
El cinema històric espanyol durant el franquisme (1940-1975)

La negació de les històries perifèriques

ANA FERNÁNDEZ

Abans de començar a entrar en matèria, crec que és important delimitar i definir què és el que vull dir amb el concepte de cinema històric. Penso que hi ha dues maneres d'apropar-se a la realitat a través de l'art i, en aquest cas, del cinema, dues formulacions: el que entenem com a cinema-document i el que es denomina gènere historicista o, per ser més tradicionals, cinema històric o d'època.

En el primer cas, el cineasta elabora un intencionat reflex subjectiu de la seva realitat sociocultural. Aquesta vessant pren força en la filmografia espanyola amb les obres de Bardem, Berlanga, Ferreri i, més tard, Saura, Erice o Borau. Hi ha una voluntat explícita de recrear, en els seus films, el present o el pretèrit més immediat, configurant així el cinema com a document. En el segon cas, el del cinema històric, encara que també es dona una presència politicocultural del present del propi autor, un fet inevitable en qualsevol obra artística, per contra hi ha una voluntat d'allunyament que, a través de la ficció o d'allò que entenem com a fet històric, col·loca l'espectador més a prop de l'espectacle lúdic que de la reflexió social.

Aclarit això, el meu estudi es basarà en l'anàlisi dels films d'aquest segon cas, que tendeixen, com a característica generalitzada, a apropar-se dels entorns històrics com a matèria exòtica. En aquest sentit, és equivalent al recurs geogràfic que de l'exotisme han fet la novel·la i la cinematografia d'aventures. Vull recordar aquí la cronologia en què s'inscriu el meu treball: 1940-1975, és a dir, la totalitat del franquisme, fet important a l'hora de valorar aquest cinema. Una altra característica general dins la cinematografia històrica espanyola és la seva vinculació amb l'estètica romàntica. Efectivament, sigui quina sigui l'època elegida, Renaixement o segle XIX, la factura plàstica és la romàntica, des de *Locura de amor* (Ricardo Baños i Alberto Marro; 1909), *El Señor Feudal* (Agustín G. Carrasco, 1925), *Isabel de Solís, Reina de Granada* (José Busch, 1931), fins a *Parsifal* (Daniel Mangrané, 1951). Aquesta opció plàstica, sobretot durant el franquisme, dota els films d'època d'una visió idíl·lica aparent que justificava el present de l'espectador —la dictadura— gràcies a les grandiloqüències amb què era tractat el passat. Durant el franquisme, el cinema d'època contribuïa a tranquil·litzar, a traslladar a

un present sense identitat social, conduït pel paternalisme d'una dictadura, les glòries del passat, oblidant, en els seus arguments, la pèrdua de virregnats, les guerres civils o l'existència d'una perifèria històrica. No era una altra cosa que un cinema de nostàlgia inconscient, malenconiós argumentalment i esquitit tècnica-ment.

La crítica espanyola com a configuradora d'un estil «nacional»

A principis dels anys quaranta, tenim ja una crítica o un «comentari» més o menys formulats del fet cinematogràfic, si bé aquesta tasca dins el cineclubisme es donava ja des de feia més d'una dècada.¹ Apareixeran revistes com *Primer Plano* o *Cine Experimental* i obres importants com les de Cabero, Méndez Leite i Zúñiga.²

