

De imágenes primordiales. Fundamentos literario-plásticos del Modelo de estilización formalista-pictórico.

Javier Moral – javier.moral.martin@gmail.com

Resumen: La irrupción de lo histórico en el cine español de los años 40 tuvo lugar bajo unas particulares condiciones formales. Por un lado, se sirvió prolijamente de la iconografía que ofreció la pintura de historia decimonónica. Proclamando a bombo y platillo la espectacularidad de su factura fílmica, estas producciones trajeron a escena inmensas y complejas tramoyas en las que la historia se desplegaba en todo su esplendor -y también en toda su tragedia-a través de sus acontecimientos y protagonistas más relevantes. Por otro, mixturado en distintos moldes genéricos (del drama de aventuras al musical, pasando en no pocas ocasiones por el melodrama), los fundamentos literarios de esas películas que ilustran a la perfección las que dirigió Juan de Orduña para Cifesa —pero también otras como *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) o *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947) para Suevia films—, se asientan en el fértil humus romántico del teatro tradicionalista que representan autores como Tamayo y Baus (*Locura de amor*), Francisco Villaspesa (*La leona de Castilla*) o Eduardo Marquina (*Doña María la Brava*).

Este particular cañamazo temático y narrativo, junto a la iconografía que ofreció la pintura de historia decimonónica —coincidente con aquel en la teatralización de la puesta en escena—, permite definir con claridad uno de los Modelos de estilización fílmicos más singulares del periodo, aquel que José Luis Castro de Paz ha definido como el Modelo de estilización formalista-pictórico.

Palabras clave: Cifesa, Orduña, historia, pintura, escenografía, teatro, años 40.

1. Introducción

La irrupción de lo histórico en el cine español de los años 40 tuvo lugar bajo unas particulares condiciones formales. Por un lado, se sirvió prolijamente de la iconografía que ofreció la pintura de historia decimonónica; bien como elemento de legitimación cultural, bien como imagen-condensación que sintetizara visualmente el drama representado. No en vano, al margen de la puesta en valor de la pintura flamenca anotada por Jean Claude Seguin (1997: 230-232) a propósito de *Locura de amor*, en realidad inusual instrumento de legitimación veridictoria en el ciclo (casi la excepción a la regla), llama la atención una privilegiada –por no decir exclusiva- convocatoria de famosos cuadros históricos españoles del s. XIX. Proclamando a bombo y platillo la espectacularidad de su factura fílmica, estas producciones trajeron a escena inmensas y complejas tramoyas en las que la historia se desplegaba en todo su esplendor -y también en toda su tragedia-a través de sus acontecimientos y protagonistas más relevantes¹.

Por otro lado, mixturado en distintos moldes genéricos (del drama de aventuras al musical, pasando por el melodrama), los fundamentos literarios de dichas películas se asentaron en no pocas ocasiones en el fértil humus romántico del teatro tradicionalista decimonónico que representan autores como Tamayo y Baus (*Locura de amor*, 1855), cuya impronta romántica y exaltadora pervivió durante el s. XX en dramaturgos como Francisco Villaespesa, autor de *La leona de Castilla* (1915, base literaria del film homónimo de Orduña), Eduardo

¹ Las referencias son numerosas. *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) comienza con una explícita alusión a *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (Antonio Gisbert, 1860). *Alba de América* convoca primero a *La rendición de Granada* (Francisco Padilla, 1882) y algo más tarde el cuadro titulado *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (Dióscoro Teófilo Puebla Tolín, 1862). En *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1949), junto a la explícita convocatoria de *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Francisco de Goya, 1814), se deja entrever desde el principio mismo toda la imaginería decimonónica del personaje que se asentó en cuadros como *La heroína Agustina Zaragoza* (Marcos Hiráldez Acosta, 1871) o *Agustina de Aragón* (Juan Gálvez, 1810), pero sobre todo la serie *Ruinas de Zaragoza*, carpeta de 32 aguafuertes y aguatinas (obra de Juan Gálvez y Fernando Brambila, 1812-1813). Y en *Locura de amor*, además de la puesta en valor de la pintura gótica flamenca, hay que añadir *Doña Juana la Loca* (Francisco Pradilla, 1877), *Demencia de doña Juana de Castilla* (Lorenzo Vallés, 1866), o *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (Eduardo Rosales, 1864). Para una valoración detallada de los principales temas en la pintura de historia decimonónica, consúltese (Reyero, 1989). Sobre su utilización en el ciclo histórico aquí analizado, véase (Moral, 2015).

Marquina, cuya *Doña María la Brava* (1909), fue llevada a la gran pantalla por su hijo, Luis Marquina, o Luis Fernández Ardavín, que vio adaptado su drama histórico, *La dama del armiño* (1921), por su hermano Eusebio Fernández Ardavín en 1947 (además de responsabilizarse del argumento de *El abanderado*, 1942)².

Más allá del todavía habitual descrédito crítico, este particular cañamazo figurativo, temático y narrativo, ha llamado la atención de algunos historiadores que han sabido entrever su singularidad formal, singularidad que permitiría reunir algunas de ellas en torno a una manera, modo o modelo de representación diferenciado de otros vigentes durante el mismo periodo y que ilustraría, como ningún otro, el ramillete de superproducciones dirigidas por Juan de Orduña para Cifesa entre 1948 y 1951: *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951).

Trazas de dicha singularidad se encuentran en las brillantes intuiciones de José Luis Tellez (1990), que vio en esa sucesión de “tableaux-vivants narcisísticamente cerrados sobre sí mismos” de *Alba de América*, el límite mismo de la narratividad fílmica, puesta en escena “tan extremadamente corrosiva que es imposible de asumir”.

