas noticias que había leído en la prensa. Tras su regreso a Madrid, el cineasta

convirtió aquel borrador en un guion cinematográfico, dividido cinco historias independientes<sup>67</sup>, pero con un origen común. Así fue como el director de *Raza*, a partir de su particular “historia de la radio”, compuso *Historias de la Radio* (1955).

En cuanto a la estructura narrativa, la cinta se articulaba en torno a tres episodios autoconclusivos, que sobre la práctica son cuatro, además de un sketch que, desperdigado durante los 96 minutos del film, funcionaba como nexo de unión entre capítulos. Como también lo hacía la cuarta historia: el breve romance entre Francisco Rabal<sup>68</sup> y Margarita Andrey en los estudios de Radio Madrid<sup>69</sup>, dispuesto de planteamiento, nudo y desenlace, dotaba a la cinta de gran fluidez narrativa, de modo que desaparecía la sensación de punto y aparte entre las diferentes historias que constituían el film.

Las alocadas desventuras que padecía un científico (Pepe Isbert<sup>70</sup>) para financiar -y posteriormente patentar- un pistón conformaban el primero de los relatos, ya desde entonces se advertía la intencionalidad discursiva de Sáenz de Heredia, la de retratar, desde un punto de vista social y político, a una generación completa: a la España de la década de los cincuenta, la de la posguerra, a la España de la radio en directo.

El cineasta no sólo mostraba el uso social que por aquel entonces se le daba a la radio (véanse las escenas en las que los señores mayores hacen ejercicio juntos), también exponía el peso de los diferentes programas de radio y especialmente sus concursos – importancia ejemplificada a través de constantes planos detalles y diversos movimientos de cámara que finalizaban en un mismo punto: en los transistores de radio de los habitantes-, patrocinados por las marcas más populares del momento<sup>71</sup>; grabados en directo desde el estudio con público y música en vivo; a la vez que eran conducidos por los presentadores más populares del momento, equivalentes en aquella época a las estrellas televisivas del siglo XXI.

Para su representación de la realidad, Heredia tomaba elementos propios de ésta, especialmente personas, a las que convertía en personajes. Por lo que no es de extrañar

---

<sup>67</sup> El guion original estaba compuesto de cinco historias, pero Heredia lo recortó a tres episodios.

<sup>68</sup> Paco Rabal cobró 375.000 pesetas por su breve intervención (Castro, Nieto, 2011: 169).

<sup>69</sup> Parte de la película se rodó en los auténticos Estudios de Radio Madrid. También se rodaron algunas escenas en Radio Nacional de España (RNE) y Radio Intercontinental.

<sup>70</sup> Cobró 60.000 pesetas por su intervención (Nieto; Castro, 2011: 168).

<sup>71</sup> No obstante, los productos mencionados en la cinta (galletas Cruz y Raya, raticida Alirón...) eran ficticios.

que fuera el padre Venancio Marcos<sup>72</sup>, quien, con un escueto “buenos días”, diera inicio al habitual sermón radiofónico matutino. O que el locutor Bobby Deglané<sup>73</sup> entrevistara al futbolista Luis Molowny y al ex torero Rafael Gómez ‘El Gallo’ en su programa. Entrevistas a las que acompañan las actuaciones musicales de la folklórica flamenca Gracia Montes, que interpreta la canción ‘La Romera’, o de los maestros Ochaíta, Valerio y Solano (Cabezuelo, 2012: 8).

De estos cuatro personajes, tomados de la realidad, se deducen varias cosas: 1) su implicación, ya sea directa o indirecta, con el Franquismo y 2) la difusión de valores morales y gustos adscritos tradicionalmente al régimen, que funcionan como espejo del carácter del propio Sáenz de Heredia, y al mismo tiempo convierten a *Historias de la radio* (1955) en una de sus creaciones más personales.

En primer lugar, aunque la presencia del cura Venancio Marcos fuera sobre todo anecdótica- prueba de ello es que su ‘aparición’ ni siquiera es física, sino que su voz aparece en off- no dejaba de ser hasta cierto punto reveladora. Reconocido ultraderechista según el diario *El País* (1978: 1) (“Soy de la llamada extrema derecha y estoy en total discrepancia con el llamado progresismo de la Iglesia y la democracia “inorgánica” del Estado”, declaraba durante la Transición”) y cercano a la doctrina de José Antonio Primo de Rivera. Lo mismo sucedía con el locutor Bobby Deglané, cuyos orígenes se remontaban a reportero gráfico durante la Guerra Civil en el Frente de Teruel para el bando golpista.

En segundo lugar, los cameos del jugador del Real Madrid y de ‘El Gallo’ tenían unas connotaciones similares, pues aunque su implicación con el Franquismo no sucedía de manera explícita, como en los dos casos mencionados anteriormente, tanto la tauromaquia como el fervor por el fútbol –sobre todo por el equipo de Chamartín, por encima de otros clubes- respondían a pasiones generalizadas y muy concretas de una época determinada. Gustos y valores históricamente atribuidos a la ideología ‘de derechas’. Aficiones que coincidían con las del propio Heredia, socio del Real Madrid, amigo personal de Santiago Bernabeu y aficionado a los toros desde su juventud. Apariciones que, no obstante, reforzaban el carácter representativo de la película.

---

<sup>72</sup> En la vida real el cura Venancio Marcos presentaba un programa titulado *Charlas de orientación religiosa ante el micrófono de Radio Madrid*.

<sup>73</sup> Presentador de los programas *Cabalgata de fin de Semana* (1951) y *Carrusel deportivo* (1954).

Por otro lado, el cariz crítico que emanaba de la película no respondía a un propósito premeditado por parte del realizador- a diferencia de películas como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde<sup>74</sup>,1951) o *Nueve Cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966)-, sino que ciertamente era el resultado de haber tomado la realidad (las noticias de la prensa) como fuente de inspiración a la hora de escribir el guion. Es decir, pura coincidencia; y prueba de ello es la indulgencia con la que Heredia trataba las historias, así como la simpleza de algunos de los desenlaces empleados.

Soluciones narrativas que transpiraban “falsedad hasta límites fabulosos” (Amalio, 1955: 10). De hecho, la ternura y el humanismo que desprendían sus personajes remitían principalmente al cine de Frank Capra o al de Vittorio de Sicca y Cesare Zavattini (Torres, 2010), motivo por el que “todos los episodios y los engarces narrativos que forman el grueso del film tienen un final feliz, poniendo de relieve que los milagros nacen gracias a la solidaridad entre los seres humanos” (Arocena, 2011: 124).

Por tanto, si en el primer episodio, inspirado en el programa *Busque, corra y llegue usted primero*<sup>75</sup>, era la solidaridad del locutor Bobby Deglané la que posibilitaba que Pepé Isbert construyera su pistón, el milagro en los dos siguientes devenía directamente de las instituciones - así como de la radio-. Sobre todo en el capítulo popularmente conocido como El Pan de San Antonio, híbrido entre una ocurrencia de Carlos Blanco y una vivencia del propio Heredia<sup>76</sup>, en el que el cura de la iglesia solventaba el problema, con una clara intención de reclutamiento evangélico (Herederó, 2011: 163).

Hecho que se repetía nuevamente en la historia del niño enfermo, tomada de un caso real de la prensa, cuyo tono costumbrista en clave rural se asemejaba a la celeberrima *¡Bienvenido Mister Marshall!* (Luis García Berlanga,1953), similitud que, teniendo en cuenta la devoción que Luis Sáenz de Heredia (Abajo, 1996: 306) sentía por Berlanga (“Ante el cine de Berlanga hay que quitarse el sombrero [...] Berlanga es el que, indiscutiblemente, hay que destacar por encima de todos los demás”, declaraba el madrileño sobre el director de *El Verdugo*), no sería de extrañar que hubiera sido

---

<sup>74</sup> Director de cine vinculado a la Falange Española. Sin embargo, Nieves Conde pertenecía a la sección “hedillista”, partidaria de Manuel Hedilla, el sucesor de José Antonio Primo de Rivera. Su película *Surcos* (1951) tuvo bastantes problemas con la censura franquista.