Dins aquest incipient món d'anàlisi cinematogràfica, el concepte de cinema històric estava unit al terme «nacional». Allò que legitimava la Nació era l'Estat, i a revistes com *Cinema, R.I.C.* o *Primer Plano*, o dins les obres de Cabero o Méndez Leite, la realització d'un cinema històric vàlid era el que s'inscrivía dins les fonts temàtiques pròpies del país, fossin literàries o històriques. Tota la resta era frivolidat i desaprofitament d'un mitjà tan educatiu. Com assenyala José Luis Guarner en el seu llibre *Treinta años de cine español*,³ la crítica espanyola dels quaranta es proclamava com a salvaguarda dels nostres temes i de la nostra història. Guarner cita Gómez Tello, que exigia amb urgència la realització d'un film que exaltés la figura d'Isabel la Catòlica, abans que s'avancés la gosadia jueva. Però, no tan sols es forçava la manera de fer cinema des de la crítica, sinó que es pretenia convèncer l'espectador de com havia de valorar qualsevol film històric. Davant de films estrangers amb un guió basat en la història espanyola, les reticències eren ferotges: «Estoy convencido de que el desenvolvimiento del cine español tiene dos temas propios que no puede disputarle la producción de ningún otro país: la Historia y el Folklore. Ni una película histórica, ni una película folklórica puede hacerlas nadie como las hacemos nosotros.»⁴ Així es configurava una categoria qualitativa dins la crítica: el film era bo, per sobre d'altres consideracions, pel fet anecdòtic de ser històric.

Per al guió, les fonts consultades eren abordades des del prisma heroic, mai social. Per exemple, Alfonso Acebal, a *Primer Plano*,⁵ ens plantejava la necessitat

¹ Des dels anys vint, trobem a Espanya crítics i publicacions que dediquen espais al «comentari» cinematogràfic. És el cas de J. Sobrado, «Focus», al rotatiu catòlic *Debate* o al diari *El Sol*. També trobem A. Barbero com a director de la revista *La Pantalla*. Aquests comentaristes eren catalogats, per directors cinematogràfics com Gil, Del Amo o Serrano de Osma, de «purs», davant un J. A. Cabero que consideraven «porc». A finals dels anys vint, el moviment cineclubístic activà la crítica amb seccions cinematogràfiques com la de *La Gaceta Literaria*.

² CABERO, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española*, Madrid, 1949.

³ GUARNER, José Luis. *Treinta años de cine español*, 1971.

⁴ FREIXES, Ramon. «Cifesa, un gigante con pies de barro», a *Dirigido Por*, núm. 104, 1983. Cita Vicente Casanovas referint-se a un article de *Primer Plano*, núm. 528, 1950.

⁵ ACEBAL, Alfonso. «Nos interesa el cinema histórico», a *Primer Plano*, núm. 288, 1946.

de recórrer a la nostra «gloriosa» història per engrandir el nostre cine: «Triunfarás, no lo dudes. Pero hasta que tu personalidad se haya formado, vive aferrado a tus credenciales. Grita bien alto quién eres y de dónde vienes. Divulga la grandeza de tus mayores y la pureza de tu sangre. Recréate con santo orgullo en los hechos gloriosos de tu espléndido pasado...» O Francisco Casares:⁶ «También para la vida española el pasado ha de contar. La ambición marxista significa lo contrario (...) Para un comunista perfecto, ni Lope de Vega, ni Cervantes, ni Cristóbal Colón, ni Santa Teresa..., ni Pelayo... han pasado por la vida de España... Antes, la Historia podía quedar referida, limitativamente, a los archivos y a los libros. Ahora, se poseen otros vehículos de divulgación. Ninguno como el cine (...). Creo llegada la hora de acometer la empresa de forjar grandes películas de carácter histórico.» I l'hora arribaria amb *El duende y el rey* (Alejandro Perla, 1947); *La Princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947) o *Amaya* (Luis Marquina, 1952). La major part d'aquests films, alguns tan emblemàtics com *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), són la millor mostra de l'estat d'opinió que definia «lo nacional». Revisades les fitxes tècniques de gran nombre de pel·lícules, puc afirmar que entre els anys quaranta i cinquanta la major part de films històrics o d'època comptaven amb l'assessorament de Manuel Comba,⁷ que també es va encarregar del disseny dels figurins per a alguns títols, com *Inés de Castro* (Leitao Barros, 1944), *El duende y el rey* i, més endavant, *Pedro el Cruel* (Ferdinando Baldi, 1964).