De igual modo, subrayando los basamentos literarios del ciclo, y después de preguntarse si la tetralogía de Orduña se podía “erigir en paradigma extensible [al ciclo histórico], con un universo temático-ideológico y unas soluciones estéticas distintivas”, Javier Hernández (2002:129), llegaba a la conclusión de que un puñado de largometrajes entre los que se encontrarían *La nao capitana*,

² A tenor de estas apoyaturas argumentales, convendría no echar en saco roto la procedencia teatral de algunos de los principales artífices del ciclo. Comenzando por Juan de Orduña, que se inició en el mundo del espectáculo como actor de teatro y que fundó en 1930 su propia compañía. O Tina Gascó, protagonista de *Doña María la Brava* y renombrada actriz sobre las tablas que estaba al frente de una compañía teatral junto a su marido Fernando Granada. Pero sobre todo Aurora Bautista, heroína indiscutible del ciclo histórico, cuyos orígenes teatrales de la mano de Cayetano Luca de Tena en la compañía del Teatro Español de Madrid, se dejan sentir en toda su intensidad en su faceta cinematográfica. Y por último, pero no en importancia, la sabia participación de Sigfrido Burmann en la confección de los decorados de muchas de estas películas. De la mano de Juan de Orduña, el escenógrafo de origen alemán -que había comenzado en la pintura y recibió las enseñanzas teatrales de Max Reinhardt-, se encargó de los decorados de *Locura de amor*, *Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla* y *Alba de América*, diseñando también la escenografía de otras emblemáticas películas del ciclo como *Doña María la Brava* o *La nao capitana*.

El doncel de la Reina, Reina Santa y el ramillete de películas dirigidas por Orduña, podrían confirmar una suerte de modelo fílmico caracterizado por

“una deliberada exaltación de los ‘valores imperiales’ con ese cine de retablos que se inspira en los temas, el soplo melodramático y la retórica de la citada tendencia teatral –que incluía la estética tableaux de los lienzos históricos del XIX-; todo ello convenientemente amasado en estudio, completando el pictorialismo por medio de los decorados y de una iluminación dramática de filiación germana”.

No obstante, la evaluación más ajustada y a la vez más relevante, ha sido aportada recientemente por José Luis Castro de Paz (2013: 47-65) en su análisis de los principales Modelos de estilización del cine español de los años 40. Alejado tanto del Modelo de estilización obsesivo-delirante como del Modelo de estilización sainetesco-costumbrista –y hasta cierto punto contrapuesto a él-, se situaría el Modelo de estilización formalista-pictórico, definido por el autor en los siguientes términos:

Su puesta en escena tiende a una composición estática y pictórica del plano, produciéndose dificultades para el habitual engrase sintagmático con otras composiciones plásticas propio del montaje cinematográfico tradicional. Porque a diferencia del análisis espacial y de la continuidad del MRI –incluso, en el límite, oponiéndose a él– el montaje del MRFP se presenta como una sucesión de cuadros y láminas vivientes elaborados a partir de una tradición visual principalmente pictórica, citada muchas veces de modo literal. Resultado de una enunciación autoritaria y potentísima, este formalista plano pictórico que preside el Modelo se quiere autónomo y autosuficiente –aunque, por supuesto, termine cediendo siempre al empuje de un montaje que, con todo, se resiente sobremanera de tal resistencia a su voracidad sígnica y narrativa–, elemento prioritario de sus metalingüísticos sistemas textuales, privilegiando efectos de

rigidez espacial y reencuadre en contraposición a las composiciones de fácil engrase analítico del MRI, que con todo no desaparecerán.

Cine teatralizante y de raigambre pictórica, pues, proclive al estatismo y renuente a la puesta en relación sintagmática, se impone una preliminar acotación antes de abordar en detalle los principales fundamentos del Modelo en cuestión. En pocas palabras: en cuanto modelo teórico, no tiene concordancia directa con las películas que organiza. Antes bien, se trata de una construcción formal que ordena, desde la exterioridad, las similitudes formales que pueden rastrearse entre las diversas películas. Es por eso que no puede –ni debe– establecerse una analogía perfecta entre el Modelo de estilización y el ciclo histórico. Y es que, al margen de la excusa temática, los aires de familia que presenta el grupo se desvanece a poco que nos acerquemos a su singularidad textual como han insistido Javier Hernández (2001) y Vicente Sánchez-Biosca (2012): el ciclo histórico es extremadamente heterogéneo en su vertimiento genérico. Y es que, las particulares pretensiones falangistas de ver fijada en la pantalla esa mítica España imperial, solo pudieron conectar con el gran público en virtud de su fijación en estructuras genéricas populares. Así, películas afines a la corriente del “bandolerismo” como *La duquesa de Benameji* (Luís Lucía, 1949), *Las aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1949) o *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1950), se acercan más a los códigos genéricos del cine de aventuras y aún del western, que a la desmesurada propuesta melodramática de *Locura de amor* o *La leona de Castilla*.

La coartada histórica por tanto no es condición suficiente (en realidad, ni siquiera necesaria) para justificar la participación de un film en el Modelo aquí descrito. Como argumentaré más adelante, las más que notables incursiones de Luis Lucía o de Rafael Gil en los territorios de lo histórico, no participan o participan de manera tangencial en él. Y a la inversa, como ha sugerido Castro de Paz, la marcada densidad metafórica del melodrama permite incluir ejemplos alejados del ciclo como *Altar Mayor* (Gonzalo Delgrás, 1943, basada en la novela homónima de Concha Espina) y *El milagro del Cristo de la Vega*

(basado en una de las leyendas del romántico José de Zorrilla, también conocida como *A buen juez mejor testigo*³).