<sup>75</sup> Presentado por Joaquín Soler Serrano en Radio España de Barcelona. El programa premiaba al espectador que se presentase en el estudio con el objeto indicado por el locutor, que cada vez era distinto.

<sup>76</sup> La historia del ladrón se le ocurrió a Carlos Blanco, que se la cedió a Heredia. Asimismo, la parte en la que el mendigo iba a la iglesia a por pan le sucedió a Heredia en la vida real.

intencionada. Aquí no era el cura quien solucionaba el contratiempo, sin embargo, mediante una idea del guardia civil y la consiguiente aprobación de la alcaldía local, el maestro (Alberto Romea<sup>77</sup>) acudía a la radio, donde conseguía el premio para que el niño pudiera operarse a vida o muerte en Noruega.

El director de la prestigiosa revista de crítica cinematográfica -homóloga de la francesa *Cahiers du Cinéma*- Caimán Cuadernos de Cine, Carlos Heredero, señalaba lo siguiente sobre la naturaleza taumatúrgica del film en un lúcido ensayo titulado *Historias de la radio. Radiografía de la penuria vitalista* (2011):

“Una evangélica y optimista confianza en la bondad de los ricos y de los pobres, de las fuerzas mismas de la sociedad y de los desamparados de la misma, impregna la mirada de Sáenz de Heredia sobre sus criaturas [...] Pero sucede que esa mirada bonachona y condescendiente, que falsea la realidad conforme a parámetros propios del nacional-catolicismo, convive aquí- en una nueva y estimulante dicotomía- con una rara capacidad para levantar acta del desolador paisaje social y de la miseria económica en la que vive la España del momento [...] Es la expresiva idealización de la ‘generosidad unitaria’ de la patria en versión franquista...” (Heredero, 2011: 165).

Del mismo modo, el docente (ibídem) recalca el evidente “trasfondo evangélico y redentorista” de la cinta. Observación similar a la de Luis Herrero en el programa de Telemadrid, *Cine n B&N*, cuando se refería a las “evidentes connotaciones cristianas” de la película. Aunque, independientemente del trasfondo del filme, la concepción de la cinta como cine-espectáculo le valió de halagos en su estreno, el 25 de Julio de 1955 en El Palacio de la Prensa. Tanto que *Historias de la Radio* no sólo logró ser la segunda película de ese año con mejor éxito comercial después de *Marcelino, Pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), también obtuvo la clasificación de “Interés Nacional”, el segundo premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor película de 1956 y el reconocimiento del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor argumento original. Además de variedad de elogios entre la crítica especializada:

---

<sup>77</sup> El actor salió expresamente del retiro para participar en la cinta de Sáenz de Heredia (Abajo, 1996: 90).

“Cada vez que se afea al cine español su falta de inventiva, su escasa dotación de ingenio, la envarada humanidad de sus personajes, es preciso hacer la excepción de Sáenz de Heredia”. (Sánchez, 1955: 166)

“Desde luego, es sorprendente que Sáenz de Heredia pierda su tiempo de esta manera en temas dramáticos que, en el fondo, le importan muy poco, cuando su verdadero camino- y lo ha demostrado tres veces con *El destino se disculpa*, *Todo es posible en Granada* e *Historias de la radio*-, su verdadero fuerte, es el humor y la comedia”. (Guarner, 1961: 326)

El ensayo *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (Castro; Nieto, 2011: 169) desvelaba datos de gran relevancia sobre la producción de la cinta, cuyo coste total reconocido ascendió a 6.397.057 pesetas, a pesar de que el propio autor confesara al guionista Juan Julio Abajo de Pablo en una entrevista que la película había sido barata, en torno a cuatro millones de pesetas, según sus palabras. Pero lo cierto es que el coste medio de una película española en aquella época oscilaba los 2.700.000 de pesetas, de acuerdo con los datos emitidos por el Sindicato Nacional del Espectáculo.

Además, los honorarios de José Luis Sáenz de Heredia por las funciones de director, argumentista y autor del guion técnico y literario alcanzaron la suma de 1.550.000 pesetas (650.000, 650.000 y 250.000 pesetas respectivamente). Esta cantidad supuso un 24,2% del presupuesto total de la película.

Otro de los aspectos destacados es su condición de “producción de Chapalo Films para Suevia Films” (ibídem), que en realidad fue una coproducción. De hecho, Cesáreo González, el responsable de Suevia Films, se quedó con los derechos de la cinta, probablemente la más comercial y, según el autor, la que más dinero les generó. El éxito de la película fue tal que, como apuntaba José Luis Garci en *Cine en B&N* (2012), probablemente Woody Allen la tomara como inspiración para *Radio Days* (*Días de Radio*, 1983); una de las historias es sospechosamente similar, tanto que el periodista y amigo personal del director, Fernando Vizcaíno Casas - señalaba Garci- le instigó a denunciarlo por plagio, a lo que Heredia respondió que cualquier supuesto plagio del neoyorkino no era para él nada más que un verdadero honor.

### 3.8. Franco, ese hombre (1964)

*Si Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), de acuerdo con la calificación de “película acontecimiento” empleada por Nancy Berthier (2007: 53), era uno de aquellos filmes que habían “entrado en la historia del cine por vincularse de manera estrecha con un contexto sociopolítico determinado”, más concretamente con la convulsa Etapa bélica (1938-1945) correspondiente a la Era azul (1938-1957); *Franco, ese hombre*<sup>78</sup> (1964) fue el equivalente en formato documental durante los orígenes de la tecnocracia franquista (1957-1973)<sup>79</sup>, período que, según Amando de Miguel (1975: 61), representaba “el máximo ritmo de expansión económica de toda la Historia española”. Esta estabilidad coincidió con la celebración de los XXV Años de Paz<sup>80</sup>, que fue la razón que motivó la filmación de nueva pieza audiovisual vinculada a la imagen y semejanza de Francisco Franco. Y esta vez en sentido literal.

Entre José María García Escudero, inmerso en su segundo mandato como director general de Cinematografía y Teatro (1962-1968), y Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo por aquel entonces (1962-1969), reunieron a las dos piezas claves para la elaboración del retrato más íntimo y personal que jamás se había realizado sobre el Generalísimo.

Por un lado, con el buen precedente de *Raza*, el director José Luis Sáenz de Heredia, cuyo retorno a la vía gubernamental tras la adaptación de la novela de Jaime de Andrade, en palabras de Tatjana Pavlovic (2009:121), “serves as a reminder of the relationship between Sáenz de Heredia and the Franco’s regimes propaganda apparatus” (“sirve como recordatorio de la relación entre Sáenz de Heredia y el aparato de propaganda del régimen de Franco”); y por el otro, José María Sánchez Silva, el principal guionista de la obra que nos ocupa, así como de la posterior *Morir en España* (Mariano Ozores, 1965). La escritura de ambos textos, entre otras cosas, le valió el apodo de “historiador del régimen” para algunos especialistas contemporáneos como es el caso de Ángel Quintana (2002: 183).

---

<sup>78</sup> Véase en el apartado de anexos de este trabajo (p. 78).

<sup>79</sup> Existen leves discrepancias entre los especialistas a la hora de fechar las diferentes etapas del Franquismo. No obstante, en este trabajo hemos utilizado la clasificación del sociólogo Amando de Miguel.

<sup>80</sup> Correspondiente al 25 aniversario del fin de la Guerra Civil (1936-1939).

En un principio la cinta, concebida como un mediometraje documental de 40 minutos de duración, obtuvo un presupuesto de 1.000.000 de pesetas, acorde a las pretensiones originales, ajenas a principios artísticos o comerciales; pero el metraje se extendió y fortuitamente, además de ser financiada por el propio director a través de un crédito bancario una vez que el presupuesto se excedió, se convirtió en largometraje.