Cercant la versemblança històrica, els responsables del vestuari per a la major part del cinema espanyol, des dels quaranta fins al setanta, han estat les empreses «Cornejo», «Perís» i «Casa Izquierdo», que treballaven, sobretot, a partir dels catàlegs del Museo del Prado i, en especial, s'utilitzava el llibre *Historia de España*, de Manuel Rodríguez Codolá.⁸ Per a l'atrezzo, treballaven amb Luna, Mateos i Mengibar. Quan es necessitaven armes, es recorria principalment a Franco Fantasía. Quant als decoradors especialitzats, tenim gent com Castroviejo, Simón-Escriña, Burman, Enrique Alarcón, Bronchalo, Francisco Prosper, José Massagué, Gil Parrondo, etc.

El cinema, com a instrument divulgatiu, com a transmissor d'ideologia, trobà en el gènere històric la seva millor arma: manipular el passat, servir-se del pretèrit per fixar uns models morals en el present. És evident que cada país crea el seu camp imaginari i social, però també ho és que la seva cristallització artística es dona a partir d'una certa maduresa creativa i, també, quan s'ha estat capaç de cercar i de trobar una epistemologia seriosa. Qui eren els nostres Dreyer, Bresson, Lubitsch, Ford? Aquí podem parlar poc de cinema d'autor o de producció. El problema no es reduïa tan sols a una manca de mitjans tècnics, perquè, amb l'existència d'una productora com CIFESA, la qüestió no va pas millorar. La ten-

⁶ CASARES, Francisco. «La respetable y erudita historia», a *Primer Plano*, núm. 315, 1946.

⁷ COMBA, Manuel. Era pintor i figurinista, per mediació del seu pare entrà a formar part del món del cinema.

⁸ Informació aconseguida a través d'una entrevista que vaig fer al Sr. Cornejo i al seu encarregat, Sr. Romero, a l'empresa de Tirso de Molina, l'estiu de 1983.

dència patriòtera i moralitzadora, encara que convivia amb una alternativa de combat formada al final dels cinquanta, es mantindrà al llarg dels anys seixanta. Cito les paraules d'Adolfo Castaño⁹ quan es referia al cinema religiós de De Mille: «Se ha tendido... al lado ejemplar de la historia, su vertiente mágica, la intersección entre lo real y lo maravilloso o lo milagroso... Se busca la emoción, la ejemplaridad, la divulgación.» Aquesta divulgació a Espanya, tenint en compte el cinema que es produïa, es pot equiparar a la vulgarització, però intentarà dignificar-se a través de les produccions dels seixanta, preocupades per dotar els films de credibilitat social, com és el cas de *Dulcinea* (Vicente Escrivá, 1962), o d'ironia intel·ligent, com a *La venganza de Don Mendo* (Fernando Fernán-Gómez, 1961).

A finals dels cinquanta, la recerca d'ideals patriòtics ja no serà una exclusivitat i començarem a trobar certs textos on es donarà un canvi incipient que culminarà amb l'aparició de revistes preocupades pel fet cinematogràfic, com són, principalment, *Film Ideal* i *Nuestro Cine*. També apareixeran crítiques interessants a *R.I.C.*, a càrrec de Carlos Serrano de Osma, director d'una altra publicació, *Cine Experimental*. Un altre crític defugia l'espanyolisme carrincló, Ángel Zúñiga. Eren intents de fugir de les valoracions morals i ètiques que tan especialment afectaven el cinema històric. Ja a *Nuestro Cine*, apareix una primera aproximació a aquest gènere, a càrrec de L. G. Egido, però, donada la seva extensió, resultà massa generalitzadora.¹⁰

No es donava a la filmografia ni a la crítica espanyoles, un plantejament teòric sobre el mètode discursiu que es basés en la narrativa històrica. Erice, l'any 1964, i referint-se al cinema espanyol, apuntava: «Nuestro aislamiento y nuestros posibles errores de adecuación son resultantes de la falta desde hace ya demasiado tiempo de una teoría estética nacional que examine el problema del arte con una postura realista y crítica.»¹¹ I també García Escudero ens dirà: «La realidad histórica es la más difícil de recrear (...) Entre nosotros no se pecó tanto, como en otras partes, de hacer, en vez de cine, «romance», sino por lo que cinematográficamente es más peligroso: por retórica, por patriotismo de juegos florales.»¹²