Por último, no es la mostración de cuadros famosos ni la apoyatura en textos literarios emblemáticos, lo que permitiría definir en última instancia el Modelo, sino más bien la utilización de ciertos códigos pictóricos y literarios en cuanto referentes formales en la articulación del drama. O en otros términos, una concreta concepción pictórica y literaria organiza y gestiona el material fílmico según una funcionalidad propensa a la institución de una imagen densa y abigarrada, suerte de imagen primordial que abisma la mirada en su interior a la vez que denuncia su radical exterioridad⁴. Por eso películas como *Agustina de Aragón* o *Alba de América*, participan activamente del Modelo frente a otras producciones que, a pesar de utilizar la pintura como guiño cultural o como anclaje histórico —falsamente histórico habría que añadir—, se alejan de manera decidida del mismo. Pienso por ejemplo en un film como *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), en que las recurrentes escenificaciones de los cuadros del genio aragonés actúan como marco decorativo de las actuaciones musicales. Una vez anotada la cita, la imagen vuelve a sus derroteros figurativos y plásticos, más próximos a la narratividad fílmica clásica que a la retórica plástica de Goya.

1. Un cine de raigambre teatral.

Sobradamente conocido es la coincidencia entre esa emergencia de lo histórico en el cine español y los intereses de aquellos sectores falangistas más recalitrantes que exigían la presencia en la gran pantalla de un cine “español” anclado en nuestro glorioso pasado como han recordado, entre otros, Félix Fanés (1982), Luis Mariano González (2009) o José Luis Castro de Paz (2002, 2012). La necesidad de sustituir lo “folclórico” por unos “temas esenciales” se

³ Existe una adaptación anterior de la leyenda con el título *A buen juez mejor testigo* (Federico Deán Sánchez, 1926).

⁴ Baste señalar aquí la funcionalidad asumida por la reconocida inspiración goyesca y solanesca en la obra de Edgar Neville, de manera privilegiada y manifiesta en *Verbena* (1941) y sobre todo *Domingo de carnaval* (1945). La pintura en este caso, es utilizada por el cineasta para construir un universo popular que se opone de manera frontal al universo regio que actúa de referente en el ciclo histórico.

dejó sentir con intensidad en Primer Plano, revista al servicio del aparato cinematográfico estatal del primer franquismo. Pío García Viñolas lamentaba en 1941 la ausencia casi absoluta de temas históricos en la cinematografía española (Fanés, 1982: 165), y en agosto del año siguiente la revista dedicaba su editorial a la necesidad de poner en escena un “cine histórico español”:

“Ningún momento como éste –en el que la exaltación de las esencias nacionales es deber primordial e ineludible de todo español- para que productores y realizadores sientan como imperativo indeclinable la obligación de enseñar, dentro y fuera de nuestras fronteras, cuál fue la trayectoria magníficamente gloriosa de España a través de los siglos”⁵

Más alto podía decirse pero no más claro. La construcción de esa nueva España surgida de las cenizas de la fratricida contienda, necesitaba de unos discursos pedagógicos que anclaran la ilusión de una nación atemporal, imperecedera, sustentada en la grandeza de sus Héroes. Pero no solo el cine echaba en falta una mayor presencia de lo histórico. También en el teatro del periodo se estaba denunciando con idéntico ímpetu la flagrante ausencia de nuestra gloriosa trayectoria en las tablas. Frente al naturalismo, el teatro costumbrista o de crítica social, tan en boga en los círculos literarios, algunos eminentes autores proclamaban la vuelta a los grandes relatos épicos que glosaran las hazañas patrias. Pocos de todas formas lo expusieron de manera más rotunda como Gonzalo Torrente Ballester en su artículo Razón de ser de la dramática futura, publicado en la revista Jerarquía en plena Guerra Civil (1937), y en el que realizaba una encendida defensa del “teatro de plenitud”:

⁵ Citado en (Castro de Paz, 2012: 209).

“Un teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses; se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica (...) Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña. Ahí laten, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia”⁶

La reclamación de ese deber primordial e ineludible reclamado por Primer Plano, parecía encontrar respuesta en ese teatro de la plenitud propugnado por Torrente Ballester, teatro capaz de fijar de una vez por todas esa falsa España tan necesaria para el literato como para la autojustificación identitaria del régimen dictatorial. No estaba solo el joven escritor en la tarea. El retorno a las bases míticas del relato épico nacional, era profesado activamente por diversos y eminentes literatos, cuyos dramas históricos eran aclamados por el público del periodo⁷. Entre ellos, José María Pemán, con títulos como *El divino impaciente* (1933), *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), *Cisneros* (1934), *La Santa virreina* (1939), *Por la Virgen capitana* (1940), o *Metternich* (1942). También Luis Fernández Ardavín que, además de *La dama del armiño*, escribió otros dramas en verso como *La vidriera milagrosa* (1924), *La hija de la Dolores* (1927), o *La florista de la reina* (1939), adaptada de nuevo por su hermano tan solo un año después. O el ya citado Francisco Villaspesa que, al margen de *La leona de Castilla*, escribió *El alcázar de las perlas* (1911), *Doña María de Padilla* (1913), *Aben-Humeya* (1913), *La maja de Goya* (1917) o *Hernán Cortés* (1917). Pero por encima de ellos, sobresale Eduardo Marquina, convertido en el principal representante teatral de ese “modernismo castizo” (ARA TORRALBA, 1996) de principios del s. XX que reformuló algunos importantes presupuestos del Modernismo en clave españolista, sobre todo en lo que tenía de sustitución de un evidente cosmopolitismo por otro nacionalismo de rancio abolengo.