De ahí que Heredia confesara que “nunca pretendió *Franco, ese hombre* ser película. En realidad fue un apunte biográfico de una personalidad” (Abajo, 1996: 165), o que Vizcaíno Casas la describiera según su propósito inicial como “una biografía del Caudillo que sirviera como pieza de filmoteca” (Vizcaíno; Jordán, 1988: 52). Su propósito, el mismo que el de la celebración que originó su concepción: la conmemoración de los XXV Años de Paz y, por supuesto, la de su propio artífice, que al mismo tiempo se erigía como el anclaje que sostenía todos los principios ideológicos del Régimen, así como al propio Régimen. Idea que desarrollaba Alberto Reig Tapia:

“Franco era la mismísima encarnación de su Régimen, un Régimen hecho a su imagen y semejanza, diseñado a su medida, sin otra fundamentación que su única y exclusiva voluntad. Desaparecido su principal artífice y más firme sostén, su obra política se desvaneció rápidamente cual castillo de naipes para sumirse en el más espeso de los olvidos” (Reig, 2002: 97).

A pesar de pertenecer a un género a priori radicalmente opuesto como el de la no ficción, *Franco, ese hombre* podría considerarse como la secuela espiritual de *Raza*, ya no solamente porque ambas compartieran de alguna forma al tándem Heredia/Franco como núcleo sobre el que se desarrollaban, sino que también construían su discurso alrededor de los mismos ejes temáticos. Aunque en distinto orden de importancia y con un tratamiento un tanto diferente, pues en la primera (desde una perspectiva cronológica) tanto el repaso biográfico –ensalzado por supuesto– del caudillo, como la dualidad entre el pasado y el presente adquirirían una dimensión secundaria e idealizada dentro de los límites de la ficción; en la segunda se explicitaban, tanto en forma como en contenido.

Por tanto, no era casual ni mucho menos gratuita la disonancia formal entre el tono grisáceo con el que se representaban los tiempos remotos, a través de innumerables imágenes de archivo, y el ampuloso *technicolor* en formato *cinemascope* que referenciaba a la actualidad. Para Heredia el pasado constituía un mal necesario, un tortuoso e

inevitable trámite que garantizaba la estabilidad del presente. Concepto que sintetizaba Nancy Berthier (2011: 213) cuando explicaba que la paz se articulaba “con un pasado bélico”. De hecho, la voz en off introducía esta idea durante los primeros compases de la cinta:

“La ciudad, como tantas otras de las de su sangre, conoció amaneceres muy trágicos, angustiosos chirriar de frenos, timbrazos taladrantes, descargas de fusiles en un horizonte siempre próximo, y pistoletazos en la misma escalera. Pero ya lo ha olvidado felizmente porque todo eso tan triste, hace ya muchos años que pasó: veinticinco” (Sánchez; Heredia, 1964: 7-8).

Esta hipotética paz a la que se aludía constantemente resultaba - dentro de la diégesis de la propia película- inconcebible sin la figura de Francisco Franco, incuestionable garante de toda armonía, al que se trataba de humanizar por todos los medios, desde el propio título. *Franco, ese hombre* –intencionadamente escogido por Heredia- pretendía ser un repaso biográfico a la persona –y no al mito- detrás de la estabilidad política, social y económica que abrazaba la España de la década de los sesenta.

Por este motivo, no es de extrañar que el caudillo apareciera vestido de paisano, a la vez que también resultaba lógico que la mayoría de los exteriores en tiempo presente que mostraba el documental -filmados en Ferrol, su ciudad natal- funcionaran como fragmentos representativos de su propia vida: la iglesia de San Francisco, lugar en el que fue bautizado; la casa de su niñez o el cuartel de Dolores, donde hizo su primera guardia como teniente segundo, entre otros.

Pero el parentesco existente entre *Raza* y *Franco, ese hombre* no obedecía únicamente a bloques temáticos, también a sus imágenes; había “una lógica de continuidad implacable entre *Raza* y *Franco, ese hombre*. Si la primera se cerraba con el primer desfile de la Victoria, la segunda se abriría con el que tiene lugar para celebrar (en un singular oxímoron: la paz representada por un instrumento bélico) los veinticinco años de aquella fecha” (Zunzunegui, 2011: 192). Como discutía Zunzunegui, el alegato de la película se tambaleaba desde la primera secuencia, a pesar de prácticamente omitir el episodio de la guerra civil en un auténtico y puntual alarde de coherencia discursiva, aunque al mismo tiempo cuestionable por su frivolidad.

Y precisamente éste era el lastre de la cinta dirigida por Sáenz de Heredia, ya que su propósito propagandístico/conmemorativo limitaba su tesis desde el inicio, más allá de la primera secuencia; su apasionada concepción partidista entorpecía cualquier idea en torno a la paz y a la justificación de la Cruzada: “El problema de fondo de Franco, ese hombre residía en que el mito de la paz no era más que el mito de una paz simulada porque, en el interior de un franquismo donde las heridas no podían cicatrizar, la única paz real era la paz de los cementerios” (Quintana, 2002: 189).

No obstante, el aura mitológica que rodeaba al film se extendía hasta la figura del mismísimo Franco, por lo que su humanización resultaba incongruente. De modo que, como señalaba una vez más Quintana (2002: 185), “la pretendida humanización de Franco chocaba con una trama narrativa que funcionaba según las características de la épica, pretendiendo imponerse como si fuera un *biopic* sobre la figura de un libertador, una especie de sucesor de El Cid”.

Esto ocurría debido a la condición hagiográfica -y no biográfica- del filme; el Franco de la película se postulaba como una especie de ente semidivino despojado de todo defecto y dotado de cualidades sobrehumanas. Como sostenía José Carlos Rueda Laffond (2011: 124), en el documental “continuaban presentando al Generalísimo como «conquistador del porvenir de España», como «ganador de la guerra y ganador de la paz»”.

De hecho, la primera mención explícita al caudillo sucedía tal que así: “Son tres generaciones de españoles las que reciben clamorosamente a Franco, a ese hombre que ha sabido forjar 25 años de Paz con su espíritu de acero sobre el yunque de su vida” (Sánchez; Heredia, 1964: 12), clamaba la voz en off. La expresión “sobre el yunque de su vida” hacía una clara referencia al pasado del dictador, tanto era así que Nancy Berthier mantenía que la cinta se articulaba en torno a un acontecimiento concreto de la historia del Generalísimo: el combate del Biutz<sup>81</sup>, batalla en la que cayó gravemente herido.

Tanta importancia le concedieron los guionistas a este episodio que se reconstruyeron los hechos mediante una entrevista al doctor Enrique Blasco Salas, el médico que atendió a Franco. Desde la primera pregunta planteada se intuían las intenciones tras la

---

<sup>81</sup> El 29 de junio de 1916 el ejército español participó en una batalla en Biutz, durante la época de las campañas militares en Marruecos. Francisco Franco, Capitán de Regulares por aquella época, sufrió una herida bastante grave en el vientre (Villatoro, 2017: 1).

conversación: “¿Puede usted decirnos, doctor Blasco Salas, en qué consistió esa herida calificada por usted y otros médicos como milagrosa?” (Sánchez; Heredia, 1964: 38).

Es decir, el caudillo se erigía como un hombre creado, elegido y amparado por Dios a la espera de un bien mayor. Pensamiento que reforzaba la voz en off en afirmaciones como esta: “Y en el rebrillar de este mar de fusiles y bayonetas empiece a recordar aquel rincón de nuestra Galicia, su Ferrol marinero, donde Dios quiso que viniera al mundo” (Sánchez; Heredia, 1964: 15). De ahí que Berthier (1994: 288) definiera la herida de la que Franco se recobró como “la señal tangible de la predestinación de Franco, la prueba de su carácter providencial”.