Als anys quaranta, ja es troben alguns treballs sobre temes cervantins¹³ i algunes ressenyes com les de Méndez Leite sobre el bandolerisme.¹⁴ Dels cinquanta, he trobat sobretot escrits que parlen del cinema religiós, quasi sempre denunciant la irreverència i la falta de qualitat dels films¹⁵ i, sobre cinema històric, l'article de Manuel Campoy.¹⁶ Al llarg dels seixanta i setanta, es publicaran alguns articles

⁹ CASTAÑO, Adolfo. «¿Existe el cine religioso?», a *Cine Estudio*, núm. 69, 1968.

¹⁰ G. EGIDO, Luciano. «El cine histórico español», a *Nuestro Cine*, núm. 2, 1961.

¹¹ ERICE, Víctor. «Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional», a *Nuestro Cine*, núm. 31, 1964.

¹² GARCÍA ESCUDERO. *Cine Español*, Madrid, 1962.

¹³ DE LASA, Joan Francesc. «Nueva salida de Don Quijote», a *Cinema*, núm. 47, 1948. BARBERO, Antonio. «La literatura en el cine». A *R.I.C.*, núm. 2 i 3. Sense firma, «Breve resumen del cine histórico», a *Primer Plano*, núm. 288, 1946.

¹⁴ MÉNDEZ LEITE, Fernando. *Historia del cine español*, Madrid, 1965.

esporàdics i seran els vuitanta els que produiran més crítica sobre aquest tema, però això depassa el marc del meu article.

El cinema històric dels anys quaranta

A principis dels quaranta, no podem parlar d'una producció rellevant de cinema històric a Espanya. Pío García ens deia el 1941: «Existe una falta casi absoluta de temas históricos en nuestro cine.»¹⁷ El mateix any, ho corroborava Adolfo Luján.¹⁸ Són pocs els films estrenats ja abans dels quaranta, i deixo a banda els films muts de difícil revisió.¹⁹ L'any 1931, trobem *Isabel de Solís, Reina de Granada; Inés de Castro* i, l'any 1946, *Dulcinea* (Luís Arroyo), entre d'altres. Per contra, i a manera de boom, l'any 1947 apareixen molts films d'aquesta temàtica. Per què? La raó resideix en l'aparició d'allò que es va denominar l'«Interés Nacional».²⁰ L'interès nacional i el boom historicista, l'any 1947, són una mateixa cosa. El 1948, Joan Francesc de Lasa deia: «Nuestro cine está sufriendo el terrible sarampión de lo histórico, de lo engolado y anticinematográfico.»²¹ També és responsable d'aquest fet la ja consolidada productora CIFESA²² que, com apuntava Ramon Freixes,²³ va veure la materialització dels seus deliris de grandesa en el cicle del cinema històric.

En aquesta dècada, el cinema històric era cinema seriós, equiparable al cinema religiós, principalment perquè es volia, a través de l'espectacle, transcendentitzar uns valors morals que, a l'època, equivalien a valors ideològics. «Ensalzar las virtudes, las glorias de la raza», ens deia Luis Ardila,²⁴ referint-se al film de Luis Lucia, *La princesa de los Ursinos*. El seu director afirmava: «La incorporación a la pantalla de los sucesos y los personajes reales siempre me ha subyugado, porque reviste un empaque de divulgación didáctica, que se hermana con el manejo de una fantasía discreta, la espectacularidad fastuosa y el peso emotivo de lo verídico.»²⁵ Una fórmula molt significativa i que representa la síntesi d'una manera de fer i d'utilitzar el cinema. S'ensenyava història, es feia càtedra, però sota un discurs maniqueu, amanerat i poc lúdic.