⁶ Gonzalo Torrente Ballester. “Razón y ser de la dramática futura”. Citado en (Rubio Jiménez, 2005: 460).

⁷ Como ha recordado Javier Hernández (2001: 131), el teatro de corte histórico encontró una gran acogida en el Teatro Español y en el Teatro María Guerrero, en los que, bajo la batuta de Cayetano Luca de Tena y Luís Escobar, impulsaron la escenificación de obras de como *Don Juan Tenorio*, *María Estuardo*, *El sombrero de tres picos*, *El alcalde de Zalamea* o *Teresa de Jesús*.

En ese sentido, el “teatro poético” de Marquina ilustra a la perfección el retorno de esa escenificación anclada en el drama barroco y el romanticismo, que recuperó el verso del teatro clásico español y la versificación grandilocuente. La utilización de un elevado tono declamatorio densificaba notablemente el texto dramático gracias a la potenciación de los recursos métricos y rítmicos, así como la inclusión de momentos de pomposa efusión lírica. El eje de la acción era sacudido regularmente por unos recitados en los que el “tema” se hacía forma para mayor lucimiento de los actores.

Buena muestra de esta retórica inflamada son, además de Doña María la brava, escrita a la sazón para mayor loa y alabanza de María Guerrero -emblema actoral a principios de siglo de la grandeza española-, títulos como *Las hijas del Cid* (1908), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), *El rey trovador* (1912), *Por los pecados del rey* (1913), *El retablo de Agrellano* (1913), *Las flores de Aragón* (1914), *El gran Capitán* (1916), y más tarde, cuando volvió de nuevo al género, *El monje blanco* (1930), *Teresa de Jesús* (1933), *La Santa hermandad* (1937) o *María la viuda* (1943).

Prolífico tanto en la dramaturgia como en la reflexión sobre su propio trabajo, Marquina dejó algunas notas extremadamente significativas de sus principios estéticos teatrales:

“¿Tiempos? ¿Edades? ¿Épocas?...¿Qué valor tienen todas estas falsas y artificiales clasificaciones frente a la perenne continuidad del espíritu de un Pueblo, de una Raza? Y hay que decirlo definitivamente: o el Pueblo, la Raza, constituyen el personaje descomunal y constante de todo nuestro Teatro, o no tenemos el derecho de convocar para triviales farsanterías a la multitud”⁸

Emplazado en la atalaya de un presente que el autor consideraba poco sustancial, su abundante producción de dramas históricos asumió como propia una vocación de exaltación patriótica, teatro impregnado de una fuerte ideología tradicionalista que ensalzaba el valor intemporal del espíritu “del

⁸ Citado en (Rubio Jiménez, 2005: 461).

Pueblo, de la Raza”⁹. Valores que, en realidad y como analizó Álvarez Junco en *Mater dolorosa* (2001), se habían configurado en los discursos románticos del s. XIX. Y es que el zeitgeist nacionalista decimonónico patrio, cristalizó en toda suerte de discursos que, vehiculados en materias expresivas dispares, contribuyeron a la puesta en circulación del moderno concepto Estado-nación. Si la reinterpretación del pasado en términos nacionales había comenzado en la segunda mitad del s. XVIII, es en el s. XIX cuando eclosionó de manera decisiva en la esfera cultural. Y más que la poesía, el teatro y la novela se mostraron especialmente eficaces en la consolidación de unos ambientes históricos pensables en términos de “españolidad”. El desencadenante en gran medida de este giro de la atención literaria hacia el interior de nuestra geografía fueron los éxitos de Mariano José de Larra (*Macías*, 1834) y del duque de Rivas (*Don Alvaro o la fuerza del sino*, 1835), triunfos que motivaron el acercamiento de numerosos autores al drama ambientado en el pasado como Antonio García Gutiérrez (autor de *El trovador*, 1836), Juan Eugenio Hartzenbusch y su famosa *Los amantes de Teruel* (1837), Gil y Zárate (*Carlos II el Hechizado*, 1837) o, ya doblando el siglo, José de Tamayo y Baus, que representó su popular *Locura de amor* justo antes de que el romanticismo, sobre todo con la obra de José Zorrilla, completara su tarea: la fijación de la idea de España en el mundo de las esencias, “desde la noche de los tiempos” (Álvarez Junco, 2001).

3. Un cine de raigambre pictórica

Y en unos términos muy similares a la literatura romántica decimonónica, la pintura de historia de la segunda mitad del s. XIX puso rostro a esa misma idea esencialista de España. Y lo hizo incluso con mayor apoyo administrativo que la literatura. El prestigio en España de la pintura de historia durante el s. XIX, radicó en gran medida en las ayudas ofrecidas por unos poderes administrativos que habían comprendido a la perfección la relevancia de dotar

⁹ La dedicatoria del autor en *Doña María la Brava* no deja lugar a dudas: A LA VIEJA IDEA / DE JUSTICIA / EXALTACIÓN, PASIÓN Y BLASON / DE NUESTROS NOBLES / Y DE NUESTROS PLEBEYOS / QUE HA ENGENDRADO, ENGRANDECIDO / FIJADO / Y PERPETUARÁ / LA RAZA CASTELLANA, / DEDICO / ESTOS CANTOS.

al concepto de España de unas imágenes capaces de sostener iconográficamente la inaugural conciencia nacional. No en vano, como recordó José Caveda en sus famosas *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1867-1868), durante las décadas centrales del s. XIX, se encumbraron de manera especial en la Academia aquellas composiciones que escenificaban “las grandes empresas nacionales, los rasgos memorables del heroísmo y virtud de nuestros padres, conciliando las inspiraciones del patriotismo con las del Arte”.