Todos estos factores cuestionaban a la par que entorpecían el supuesto relieve historiográfico sobre el que se construía el largometraje; Sánchez Silva y Sáenz de Heredia cometían, con su guion realizado a la imagen y semejanza del caudillo, los mismos errores en *Franco, ese hombre* que Jaime de Andrade en *Raza*. A pesar de que a Franco “le apasionaba la historia”, escribía George Hills (Citado en Espadas, 1987: 128), había en él una “valoración – más bien, hipervaloración- de la Historia, no sólo como la clásica *magistra vitae*, sino como determinante del comportamiento de «los hombres y los pueblos», que le llevaría a simplificaciones tan peculiares como esta”. (Espadas, 1987: 130). Por este motivo, Luis Veres (2012: 146) sostenía, del mismo modo que lo hacían Quintana, Berthier o Laffond, que en el documental estrenado en 1964 “había mucho más de épica y de falsedad mítica que de historia”.

Ciertamente, la obra en cuestión combinaba los elementos más tradicionales del documental cinematográfico clásico, tanto en estructura como en narrativa, con el tono grandilocuente y efectista propio de la propaganda menos sutil, que a su vez dio como resultado una especie de docuficción de lo más autocomplaciente, abastecida de testimonios y documentos de un único bando: “Existía cierto desequilibrio en las fuentes abastecedoras” (Vizcaíno; Jordán, 1988: 54). Esta percepción subjetiva de la historia le serviría de antecedente –y de antítesis al mismo tiempo- a Basilio Martín Patino una década más tarde en *Caudillo* (1977), documental que repasaba en clave paródica la vida de Francisco Franco a través de un montaje encomiable, en la misma línea -a la hora de utilizar las imágenes- que *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1974).

En la última secuencia de la película director y guionista de *Raza* -en los roles de entrevistador y entrevistado, respectivamente- protagonizaban una apacible entrevista de tres minutos de duración. La escena comenzaba con un leve movimiento de cámara con el que se presentaba su estudio de pintor, para posteriormente enfatizar un autorretrato de Franco uniformado, cuadro que diseccionaban a partir de diversos planos detalles del mismo. Casi al instante aparecía el protagonista vestido de paisano, en una clara alusión al mito y al hombre. El momento más importante del encuentro sucedía cuando Franco aconsejaba a los españoles que “analizasen las motivaciones” de su Cruzada, para ello habían de comparar la España que recibieron con la España que les legaban. Por último, esperaba que tuvieran siempre presente que no cabía “una gran obra sin sacrificios”, concluía (Sánchez; Heredia, 1964: 154).

Durante este encuentro sucedían dos elementos que reforzaban nuevamente la idea de ficción: 1) Antes de la entrevista el propio Franco que supuestamente acababa de visualizar el documental le daba el visto bueno, su aprobación, hecho totalmente falso, pues el propio director reconoció años después que desconocía si le había gustado, que jamás se lo había preguntado; y 2) la rigidez, tanto verbal como no verbal, de entrevistador y entrevistado sugerían que estaban recitando un guion en lugar de mantener una conversación, por lo que el aura que rodeaba la entrevista resultaba tan irreal como artificiosa.

Percepción que compartía Magí Crusells (2001: 225) al afirmar lo siguiente: “Aunque José Luis Sáenz de Heredia asegurase que el jefe del Estado respondió de manera natural a las preguntas, se hace difícil darle crédito, ya que en más de una ocasión Franco no mira a la cámara sino que lo hace fijamente a un punto determinado, donde seguramente están escritas las respuestas. Recordemos que éstas tampoco fueron dichas al azar porque fueron redactadas por José María Sánchez Silva días antes de la entrevista”.

Finalmente, tras el encuentro Heredia agradecía a su “Excelencia” haberles concedido la entrevista, acto seguido le deseaba “para el bien de España” que “Dios” siguiera guiando, como hasta ese día, “el acierto de sus pasos” (Sánchez; Heredia, 1964: 155). Inmediatamente la voz en off elogiaba a la figura de Franco mientras las imágenes mostraban en plano detalle sus pasos. Así concluía el documental, uno de los trabajos más apreciados por su autor, Caballero de Honor de la Fundación Nacional Francisco Franco (FNFF), que lo consideraba un hito, al menos desde una perspectiva histórica:

“De *Franco, Ese Hombre* yo tengo muchas satisfacciones, entre otras, la curiosidad de que yo no me podré apuntar a la historia del cine universal éxitos grandes, pero sí lo de que soy el único que ha hecho la biografía de un Jefe de Estado en vida. Porque de Jefes de Estado se han hecho ya más bien post-mortem. Pero en vida, y presentándola encima, no lo ha hecho ninguno. Yo soy el único que lo ha hecho, y tengo la satisfacción de que así sea.” (Abajo, 1996: 168).

#### 4. Conclusiones

- José Luis Sáenz de Heredia fue el director oficial del Régimen, al menos debido a las dos películas vinculadas directamente a Francisco Franco como fueron *Raza* (1941) y *Franco ese hombre* (1961) -además de su labor en el Departamento Nacional de Cinematografía-, ambas gestionadas por el Consejo de la Hispanidad y el Ministerio de Información y Turismo, respectivamente. De este modo, la vinculación de Heredia con el Gobierno fue mayor que la de otros cineastas favorables a éste como Rafael Gil, Antonio Román, Carlos Arévalo, Enrique Gómez, Juan de Orduña, Florián Rey o José Antonio Nieves Conde, entre otros.

El 4 de diciembre del año 2014 fue nombrado Caballero de Honor a título póstumo de la Fundación Nacional Francisco Franco (FNFF), título que le convierte hasta la fecha en el único director del cine español con tal mención.

- Aunque es cierto que José Luis Sáenz de Heredia solo dirigió dos películas abiertamente franquistas, se entrevén rasgos ideológicos propios del Movimiento en algunas de sus otras cintas tales como *El Escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1944) o *Historias de la radio* (1955).
- A pesar de que José Luis Sáenz de Heredia fue el director del Régimen simplificarle únicamente a tal etiqueta supondría caer en el reduccionismo. Tanto su labor en la Escuela Oficial de Cine (EOC) como su solvencia técnica a lo largo de su carrera cinematográfica, amén de las alabanzas de la crítica, suponen que la

etiqueta de 'director del Régimen' constituya un apartado más -y no uno único- de su extensa carrera.

Ya desde su debut en la dirección con *Patricio miró a una estrella* (1934) el cineasta mostraba cualidades en la realización con diferentes *travellings* y ampulosos movimientos de cámara. Además en las posteriores *El Escándalo* (1943) y *El destino se di disculpa* (1944) la crítica alabó su conocimiento del lenguaje cinematográfico. Asimismo, en *Los ojos dejan huellas* (1952) la cantidad de hallazgos visuales desde un punto de vista formal remitían al mejor cine negro americano.

- A lo largo de su trayectoria se vio beneficiado tanto por su procedencia como por su ideología; el director escaló posiciones de manera muy orgánica:

En los primeros compases de la década de los treinta trabajó amistad con Serafín Ballesteros, productor que le introdujo en el mundo del cine y con el que compartía ideología. Más adelante, después de combatir en la Guerra Civil (1936-1939) entró en el Departamento Nacional de Cinematografía de la mano de Augusto García Viñolas, quien le recomendaría para dirigir *Raza* (1941). Además, como desvelaba Magí Crusells en su estudio *Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a raza* los responsables de los Estudios Ballesteros le escribieron una carta de recomendación en la que alababan su profesionalidad y mencionaban su procedencia, así como su compromiso con el Gobierno.

No se sabe a ciencia cierta hasta qué punto influiría la carta en la selección, pero lo cierto es que Sáenz de Heredia fue elegido como director y a partir de ese momento contó con el beneplácito de los productores para dirigir proyectos ambiciosos.

- Los mismos motivos que en algunos momentos le beneficiaron también le perjudicaron, sobre todo en las etapas en las que Franco estuvo alejado del poder. Al principio de la guerra fue encerrado en una cárcel únicamente por ser familiar de José Antonio Primo de Rivera y escapó gracias a la ayuda de su amigo Luis Buñuel.