¹⁵ PALAU, José. «Santos en la pantalla», a *Otro Cine*, núm. 14, 1954. CASTAÑO, Adolfo, «¿Existe el cine religioso?» i FALQUINA, Angel, «Cine Religioso español», a *Cine Estudio*, núm. 69, 1968.

¹⁶ CAMPOY, Manuel, «Cine e Historia», a *Índice*, núm. 110, 1958.

¹⁷ GARCÍA, Pío, «Escasez de asuntos históricos en nuestras pantallas», a *Primer Plano*, núm. 17, 1941.

¹⁸ LUJÁN, Adolfo, «Rafael Sánchez habla de cine», a *Primer Plano*, núm. 24, 1941.

¹⁹ GONZÁLEZ, Palmira, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona 1906-1923*, Barcelona 1987. FERNÁNDEZ, Ana. *La literatura medieval i el cine. Literatura i cinema occidentals*, Sabadell 1993.

²⁰ GARCÍA ESCUDERO, op. cit.

²¹ DE LASA, Joan Francesc, «Divagaciones sobre el cine de época», a *Cinema*, núm. 46, 1948.

²² FANÉS, Fèlix, *Cifesa, antorcha de los éxitos*, València 1981.

²³ FREIXES, Ramon, op. cit.

²⁴ ARDILA, Luis. «La Princesa de los Ursinos», a *Primer Plano*, núm. 364, 1947.

²⁵ Luis Lucia per a Luis Ardila al mateix article.

Què preocupava a l'hora de realitzar aquest cinema? Doncs una curiosa forma de veracitat. «La Historia es una valiosa fuente argumental del cine. Pero muy difícil. Se corre el riesgo de realizar unas películas fidelísimas a la verdad histórica, pero de poquísimo interés para el público. Y el cine es, principalmente, espectáculo. Hay que armonizar la veracidad y la amenidad.»²⁶ Des de l'afany didàctic, purament dogmàtic, en què els protagonistes configuraven una heràldica de moral heroica, s'intentava demostrar que la història d'Espanya era un puzzle d'exemplaritats allunyades de l'ésser humà normal. Així, la biografia no era una altra cosa que l'excusa per parlar de raça i no de cultures, de la immortalitat dels mites i no dels homes, de Nació i no de Poble, però, sobretot, d'Estat.

L'heroi històric dels quaranta és unilateral, sense matisos, és el Roberto Rey de *La princesa de los Ursinos*, la Maruchi Fresno i l'Aurora Bautista de *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947) i de *Locura de amor*, respectivament. Es desprèn d'aquí un concepte de la història construït sobre l'individualisme, en què les col·lectivitats desapareixen dins la nebulosa dels decorats.

La crítica de l'època, la que estava capacitada per crear opinió, era unànime i molt d'acord amb aquells funcionaris que atorgaven la valuosa insígnia de l'«Interés Nacional» a través de la «Junta de Clasificación». L'I. N., les classificacions i els premis eren els estimuladors més directes de la producció, sense oblidar la capacitat de cada film per aconseguir els desitjats permisos d'importació.²⁷ D'aquesta manera, el premi de cinc-centes mil pessetes, més uns permisos d'importació per valor d'un milió cinc-centes mil pessetes, convertiran *Locura de amor* en el paradigma del cinema històric espanyol de l'època.²⁸

Els anys cinquanta

La producció en els anys 50 presentarà unes característiques similars a les de la dècada anterior. Luciano G. Egido assenyalarà a *Nuestro Cine*²⁹ unes clares constants en aquesta classe de cinema, des d'*Amaya* fins a *Rapsodia de Sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1957).

Al cinema històric dels 50, la temàtica més sovintejada serà la que fa referència a la Guerra de la Independència i, en alguns casos, al Descobriment d'Amèrica. Egido ens diu que la mirada al passat és clarament literària, poc històrica; tenim exemples com *Amaya*, adaptació d'un treball de Manuel Tamayo i Baus, on són recreades les lluites de bascos i gots al segle VIII, o *Jeromin* (Luis Lucia, 1954), segons la biografia novel·lada del pare Coloma.