Esta obligación pedagógica y narrativa condicionó inevitablemente a la pintura de historia. La misión de la imagen en el género no es otra que la de ilustrar el acontecimiento escenificado, trocar el relato histórico en relato visual o, en otras palabras, hacer visible lo legible. La función ilustrativa se erige así en fundamento nuclear de su razón de ser. Heredera de una concepción de la historia de corte positivista, la meta del discurso pictórico decimonónico no es otra que anclar el sentido del acontecimiento, fijarlo y convertirlo en una suerte de “imagen total”: todo está dicho ahí, entre sus límites. El espacio de la representación se configura así bajo el signo de la legibilidad, suerte de proscenio sobre el que se organizan los personajes en virtud de su función narrativa y dramática. De ahí que, aunque las posibilidades compositivas son numerosas, el hieratismo y la frontalidad se erigen en dominantes plásticas. Ninguna sombra, ninguna zona de penumbra puede quedar fuera de sus márgenes: es la verdad sin fisuras.

Por eso todas sus estrategias retóricas se subordinan a ese discurso rector que lo organiza desde su interior. En cuanto puesta en escena de un texto, se ve en la obligación de incluir lo más significativo, los hechos más relevantes, aquellos que permitan la correcta lectura (léase verdadera) de lo acontecido. En otras palabras, la pintura de historia escenifica los momentos fuertes del acontecimiento, los núcleos narrativos que permitan ofrecer la quimera de una visión unitaria y de conjunto mediante su hábil combinación en la superficie pictórica. El instante preciso en que Cristóbal Colón, dirigiendo a sus huestes y ante la mirada atónita de los aborígenes que se asoman expectantes entre los matorrales en el lienzo *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*,

convertido en imagen nodal del film de Orduña, o el dramático momento en que los principales amotinados contra el emperador Carlos I son ajusticiados en *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*, cinética compresión de las acciones parciales que constituyen el acontecimiento, no son más –pero tampoco menos-, que unas representaciones idealizadas que condensan las distintas vistas y tiempos de las acciones acontecidas en aras de esa imagen primordial que extraiga de lo contingente aquello que permanece invariable: el mito.

4. Imágenes primordiales

Pero más allá de las evidentes implicaciones ideológicas en la gestión y uso de unas representaciones (pictóricas/literarias) que se nutrían de la visión tradicionalista y nostálgica del mito nacional, conviene retener aquí el entramado discursivo que las hace funcionar y sirven de sustento a su homólogo fílmico.

Hagamos notar de inmediato la coincidencia entre los modos de representar del teatro romántico historicista y la pintura de historia decimonónica. Uno y otro comparten una misma intencionalidad mítica, una tendencia a la condensación del “tema” en imágenes esenciales. Retórica especular, los vínculos entre dramaturgia y pintura en el contexto romántico fueron estrechos: la teatralización de la puesta en escena pictórica es del mismo signo que la composición pictórica del teatro historicista romántico¹⁰.

Esa estética del énfasis y la plenitud, retórica de lo absoluto, es precisamente lo que transfieren los referentes pictóricos y teatrales al Modelo formalista-pictórico. Invocación de una “escena primordial” que se inviste con los atributos de una imagen hipertrófica y saturada. No hay torsión, tampoco escorzo en la mostración del drama, nada que pueda perturbar la perfecta legibilidad de la pantalla: al igual que en la pintura de historia, los ejes compositivos tienden al estatismo, a la verticalidad y horizontalidad de sus ejes proyectivos en virtud de

¹⁰ Muchos dramaturgos tuvieron sobrados conocimientos de pintura, entre ellos, el mismo duque de Rivas, cuya impronta se deja sentir con claridad en la plasticidad de las composiciones que organiza. Para una mayor profundización entre los vínculos del teatro romántico y la pintura de historia en España, consúltese (Catalán Marín, 2003) y (Ribao Pereira, 1999).

la minimización (cuando no la abierta elisión) de los indicios perspectivas. Y es que la verdad histórica (léase verdad mítica) solo puede ser “vista de frente”, vista que nada esconde. Se afirma de esta manera una llamativa homología entre plástica del espacio y plástica del plano en la organización del encuadre, auténtica forma pensante que define al Modelo. *Locura de amor*, *Alba de América* o *Doña María la Brava* apenas requieren del plano americano — imagen fragmentaria por excelencia que encuentra su razón de ser en su puesta en sucesión—, y el montaje en ellas carece de la funcionalidad del discurso clásico. La planificación frontal y de conjunto se erige en la norma compositiva y el reencuadre se responsabiliza de modificar el espacio sin desmembrarlo; he aquí donde reside el principal pacto sellado por lo pictórico y lo teatral en la formulación visual del Modelo fílmico, idéntica consideración de una puesta en escena que ofrece el acontecimiento en su sintética plenitud.