- Durante los años cuarenta y cincuenta se produjo su mayor período de esplendor; en esta época contó con la confianza de los productores, el apoyo del público y el casi unánime reconocimiento de la crítica.
- En los años sesenta fue un director consolidado principalmente por los triunfos del pasado, pues en esta década se dedicó sobre todo a dirigir películas comerciales de encargo.
- Sáenz de Heredia fue un director perfectamente integrado en la industria cinematográfica; contó con suculentos presupuestos a la hora de confeccionar sus películas, que estuvieron vinculadas a los mejores estudios de rodaje, como los Estudios Ballesteros o los CEA. De este modo, el madrileño fue principalmente un realizador desde una perspectiva artesanal y no artística.
- A pesar de figurar como autor o coautor de la mayoría de los guiones muchos de ellos correspondían a películas de encargo o adaptaciones de novelas.
- Por este motivo, su libertad creativa siempre se limitó a los parámetros impuestos por la industria, de manera que no tuvo tanta libertad como otros directores que operaron al margen de ésta. Sólo en este contexto se entienden gran cantidad de comentarios pesimistas que el director realizó a lo largo de los años en diversas entrevistas.
- Aunque su obra cinematográfica tiene validez más allá del contexto político en el que se desarrolló, resulta imposible comprenderla en su totalidad desvinculándola de este; su cine fue, entre otras cosas, un reflejo de la sociedad franquista. En él se observaban cuestiones relativas al rol de la mujer en la sociedad, específicamente *en Raza* (1941), *El escándalo* (1943) o *en El destino se disculpa* (1944). Además algunos comentarios y situaciones expuestas en otras de sus cintas remitían a factores políticos, económicos y sociales propios de la etapa que representaban. El paradigma de este suceso sucedía en *Historias de la radio* (1955). Aunque curiosamente Heredia no siempre se limitó a representar o retratar

a la sociedad de la posguerra desde la ‘derecha’; en *Los ojos dejan Huellas* (1952) mostraba la represión que sufrieron algunos republicanos durante el Franquismo.

- El cine de José Luis Sáenz de Heredia, a grandes rasgos, se nutría de las dinámicas y situaciones propias de la comedia clásica americana (Howard Hawks, Ernst Lubitsch, Frank Capra...), con una puesta de escena que combinaba elementos propios del realismo poético francés (René Clair, Marcel Carné, Jacques Becker...), así como del neorrealismo italiano (sobre todo el de Vittorio de Sica y Cesare Zavattini). Todo ello bajo los principios y preocupaciones morales de la derecha católica.
- El cine español necesitó más tiempo que otras industrias a la hora de encontrar su propia personalidad. Si en la década de los cuarenta la principal influencia provenía de Hollywood; en la de los cincuenta sucedía lo propio con el neorrealismo. Los debates por parte de la crítica profesional a la hora de determinar en qué consistía el cine español, además de la celebración de las Conversaciones de Salamanca en el año 1955 fueron un claro reflejo de la crisis de identidad que sufrió el cine nacional de la posguerra.
- La aportación de José Luis Sáenz de Heredia y Osio al conjunto del cine español durante más de cuatro décadas es tan incuestionable como inabarcable. Ya no solo como cineasta, sino que también contribuyó a la formación de gran cantidad de directores del panorama nacional; su gestión como director en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) constituyó la mejor etapa de la Institución. Hasta el punto de que en dicho mandato coincidieron –y se graduaron- directores de renombre como Basilio Martín Patino, Manuel Summers, Miguel Picazo, José Luis Borau, Antonio Mercero, Mario Camus, Julio Diamante, Francisco Regueiro, Joaquim Jordà o Víctor Erice.

## 5. Bibliografía

Abajo, J. (1996): *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid: Quiron Ediciones.

Álvarez, V. (2014): "'El escándalo' de José Luis Sáenz de Heredia". Universidad de Salamanca, desconocido, Las páginas aparecen sin numerar.

Amador, MP. (2010): "La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo". *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 1, pp. 3-22.

Amalio, P. (1955). "Historias de la radio. La guía comercial". *Objetivo*, 8, pp. 10-11.

Aranzubia, A (2011): " De parias a niños mimados del cine español. José Luis Sáenz de Heredia en los 'felices sesenta' ". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 179-195. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Arocena, C (2011): " Fulgores en tiempos de cambio. El cine de José Luis Sáenz de Heredia en la década de los cincuenta". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 115-131. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Berthier, N (1991): " Entrevista a José Luis Sáenz de Heredia". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 265-289. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Berthier, N. (1994): "El combate del Biutz en Franco ese hombre. Historia de un milagro". *Mélanges de la Casa de Velázquez (MCV)*, 3, pp. 285-297.

Berthier, N. (1995): "El último caído de Sáenz de Heredia. Un poema documental sobre Franco". *Secuencias. Revista de historia del cine*, 2, pp. 9-29.

Berthier, N. (2011): "José Luis Sáenz de Heredia, admirador de Franco. Franco, ese hombre y El último caído". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 207-217. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Berthier, N. (2007): "Raza, de José Luis Sáenz de Heredia. Una película 'acontecimiento'". En Sánchez, V. (2007): *España en armas. El cine de la Guerra Civil Española*, pp. 53-63. Valencia: Diputación de Valencia.

Blanco, L. (2016, julio): "La enseñanza oficial de cine en España". *Área abierta*, 16 nº2, (pp. 3-12).

Borrell, JM. (1945): "Crítica El destino se disculpa". *Cine Experimental*, 4, pp. 240-242.

Buñuel, L. (1982): *Mi último Suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.

Cabezuelo, F. (2012): "La radio y la televisión en el Franquismo a través del cine de José Luis Sáenz de Heredia". *Aposta*, 53, pp. 1-17.

Cánovas, J. & Pérez, J. (1991): *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*. Murcia: Vicerrectorado de Cultura. Universidad de Murcia.

Caparrós, JM. (1981): *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Castro, J. & Nieto, J. (coord.) (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Castro, JL. (2011): "Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta". *Sigma*, 20, pp. 305-33.

Castro, JL. (2014): "Análisis histórico-filmico y crítica de cine: encuentros y fricciones". Mayo 15. 2018, de *A cuarta Pared*. Sitio web:

<http://www.acuartapared.com/analisis-historico-filmico-y-critica-de-cine/?lang=es>

Castro, JL. (2016): "De la subida a la atalaya: un espejo ligeramente curvado (Calabuch, 1956)". *Jornadas de Historia y análisis cinematográfico*, 1, 1-17.

Cela, J. (1995): "La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)". *Documentación de las Ciencias de la Información*, 18, Las páginas aparecen sin numerar.

Crusells, M. (2001): "Franco en el cine documental español". *Historia Contemporánea*, 22, pp. 215-231.

Crusells, M. (2011): "Franco, un dictador de película. Nuevas aportaciones a Raza". En Camarero, G. (coord.) (2011): *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*, pp. 239-284. Barcelona: T & B Editores.

Chenovart, J. (2016): *El personaje secundario en el cine de CIFESA* (Tesis doctoral no publicada). Universidad Politècnica de València, Valencia.

Deltell, L. (2016, julio): "Víctor Erice en la Escuela Oficial de Cinematografía. Elogio de la incomunicación". *Área abierta*, 16, pp. 55-69.

Diario de Burgos: de avisos y noticias (1942): "Nuevas Publicaciones. Raza, por Jaime de Andrade". Sitio Web:

[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000449415&interno=S&posicion=7&presentacion=pagina](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000449415&interno=S&posicion=7&presentacion=pagina)

El Avisador Numantino. Periódico de intereses generales y noticias (1941): "La película 'Raza'. Exaltación de los valores de la Patria". Sitio Web:

[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=3022551&interno=S&posicion=2&presentacion=pagina](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=3022551&interno=S&posicion=2&presentacion=pagina)

El País (1978): "Ayer falleció el padre Venancio Marcos". Sitio Web:

[https://elpais.com/diario/1978/02/04/sociedad/255394801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/02/04/sociedad/255394801_850215.html)

Espadas, M. (1987): *Franquismo y política exterior*. Madrid: Rialp.