²⁶ PEDROLA, Luis de. «La Princesa de los Ursinos», a *Primer Plano*, núm. 365, 1947.

²⁷ GARCÍA ESCUDERO, op. cit. Pàg. 72 i 92.

²⁸ FANÉS, Félix, op. cit.

²⁹ EGIDO G., Luciano, op. cit.

No es parteix precisament del passat per arribar mitjançant l'estilització al que anomenem història, sinó que, a força d'una presumptuosa pàtina de veracitat, «d'ambientació» exagerada i barroca, s'intenta convèncer el públic que allò que veuen és veritat. Egidio, en el seu treball, afegeix: «Estas películas existen porque el público que asiste a su proyección, con su veredicto constante, está de acuerdo con que la Historia es así... No puede explicarse sin esta adecuación sentimental e ideológica entre los espectadores y la imagen que de la Historia se les ofrece.» Però no hi estic completament d'acord: l'adequació a què es refereix ve imposada per la Junta de Cinematografia, per la necessitat d'aconseguir permisos d'importació, per la Censura, per una crítica cinematogràfica molt mediatitzada pel règim, un cúmul de circumstàncies que fan del «gust del públic» un concepte poc nítid. Estic més d'acord amb les reflexions de Tomás Salvador³⁰ quan defineix el cinema espanyol com un producte francament dolent i no «... por la literatura, sino a pesar de lo poco que la literatura ha aportado... porque es roñoso, vive al margen de la literatura, de los escritores.»

La dècada dels cinquanta no suposà cap canvi qualitatiu respecte de l'anterior, encara que s'ha d'assenyalar el cas de *Parsifal*, amb l'assessorament tècnic de Carlos Serrano de Osma, un home introduït en el món de l'art que dotà el film d'una gran dignitat d'estil, però que no va poder superar el catequisme messiànic que donà al film Daniel Manzanera.

Com a element exòtic, tenim *Gengis Khan* (Lou Salvador, 1952), una producció filipina per motius econòmics, però clarament espanyola, com es pot veure a la fitxa tècnica. Aquest film, com diu el diari *Arriba*, segons recull *Cine Asesor*:³¹ «Se anuncia como «tolerada menores» y debería ponerse «reservada para sesiones infantiles» ya que los mayores difícilmente la toleran. Guión truculento, medios pobres en todos los aspectos, interpretación gesticulante. Causa risa.»

La coproducció amb altres nacionalitats ja era un fet a Espanya i, si bé limitava els seus tècnics i actors a tasques secundàries, va constituir-se com una pràctica que possibilitava el mestratge. L'any 1954, Alfonso Acebal, com a director adjunt, treballà amb Hugo Fregonese per a una coproducció angloespanyola: *Tres historias de amor*, narracions d'època amb dosis comercials d'infidelitats conjugals.

La censura eclesiàstica es continuava exercint amb la mateixa força que en la dècada anterior, les sales d'exhibició rebien de les distribuïdores les classificacions pertinents a cada film, i era necessari que aquesta classificació figurés a l'hora de publicitar les pel·lícules. Aquest és un altre factor a tenir en compte quan parlem del gust del públic o de les limitacions dels realitzadors, perquè incidia en molts aspectes de caràcter econòmic, tant per a les distribuïdores com per als exhibidors. La classificació de la censura eclesiàstica es basava en els colors. Als

³⁰ SALVADOR, Tomás, «El cine español sin fuentes literarias», a *Cine Estudio*, núm. 27, 1964.

³¹ Comentaris de les fitxes de *Cine Asesor*, material usat per distribuïdores i exhibidors. Full núm. 285-66. Dr. Olivera Garrido. Madrid.

anys quaranta, el blau domina la producció del cinema històric, equival a tolerada per a tots els públics. A la dècada dels 50, sobretot per a les coproduccions, s'utilitza el rosa o el rosa fort: tan sols a partir de l'adolescència es permet l'accés a la projecció.