Por eso el encuadre tiende a proclamar con violencia enunciativa su autonomía de la cadena narrativa en que se inscribe; poco parece importarle más allá de sí misma. El desinterés del Modelo por el fuera de campo -cuando no impone su abierta impugnación-, reside precisamente en el ensimismamiento de una imagen que se quiere autosuficiente: la composición opera hacia la puesta en escena de un “tema” que se desborda dentro los márgenes de la pantalla. La asunción del rol heroico de Doña María de Padilla frente al consejo de Castilla, la arrogancia de Napoleón ante sus subalternos que confía en doblegar con facilidad a ese “pueblo comido de piojos y soberbia” que es España, o la reunión en el mismo film de las fuerzas vivas de Zaragoza en torno a la Condesa de Bureta mientras preparan el levantamiento de la ciudad contra la tropa invasora, se construyen como imágenes absorbentes: todo está dicho allí.

En la misma dirección opera sin duda la construcción de unos decorados “de extraordinaria complejidad iconográfica” que se exhiben en todo su esplendor y saturación referencial, que imponen su opacidad significativa hasta evidenciar su carácter artificial, su condición de tramoya. De manera especial en ese escenario privilegiado de la Gran Historia que es el palacio. El ya citado Salón del Consejo en *La leona de Castilla*, cuya tribuna se exhibe cobijada al amparo

de un enorme crucifijo. Los reyes católicos atendiendo las ensoñaciones de Cristóbal Colón primero y asistiendo a la evangelización de los “salvajes” después en *Alba de América*. Y aún Fernando VII condecorando en el Palacio Real a Agustina de Aragón, se construyen con la magnificencia propia de una imagen recargada en la que opera “al descubierto el resorte fundamental del espectáculo: el signo” (Barthes, 2002:28).

Acontece así esa llamativa rigidez espacial que ha motivado el desdén crítico hacia el ciclo histórico. Cine de “cartón-piedra”, próximo a la estética kitsch (González, 2009) y a ciertos modos “primitivistas” ya periclitados en los años 40, se trata de una innegable valoración en la que además incide la organización y disposición de los personajes en el escenario. Alejados del naturalismo propio del cine clásico, los actores “responderán al reto formalista-pictórico con un bien calculado histrionismo, alcanzando un tono declamativo de marcada teatralidad operística, acorde con unos movimientos sutilmente coreografiados” (Castro de Paz, 2013). Si Amparo Rivelles y Tina Gascó en su personificación de La Leona de Castilla y Doña María la Brava respectivamente, hacen gala a la perfección de dicho efectismo interpretativo (sin olvidar a Antonio Vilar en su encarnación de Cristóbal Colón, cuerpo efigie cuya mirada se pierde insistentemente en el infinito), la actriz que se erige en emblema actoral del Modelo es sin duda Aurora Bautista, figura que encarna como ninguna otra la esencia de un tipo dramático: mujer de pasión desmedida hacia su marido (Juana la loca), entregada luchadora por la libertad (Agustina de Aragón). Se comprende mejor así la imposición de la actriz como protagonista del ciclo dirigido por el cineasta: “Doña Juana era una ‘leona’ y lo que tenía de teatral podría ser su éxito, y en eso acerté” (Castro, 1974: p. 299). La articulación de ese espacio cerrado sobre sí mismo, junto a la disposición y movimientos de los cuerpos que acoge, terminan por definir un encuadre preciosista y minucioso, auténtica pieza de orfebrería escénica que denuncia su naturaleza ilusoria. Lejos de proyectarse hacia el fondo, el decorado se viene hacia el espectador como en una representación en relieve. Fondo y figura convergen así en un mismo plano de la superficie para situarse de frente al sujeto que los mira. No hay contraste entre el decorado y los actores,

combinación jerarquizada de huecos y relieves sino más bien su contrario, puesta en igualdad de condiciones gracias a un contorno que los define a la vez que los separa. La alteración que acontece en la percepción de esta imagen travestida en una suerte de tapiz ornamental, acentúa esa peculiar condición táctil por la que el ojo toca lo que mira. A diferencia de la experiencia del espacio óptico definido por la visión clásica, la imagen háptica que define el Modelo no establece con el espectador ninguna homología espacial que los reúna en una misma topografía ficticia, sino que se enfrenta a él como la página de un libro en la que los decorados y los cuerpos se transforman en figuras-texto, soportes de un discurso que es tanto visible como legible y que instituye a un espectador sumamente alejado de aquel otro clásico. Al igual que la pintura de historia, al igual que ese teatro romántico tradicionalista, la representación emplaza al espectador delante de la acción pero fuera de ella, espectáculo al que solo puede acercarse desde el exterior y visualizarlo de conjunto, en su totalidad significativa.

Pocas imágenes resultan tan reveladoras al respecto como el primer encuentro de los reyes católicos con el navegante extranjero y sus pretensiones colonizadoras en *Alba de América*. La planificación frontal encuadra el regio Salón con los monarcas en el centro compositivo (en realidad, es el cuerpo de Isabel el que detenta el lugar privilegiado), hieráticos, fastuosamente vestidos sobre sus tronos, mientras se entrevistan con Cristóbal Colón ante la atenta mirada de la corte constituida por nobles, damas de compañía, monjes y sirvientes, bajo un palio exuberante sobre el que se puede leer la conocida leyenda (tanto monta, monta tanto). La proliferación de detalles arquitectónicos y decorativos por toda la imagen, así como la práctica ausencia de indicios perspectivos, origina una marcada indistinción entre lo que es decorado y lo que son los actores; el fondo se convierte en figura y viceversa, alejando a la pantalla de su condición de ventana abierta al mundo.

5. La participación melodramática en el Modelo

Pero la tendencia a la clausura y el ensimismamiento visual del Modelo, lo es también en términos temáticos: en el desarrollo de la trama -o bajo ella-, la

historia se despliega en un espacio y un tiempo que operan hacia la clausura del acontecimiento, hacia su abismamiento paradigmático.