Eugenia A.. (2006): "Esto se llama Raza, hijo mío. El mito fascista y las visualizaciones del Nuevo Estado en el cine de propaganda del primer franquismo. Prisioneros de guerra (1938) y Raza (1941)". *Filmhistoria online*, 16, pp. 1-4.

Fernández, A. (1992): "Muere José Luis Saenz de Heredia, el máximo cineasta del franquismo militante". *El País*, pp. 1-2. Sitio Web:

[https://elpais.com/diario/1992/11/05/cultura/720918002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/11/05/cultura/720918002_850215.html)

Fernández, C. (1972): *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional.

Fernández, J. (1997): "'Raza' y 'Espíritu de una Raza'. Del Fascismo al Anticomunismo. La evolución del primer Franquismo a través del cine". *Educación y Medios*, 1, pp. 33-40.

Freixas, R. (2012): "El destino se disculpa. José Luis Sáenz de Heredia (1945)". Mayo 16, 2018, de *Dirigido Por*. Sitio web:

[http://www.dirigidopor.com/dirigidopor/Dirigido\\_Archivo\\_Cine\\_perd\\_El\\_destino\\_se\\_disculpa.html](http://www.dirigidopor.com/dirigidopor/Dirigido_Archivo_Cine_perd_El_destino_se_disculpa.html)

García, JM. (1954): *Historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Cine-Club del SEU.

García, S (2015): " La figura del autor literario en los discursos sobre el cine Nacional del primer franquismo. Wenceslao Fernández Flórez". En Arocena, C., Castro, JL. & Gómez, F. (coord). (2015): *Una calculada resistencia. Cine y literatura popular después de la Guerra Civil (1939-1962)*, pp. 197-2015. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.

Gibson, I. (2013): *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal*. Madrid: Aguilar.

Gil, F. (2012): *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Madrid: Comunicación Social.

Gómez, A. (2009): *Luis García Berlanga. La biografía*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Abert.

Gómez, J. & Rubio, A, (2014): "EL YO QUE ENUNCIA. Autoconsciencia y reflexividad en el cine español de postguerra". *Revista Latina de Comunicación Social*, 1, pp. 1-45

González, F. (2004): "El discurso sobre la técnica en Primer Plano, 1940-1945". *Secuencias: revista de historia del cine*, 19, pp. 31-51.

González, L & Medina, P. (2017): *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

Guarner, JL. (1961): "El extraño caso de José Luis Sáenz de Heredia". *Documentos Cinematográficos*, 8, 326-329.

Gubern, R. (2011): " De Raza a Espíritu de una Raza". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 85-95. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Gubern, R. (2017, abril 01): "El cine republicano en plano general". *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, 74-81.

Guzmán, A. (1935): "La Semana Cinematográfica. Patricio miró a una estrella". *Cinegramas*, 34, pp. 30-31. Sitio Web:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004942703&search=&lang=es>

Herederó, C (2011): " Historias de la radio. Radiografía de la penuria vitalista". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 161-171. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Hernández, F. (1935): "En torno al cinema nacional. Carta abierta a un director novel". Cinegramas, 35, pp. 3-4. Sitio Web:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004942991&search=&lang=es>

Hoja Oficial de la provincia de Barcelona (1941): "Cines". Sitio Web:

[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000223937&interno=S&posicion=7&presentacion=pagina](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000223937&interno=S&posicion=7&presentacion=pagina)

Hoja Oficial del Lunes (1941): "'Raza', película de España". Sitio Web:

[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000207400&interno=S&posicion=2&presentacion=pagina](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000207400&interno=S&posicion=2&presentacion=pagina)

Huelin, E. (1997): "La imagen de la mujer en la película Raza". *Film-Historia*, 7, pp. 51-62.

Imperio. Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S (1941): "'Raza'". Sitio Web:

[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000120801&interno=S&posicion=3&presentacion=pagina](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000120801&interno=S&posicion=3&presentacion=pagina)

Kinder. M. (1993): *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. California: University of California Press.

Labrador, JM. (2006): "Cine e identidades virtuales". *Arbor*, N°722, pp. 883-892.

Lázaro, FJ. (2014): "Catolicismo y cine en España (1936-1945)". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 8, pp. 299-305.

López, J. & Aranzubia, A. (2007): "Cine experimental (1944-1946). El extraño caso de una revista española de cine de los años cuarenta que escapa del glamour y la arenga". *Secuencias: revista de historia del cine*, 25, pp. 63-78.

Málaga, A. & García, A. (2005): "La música en el cine de propaganda: Raza". *La música en los medios audiovisuales*, 1, pp. 471-484.

Mañas, M. (2004): "Eloísa bajo distintos almendros en su paso del teatro al cine". *Revista del CES Felipe II*, N°1, Las páginas aparecen sin numerar.

Martínez, C. (2013): "Tengo esa desgracia. Sigo siendo 'el director de 'El espíritu de la colmena'". Mayo 18, 2018, de *Sala 1. Revista Digital de Cine*. Sitio web:

<https://revistasala1.wordpress.com/2013/04/04/tengo-esa-desgracia-sigo-siendo-el-director-de-el-espíritu-de-la-colmena-2/>

Miguel, A. (1975): *Sociología del Franquismo*. Barcelona: Euros.

Montes, FJ. (2011): "Recordando la historia del cine español". *Anuario jurídico y económico escurialense*, 44, 597-622.

Nieto, F. (2012): "La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18 N°2, pp. 855-873.

Nieto, R. (2012): *El cine de Juan de Orduña. Actor, director y productor cinematográfico* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Pavlovic, T (coord.). (2009): *100 Years of Spanish Cinema*. Singapore: Wiley-Blackwell.

Paz, H. (2009). "Wenceslao Fernández Flórez y el cine: La conciencia del derrotado". *Área Abierta*, 23, pp. 1-14.

Paz, H. & Gómez, F. (2014): "Las gafas del diablo. Concepciones, adaptaciones e irradiaciones del humor de Wenceslao Fernández Flórez". *Revista Latina de Comunicación Social*, 1, pp. 1-16.

Pensamiento Alavés (1941): "Teatro y Cines. Película perfecta 'Raza'". Sitio Web:

[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000033029&interno=S&posicion=5&presentacion=pagina](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000033029&interno=S&posicion=5&presentacion=pagina)

Picas, J. (1952): "Los estrenos de la semana en Barcelona. Los ojos dejan huellas". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, p. 308. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Quintana, A. (2002): "Y el Caudillo quiso hacerse hombre. La retórica épica e iconográfica en Franco, ese hombre". *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 1, pp. 174-189.

Ramos, A. (2016, julio). "El Instituto antes de Salamanca. Los primeros años del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1947-1955)". *Área abierta*, 16, pp. 13-26.

Recal, M. (2014): "La lucha entre la Iglesia católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)". *Huarte de San Juan. Geografía e historia*, 21, pp. 301-329.

Reig, A. (2002): "La autoimagen de Franco La estética de la raza y el imperio". *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 1, pp. 96-121.

Rey, A. (2017): "Singularidades y rupturas del cine criminal español. 'Los ojos dejan huellas' (1952), de José Luis Sáenz de Heredia". *Trípodos*, 41, pp. 51-63.

Rubio, P. (2002): *Crímenes contra el Estado. El género policial fílmico en la España de la segunda década de la autarquía (1950-1959) y en la Argentina del primer peronismo (1946-1955)* (Tesis Doctoral). Universidad de Valencia, Valencia.

Rueda, JC. (2011): "Transcursividad fílmica, revisionismo y legitimación franquista. ¿Por qué Morir en Madrid? Y si singularidad histórica". *Historia Contemporánea*, 36, pp. 119-141.

Ruisánchez, V. (2013): *Alfonso Acebal Monfort. Una historia desconocida en el cine español (1944-1957)* (Tesis Doctoral). Universidad de Barcelona. Barcelona.

Sáenz, JL. (1984): *Clave de mí*. Madrid: Ediciones Drysa.