Els anys seixanta

Aquesta dècada implicarà ja canvis significatius. Entre d'altres, desapareix la censura eclesiàstica i apareix la «censura moral» que, el 1974, es limitarà a dir-se «classificació moral», maquillatge molt significatiu, atesos els esdeveniments polítics. També és curiós que, amb la desaparició d'aquesta nomenclatura, n'aparegui una altra, l'any 1960, de «classificació sindical» que, curiosament també, desapareixerà als setanta.³²

La crítica cinematogràfica i els realitzadors presenten canvis d'actitud i de mentalitat a l'hora d'analitzar i de realitzar cinema. Apareix una pseudoinquietud social, quant al cinema històric, que intenta allunyar-se del model donat per *Locura de Amor*. Un exemple el tenim amb *Dulcinea*. Es comença a mirar amb deteniment i afany d'aprendre del cinema forani, però, tot i així, el rudimentarisme amb què es treballa dilueix les bones voluntats. Un altre exemple és *El Príncipe Encadenado* (Luis Lucia, 1960), una versió lliure de *La vida es sueño*, de Calderón, un film que no té res a veure amb el nostre Segle d'Or i sí amb el gènere més vulgar del «peplum».

Sovintejaran les coproduccions amb Itàlia: *El Duque Negro* (Pino Mercantil, 1962) o *Pedro el Cruel*. En aquest film hi treballarà com a assessor històric Clemente Palencia. Però, per a molts assessors consultats, el resultat persegua més l'efectisme comercial que no una altra cosa. Es dona una clara voluntat imitativa respecte al cinema americà que ja, plenament, configura el gust del públic.

La dècada dels seixanta, a pesar de tants canvis, significa, paradoxalment, el compliment de les aspiracions dels teòrics dels anys quaranta: recórrer al que els és propi, als seus «estimats» temes i figures «nacionals». Tenim molts exemples: *El Príncipe Encadenado*; *La Venganza de don Mendo*; *El Valle de las Espadas* (Javier Setó, 1962); *Las Hijas del Cid* (Miguel Iglesias, 1962); la *Dulcinea* del 1962; *Isidro Labrador* (Rafael J. Salvia, 1963); *Pedro el cruel*; *Genoveva de Brabante* (José Luis Monter, 1966), etc. Excepte comptades pel·lícules, com és el cas del film de Fernán-Gómez, se cercava només l'èxit i el rendiment comercial a través de productes pretensiosos, com els de Blasetti o les vulgars aventures italianes o americanes amb músculs diversos, com Manuel Campoy ens deia el 1958: «El anacronismo, la extemporaneidad, la falta de imaginación, han hecho más películas arbitrarias, más mistificaciones cinematográficas que la falta de

³² A través de la mateixa font que he citat a la nota 31.

medios.»³³ Es continuava arrossegant una didàctica postura moral que feia de l'esquematisme i de la vulgaritat uns recursos comercials segurs.

Els anys setanta

La pauta dignificadora que es va voler introduir al cinema dels seixanta s'alterarà en aquesta dècada, ja que el cinema històric serà una excusa per entrar a la paròdia, al món esperpèntic i truculent. Tenim els exemples de films com *El Cronicón* (Antonio Giménez-Rico, 1970); *Robin Hood nunca muere* (Francesc Bellmunt, 1974) o *Cuando los maridos iban a la guerra* (Ramón Fernández, 1976).

La coproducció amb Itàlia continuà funcionant, i el primer any de la dècada es van coproduir dos films dedicats al mite de Robin Hood: *Nuevas aventuras de Robin de los Bosques* (Robert White –curiosament, si consultem la fitxa tècnica, ens troben tot de noms anglesos que, traduint-los al castellà, ens són del tot familiars, una tàctica comercial no gens estranya–) i *Robin Hood el arquero invencible* (José Luis Merino). També és una coproducció italiana *El mejor alcalde el rey* (Rafael Gil, 1973).