Se trata de una concentración del discurso que puede ser pensada en términos metafóricos. Si la consideración espacial permite señalar en el ciclo histórico aquellos films que apenas participan en el modelo, una sanción narrativa refuerza dicho corte en el plano del contenido: en el Modelo formalista-pictórico prima lo metafórico frente a lo metonímico o, utilizando una clásica distinción narratológica, aquellos relatos en los que impera “la funcionalidad del ser” frente a otros donde prevalece una “funcionalidad del hacer” (Barthes, 1972).

La fértil distinción narratológica explotada por el semiólogo sirve para distinguir con cierta nitidez la ambivalente participación en el modelo de algunos insignes cineastas que se incursionaron en el cine histórico en estos momentos. Rafael Gil es uno de ellos. La pulsión narrativa del cineasta lo ubica entre la institución de imágenes condensación y su puesta en relación secuencial. Véase al respecto la escenificación del milagro realizado por la protagonista en *Reina Santa* (y también, en realidad, *La señora de Fátima*, 1951). Momento esencial en la construcción de su “funcionalidad del ser” -su santidad-, todo el episodio está marcado por el proyecto narrativo del monarca. Es por la traición de su hijo que ha ido a buscarla; para saber si puede contar con su apoyo. Es más, la condición sobrenatural de Isabel es ocultada a su esposo por cuestiones de política narrativa: si Pedro I reconociera la santidad de su esposa, no podría tener dudas de sus posteriores intentos de proteger la vida de su hijo levantado en armas.

Tampoco puede decirse que Eusebio Fernandez Ardavín, a pesar de su familiaridad con el universo literario y la habitual participación de su hermano en los argumentos de sus películas, participe de lleno en el Modelo. *El abanderado* (1943), por ejemplo, privilegia la fragmentación y el montaje en detrimento del efecto de conjunto. La puntual planificación general de algunos espacios –básicamente los palacios- persigue solo una funcionalidad descriptiva: mostrar su magnificencia a la vez que connotar en términos iconográficos lo francés frente a lo español. Una vez logrado el efecto, el espacio se fragmenta para mejor mostrar a los personajes y seguir sus

acciones. Tan solo con la toma de conciencia del teniente Javier Torrealta ante la invasión francesa, la pantalla se acerca a la densidad propia del Modelo. En un primer momento, cuando encuentra muerta en la cuneta a “la pintosilla”, la vivaracha joven que se quedó en Madrid para luchar contra los franchutes. El punto de vista que adopta la cámara, bajo, y la hierática disposición de los personajes que rezan por el alma de la difunta, se constituyen bajo el signo de la imagen primordial, desgajada de las dinámicas narrativas del film. Acto seguido, el descubrimiento del cadáver de sus dos amigos de armas, se construye bajo idéntico signo teatral. La iluminación dramática, la frontalidad del encuadre y la solemnidad de las actuaciones, connotan el giro vital que experimenta nuestro protagonista y su conversión definitiva al “españolismo”.

Pero esta distinción narratológica permite situar además en un territorio más formal la notable –y a menudo destacada- confrontación entre el folclorismo del cine de Luis de Lucía del historicismo de Juan de Orduña¹¹. Si las películas de este abogan abiertamente por lo metafórico, por la horadación en profundidad del agujero abierto por el drama, las de aquel se decantan por lo metonímico. *La princesa de los Ursinos* resulta reveladora al respecto. En el plano semántico, la historia se juega en los aledaños, no son las grandes figuras quienes desarrollan la acción sino “secundarios” de lujo. Pero es sobre todo en el plano narrativo donde el film se aleja definitivamente de la densidad de *Locura de amor* o *Alba de América*. El film de Lucía se decanta por la secuencialidad y el encadenamiento causal: la trama avanza a partir de una acción-reacción levantada sobre la base de los engaños y dobleces de los protagonistas. Y es que, como el propio cineasta señalara, *La princesa de los Ursinos* en ningún caso pretende ser un film histórico, sino más bien “una película de aventuras al estilo español” (Castro, 1974:252).

Baste señalar la planificación de una excelente escena para comprobar su extrema distancia respecto de los modos aquí convocados: aquella que reúne a la espía con el diplomático francés, y en la que se hace partícipe al espectador de los turbios planes que rigen sus programas narrativos, recordar

¹¹ Distinción formal que no evita que Orduña resuelva *Pequeñeces* en términos metonímicos, alejando la intriga política con el trasfondo histórico de la deposición de Amadeo de Saboya del empuje metafórico

al rey sus auténticos orígenes franceses para que ponga al reino de España al servicio de Versalles. La entrevista entre los conspiradores tiene lugar en los aposentos de un albergue al que han llegado nada más atravesar la princesa los pirineos, espacio desdoblado y fragmentario gracias a la inclusión de un espejo que duplica las aristas de las habitaciones y los puntos de vista. El plano/contraplano de la parte central de la conversación entre los conspiradores, introduce ingeniosamente a los dos personajes en el encuadre gracias al reflejo especular.

Esta tendencia a la metafóricidad parece favorecer la participación del hábito melodramático en las proximidades del Modelo. La saturación del signo plástico y el abismamiento del relato, no son prerrogativas exclusivas del discurso historicista sino que lo son también, si no más, del melodrama¹². O en otras palabras, la hipertrofia del signo histórico encuentra su reflejo simétrico en la hipertrofia del signo melodramático¹³. Así, además de *Altar Mayor* y *El milagro del Cristo de la Vega*, también *La pródiga* (1946) podría considerarse en los alrededores del Modelo, melodrama de Rafael Gil basada en la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón y producida por Suevia Films. Los amores imposibles entre Julia Castro Alarcón y Guillermo de Loja, enmarcados en esa casona situada al margen del mundanal ruido de la capital, se invisten por

¹² Si Juan de Orduña ejemplifica como ningún otro cineasta de los aquí tratados el espíritu y la forma de ese posible Modelo de estilización es, pura y simplemente, como anotó José Luis Téllez (1990: 53), porque se cimentaban “en su poderoso y subyugador anclaje melodramático”.