Sánchez, A. (1952): "Los ojos dejan huellas. Película señera del cine español". *Primer Plano*, 624, 26-27.

Sánchez, JM & Sáenz, JL. (1964): *Franco... Ese hombre*. Madrid: Difusión Librera, S.A.

Torreiro, C (2011): " Chapalo Films, una empresa familiar". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 131-139. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Valero, T. (2012): "Raza". Abril 16, 2018, de *Cine Historia* Sitio web:

<https://www.cinehistoria.com/raza.pdf>

Veres, L. (2012): "El cine de la Guerra Civil y la función de la vanguardia cinematográfica". *Annis*, 11, pp. 145-150.

Villatoro, M. (2017): "La batalla olvidada que pudo cambiar la historia. Cuando Franco casi muere frente a cientos de rifeños". *ABC*, pp. 1-6. Sitio Web:

[http://www.abc.es/historia/abci-batalla-olvidada-pudo-cambiar-historia-espana-cuando-franco-casi-muere-combatiendo-contra-cientos-rifenos-201703070158\\_noticia.html](http://www.abc.es/historia/abci-batalla-olvidada-pudo-cambiar-historia-espana-cuando-franco-casi-muere-combatiendo-contra-cientos-rifenos-201703070158_noticia.html)

Vizcaíno, F. & Jordán, A. (1988): *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Barcelona: Planeta.

Zubiaur, N (2011): " La mirada delatora. Los ojos dejan huellas". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 139-149. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Zumalde, I (2011): " Una voz sin su amo. Sáenz de Heredia en los años treinta". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 21-33. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Zunzunegui, S. (2011): " El cine de Sáenz de Heredia en los Felices Sesenta". En Castro, JL & Nieto, J. (coord). (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, pp. 179-195. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.



## 6. Anexos

### 6.1 Ficha técnica *Patricio miró a una estrella*



Cartel publicitario de *Patricio miró a una estrella*. Imagen: Ballesteros Tona-Film. Fuente: Filmaffinity.

**Año:** 1934. **Director/Guionista/Montador:** José Luis Sáenz de Heredia. **Nacionalidad:** España. **Producción:** Ballesteros Tona-Film. **Duración:** 80 minutos. **Fotografía:** Serafín Ballesteros. **Rodaje:** Estudios Ballesteros Tona-Film. **Decoración:** Alfonso de Lucas. **Música:** Ricardo Fandiño. **Sonido:** Federico Gomis.

**Reparto:** Antonio Vico, Rosita Lacasa, Manuel París, Francisco Melgares, José Albuquerque, María Valentí, Lolita Gómez, Manuel Arbó, Manuel Cortés, Erasmo Pascual, Pilar Casteig, Ramón Camarero, Edmundo Barbero, José González Blanco, Luis Cuesta, Antonio Rodríguez, Fernando Contreras, Antonio Albert, Elvira Noriega, Benito Corbeña, Nicolás D. Perchicot, Francisco Martí

## 6.2 Ficha técnica Raza

**Año:** 1941. **Director:** José Luis Sáenz de Heredia. **Guionista:** José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román (**Novela:** Jaime de Andrade). **Asesores histórico-literarios:** Manuel Halcón, Manuel Aznar. **Nacionalidad:** España. **Producción:** Cancillería del Consejo de la Hispanidad. **Duración:** 113 minutos. **Fotografía:** Enrique Guerner. **Rodaje:** Estudios CEA (Exteriores: Ría de Arosa, Galicia). **Decoración:** Sigfrido Burman y Luis F. Feduchi. **Música:** Manuel Parada. **Maquillaje:** M.Tapper, J. Argüelles, F. Fernández, J. Echevarría. **Peluquería:** Francisco Puyol, Fernando Alonso. **Montaje:** Eduardo G.Maroto, Bienvenida Sanz. **Distribuidora:** Ballesteros.

**Reparto:** Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto, Blanca de Silos, Rosina Mendía, Pilar Soler, Julio Rey de las Heras, Luis Arroyo, Raúl Cancio, Manuel Arbó, Juan Calvo, Vicente Soler, Fernando Fresno, Antonio Armet, Pablo Álvarez Rubio, Fulgencio Nogueras, Domingo Rivas, Manuel Soto, Pablo Hidalgo, Ignacio Mateo, Antonio Zaballo, Santiago Rivero, Luis Latorre, Horacio Socías, Erasmo Pascual, Joaquín Regúlez, María Saco, Carmen Trejo, José Luis Sáenz de Heredia, Merceditas Llofríu, Consuelito Loygorri, Paquito Camoiras, Eduardo González, Ángel Martínez, José Crevillent



Cartel publicitario de *Raza*. Imagen: Consejo de la Hispanidad. Fuente: Pinterest.

### 6.3 Ficha técnica El Escándalo



Cartel publicitario de *El escándalo*. Imagen: Ballesteros S.A. Fuente: Movieposter.

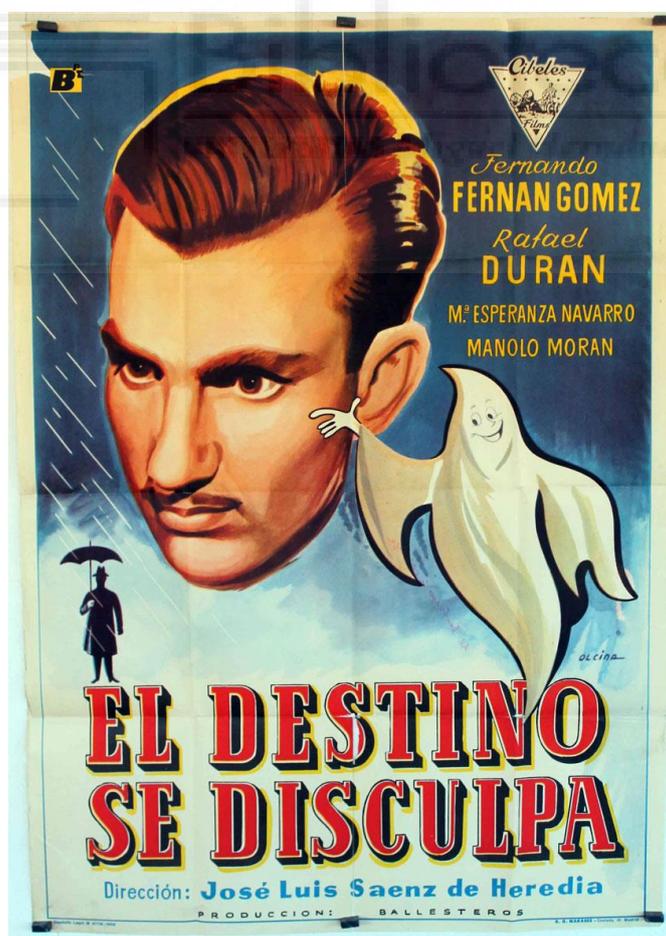
**Año:** 1943. **Director:** José Luis Sáenz de Heredia. **Guion:** José Luis Sáenz de Heredia (Novela: Pedro Antonio de Alarcón). **Duración:** 120 minutos. **Nacionalidad:** España. **Producción:** Ballesteros S.A. **Script:** Carmen Salas. **Fotografía:** Michel Kelber. **Decoración:** Luis Santamaría. **Vestuario:** Rania. **Maquillaje:** Raphael Jovane, Carlos Nin. **Peluquería:** Francisco Puyol. **Música:** Manuel Parada. **Sonido:** Rafael Pabón Isern. **Montaje:** Julio Peña. **Rodaje:** Estudios Ballesteros. **Distribución:** Ballesteros

**Reparto:** Armando Calvo, Manuel Luna, Mercedes Vecino, Guillermo Marín, Trini Montero, Ricardo Calvo, Porfiria Sanchiz, Juan Calvo, Guillermina Grin, Carlos Muñoz, Manuel París, Manuel Arbó, Joaquín Roa, Conchita Fernández, J. Sáez de Tejada, Juanita Manso, José Luis Sáenz de Heredia.