D'altres films optaran per la mímesi de productes amb prestigi i èxit. És el cas de *Del amor y de la muerte* (Giménez-Rico, 1977), una còpia descarada del film de Huston. També ho intentaran d'altres com Ramón Aznar amb *El libro del Buen Amor* (1975) i Juan Luis Buñuel amb *Leonor* (1975), que són ja productes estimables, on la planificació i la fotografia estan molt cuidades. Aznar comptà amb Hans Burman i Buñuel amb Luciano Tovoli. Ara bé, en el primer cas, la literatura servia com a excusa per introduir el sexe dins un cinema afamat d'erotisme i massa lligat per la censura. La fórmula tindrà bons resultats i, l'any següent, s'estrenarà la segona entrega d'*El libro del Buen Amor* (Jaime Bayarri).

Aquest ha estat, a manera de resum, l'estat de la qüestió del cinema històric espanyol durant el franquisme, un cinema escanyolit, desorientador, pobre en forma i fons, però, en definitiva, per a nosaltres, un cinema que serveix d'escola, de document d'una època. Vull acabar amb unes paraules de Miquel Porter Moix: «Por... la ejemplarización apriorística... existe una verdadera caterva de cine «histórico-ideológico». Una forma precisamente muy tipificada es la biografía con tendencia hagiográfica... Una cosa es llamar la atención del espectador sobre los puntos claves del film y otra es destruir su «libertad de mirada».»³⁴

I ara, 1995, cent anys de cinema, hi és aquesta llibertat de mirada?

³³ CAMPOY, Manuel, op. cit.

³⁴ PORTER MOIX, Miquel, «El cine como material para la enseñanza de la historia», a *La historia y el cine*, Barcelona, 1983.

RESUMEN

En este artículo, resumen de un trabajo más extenso y no publicado aún, se plantea, en primer lugar, la definición de lo que acostumbramos a llamar «cine histórico». Así, en un período cinematográfico inscrito en el franquismo y, por tanto, tan mediatizado por coyunturas políticas, es más fácil acotar el análisis de los films estudiados. He dividido el estudio en décadas para poder describir los cambios que, a veces sutilmente, otras con más rotundidad, se fueron dando en el cine histórico español. La década de los 40 produjo un cine que, como instrumento divulgativo, encontró en este género y en la acaramelada visión del Renacimiento, su mejor arma para, manipulando el pasado, trascendentalizar los modelos morales del presente y, así, ejemplarizar. Es la década en la cual, a través de la crítica, se configura el concepto de «Estilo Nacional». En los años 50, se manifestó una mayor preocupación por los aspectos intrínsecamente cinematográficos y las preferencias temáticas se instalaron en el Descubrimiento de América o en la Guerra de la Independencia. En los sesenta, con la desaparición de la censura eclesiástica, sustituida por la clasificación moral y la sindical, se intenta imitar el cine foráneo y nos lanzamos a las coproducciones. Los setenta encontraron en el pasado la excusa para la parodia, el serpento en las comedias o la llamada «tercera vía» del cine español.

ABSTRACT

This essay, a summary of a more extensive study as yet unpublished, seeks, at the outset, to define what has become known as Spain's «historical cinema». The films thus classified can be clearly limited to a cinematographic period which unfolded during the Francoist regime, and which was, as a consequence, heavily influenced by the prevailing political situation. The study treats each decade separately in illustrating the changes, at times quite subtle, at others more dramatic, which Spanish «historical cinema» underwent. The forties gave rise to a cinema, a popularist media, which discovered in film and in an obsequious vision of the Renaissance its most effective weapon for manipulating history and transcendentalizing the morals of the day, and thus, for presenting a model moral behaviour. It was in this decade that the concept of a «National Style» took shape. The fifties saw a greater concern for the intrinsically cinematographic and an interest in subjects such as the Discovery of the Americas and the Peninsula Wars. In the sixties, following the disappearance of censorship by the Church and its replacement by a system of ratings on a moral basis, steps were taken to imitate foreign cinema and many coproductions were undertaken. The seventies found in the past the excuse for parody, a sense of the absurd in comic productions - the so-called «third way» taken by Spanish cinema.