#### 6.4 Ficha técnica El destino se disculpa

**Año:** 1944. **Director/Guionista:** José Luis Sáenz de Heredia. **Nacionalidad:** España. **Duración:** 87 minutos. **Diálogos:** Wenceslao Fernández Flórez. **Producción:** Ballesteros S.A. **Script:** Carmen Salas. **Fotografía:** Hans Scheib. **Ayudante de dirección:** Domingo Viladomat, Alfonso Acebal. **Decorados:** Luis Santamaría. **Efectos Especiales:** Ramiro Gómez. **Maquillaje:** Carlos Nin. **Música:** Manuel Parada. **Sonido:** Rafael Pavón. **Montaje:** Julio Peña. **Rodaje:** Estudios Ballesteros. **Distribución:** Ballesteros.

**Reparto:** Rafael Durán, Fernando Fernán Gómez, María Esperanza Navarro, Milagros Leal, Manuel Morán, Mary Lamar, Nicolás D. Perchicot, Gabriel Algara, José Ramón Giner, José Franco, Manuel París, Joaquín Bergia, Francisco Delgado Tena, Carlos Fuentes Peralba, Manuel Arbó, Félix Fernández, Eduardo Montesinos, Ginés Gallego, Manuel Miranda, Enrique Herreros, José Luis Sáenz de Heredia.



Cartel publicitario de *El destino se disculpa*. Imagen: Ballesteros S.A. Fuente: Movieposter.

## 6.5 Ficha técnica *Los ojos dejan huellas*



Cartel publicitario de *Los ojos dejan huellas*. Imagen: Chapalo Films/Centro Latino Cinematografico.  
Fuente: Movieposter.

**Año:** 1952. **Director:** José Luis Sáenz de Heredia. **Guionista:** Carlos Blanco.  
**Producción:** Chapalo Films, Centro Latino Cinematográfico. **Nacionalidad:** España/Italia. **Duración:** 100 minutos. **Fotografía:** Manuel Berenguer. **Ayudante de dirección:** Luis María Delgado. **Montador:** Julio Peña. **Decorador:** Ramiro Gómez. **Rodaje:** Estudios Ballesteros (Exteriores: El Escorial, Madrid). **Distribución:** CIFESA.

**Reparto:** Raf Vallone, Elena Varzi, Julio Peña, Fernando Fernán Gómez, Emma Penella, Félix Dafaue, Gaspar Campos, Aníbal Vela, Fernando Sancho, Carlos Díaz de Mendoza, Antonio Riquelme, Beny Deus, Julia Pachelo, Juanita Mansó, Francisco Bernal, José Cuenca, Alberto Bové, Maite de la Guía.

## 6.6 Ficha técnica Historias de la radio

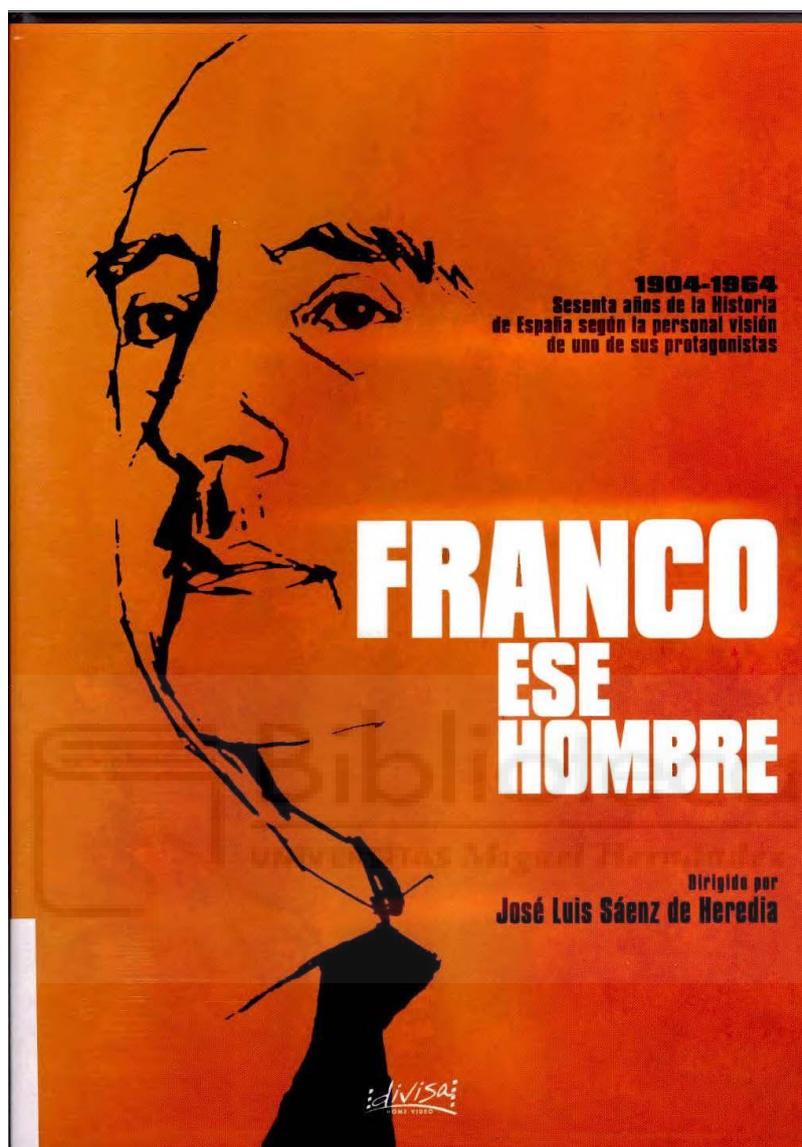
**Año:** 1955. **Director/Guionista:** José Luis Sáenz de Heredia. **Producción:** Chapalo Films. **Nacionalidad:** España. **Duración:** 96 minutos. **Fotografía:** Antonio L. Ballesteros. **Montador:** Julio Peña. **Decorador:** Ramiro Gómez. **Música:** Ernesto Halffter. **Sonorización:** Estudios EXA. **Rodaje:** Estudios Ballesteros (Exteriores: Madrid). **Distribución:** Suevia Films.

**Reparto:** Francisco Rabal, Margarita Andrey, José Isbert, Ángel de Andrés, José María Lado, Alberto Romea, Isabel Pallarés, Carlitos Acevedo, Guadalupe Muñoz Sampedro, Juan José Menéndez, Tony Leblanc, Pedro Porcel, José Luis Ozores, Adrián Ortega, Rafael Bardem, Xan das Bolas, Gustavo Re, José Orjas, Juan Calvo, María Teresa del Río, Juan Perchicot, Juan Vázquez, Francisco Bernal, Alicia Altabella, Félix Briones, Antonio Fernández, Teófilo Palau, Manuel Guitián, Carlos Osorio, Bobby Deglané, Luis Molowny, Rafael Gómez “El Gallo”, Gracia Montes, Los Xey, el perro Lucky.



Cartel publicitario de *Historias de la radio*. Imagen: Chapalo Films/Suevia Films. Fuente: Pinterest.

## 6.7 Ficha técnica Franco, ese hombre



Cartel publicitario de *Franco, ese hombre*. Imagen: Chapalo Films. Fuente: Pinterest.

**Año:** 1964. **Director:** José Luis Sáenz de Heredia. **Producción:** Chapalo Films (Patrocinada por la Junta Interministerial para la Conmemoración de los XXV Años de Paz). **Nacionalidad:** España. **Duración:** 103 minutos. **Guion:** José María Sánchez Silva, José Luis Sáenz de Heredia. **Montador:** Antonio Ramírez. **Fotografía:** Godofredo Pacheco, Vicente Minaya, Alejandro Ulloa. **Música:** Antón García Abril. **Sonorización:** Estudios EXA, Hispavox, No-Do, S.Y.R.E. **Narrador:** Ángel Picazo. **Distribución:** Octavio Morella Cardona.