¹³ Y si la imagen primordial, en su versión historicista, parecía desplegarse mejor en la imagen orfebre, en su versión melodramática encuentra su principal fijación plástica en su contrario compositivo: el primer plano. No en vano, como analizara Gilles Deleuze (2001), el primer plano es en sí mismo en una “Entidad”, imagen que no emerge de arrancar un objeto de un conjunto del que forma parte, sino que es abstraído de sus coordenadas espacio-temporales, convertido por tanto en un todo autónomo. Así, todo el sentido de *Locura de amor* se condensa en el rostro ensimismado de Juana reclamando al amor de Felipe, los rostros arrebatados de dolor de Currita de Albornoz y su hijo Paquito juntos y a la vez alejados por el descubrimiento del adulterio materno en *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). Pero también los rostros en penumbra de Juan mientras expone la pena de Acacia en *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942). Y, por encima de ellos, el rostro de Antonio Vilar y su mirada perdida hacia un fuera de campo que es también, si no más, fuera de marco: Cristóbal Colón ante su destino narrativo, pero también Cristóbal Colón ante la historia, que es lo mismo que decir que ante el espectador virtual que actualiza con cada visionado su proyecto narrativo. Es en esa mirada donde *Alba de América* cifra todo su poder de persuasión pero también su estrepitoso fracaso: el presuntuoso intento de lograr la adhesión incondicional de un sujeto entregado a tamaña visión de la Historia, solo sirve para desenmascarar la delirante irrealidad de un caduco proyecto ideológico sustentado sobre un fantasma.

momentos de esa densidad teatralizada anotada. De hecho, no es casual que el film termine con un plano que funde al mismo cuadro que ha abierto el relato: un árbol sombrío sobre un promontorio en el que el protagonista pena la fatal pérdida de su amada.

Por no hablar del “cine de retablos” defendido por Florián Rey, tan anclado en nuestras tradiciones plásticas y literarias populares. Paradójicamente sin embargo, no es en aquellas películas de ambientación histórica donde mejor se pueden localizar algunas trazas de esa retórica inflamada. En *La nao capitana* –a pesar de la participación de Sigfrido Burmann y estar basada en la novela de Ricardo Baroja-, lo metafórico queda reducido a algunas escenas aisladas entre las que sobresale la entregada declaración patriótica del capitán Diego Ruiz ante la admirada presencia de los monjes en el camarote, justo antes de que el navío abandone tierras españolas. La declamación enfática del personaje y la respuesta no menos rimbombante de los religiosos, formalizada en una planificación dominante de conjunto, ahondan en la “españolidad” del primero, aislando la escena de la trama amorosa que liga la narración: los amores prohibidos entre el fugitivo y Doña Estrella.

Antes bien, es en la segunda versión de *La aldea maldita* donde mejor se puede vislumbrar esa imagen densa y ensimismada, película que es todo un “alarde de estatismo” y a la vez, si no más, un alarde de melodramatismo bajo el disfraz costumbrista. El último encuadre compendia de manera ejemplar la solemnidad propia de las imágenes primordiales: sobre un fondo compuesto por cuerpos que se amontonan alrededor del centro compositivo, y arropado por la emotividad sinfónica de la banda sonora, Juan lava en primer término los pies de esa mujer de rostro inconsolable que ha regresado por fin a casa. El breve y sutil recorrido de la cámara acompañando el movimiento del protagonista, culmina con su detención y la de todos los cuerpos en el encuadre, imagen fija que anticipa el bajo relieve que, ahora ya sí, da por concluido el relato.

6. Epílogo

Si existe en el Modelo aquí analizado algún lugar en el que la inscripción de esa estética hipertrófica se deje sentir en toda su intensidad, ese es sin duda la cabecera fílmica. Espacio/tiempo situado en territorio de nadie –se está deshaciendo de su anclaje enunciativo pero todavía no forma parte de la cronología que rige el enunciado-, la cabecera ha sabido asumir sin ambages su condición de imagen-emblema, anticipo y condensación de los temas puestos a trabajar durante la trama.

No en vano, en no pocas ocasiones estos relatos comienzan a declinarse a partir de un cuadro que condensa las claves semánticas de la trama. *Locura de amor* por ejemplo, lo hace con la potencia dramática del cuadro de Francisco Padilla, mostración de una Juana taciturna que permanece a los pies de su difunto marido mientras el viento azota su ajado cuerpo, motivo figurativo privilegiado a la vez que prolepsis narrativa que encierra en su patetismo toda la densidad melodramática del film de Orduña.

En otras sin embargo, la densidad anticipatoria del discurso recae tanto en la apelación pictórica como en la efusión lírica asumida por una voz narradora que se enmascara con los rasgos de la enunciación¹⁴. En *La leona de Castilla*, los títulos de créditos se suceden bajo un cielo tormentoso inspirado en la pintura *Vista de Toledo* (El Greco, 1597-1607), para superponerse acto seguido sobre una recreación de la terrible decapitación rememorada en *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*. Con el fin de los títulos, una melancólica y a ratos conmovida voz trenza los complicados hilos argumentales de la rebeldía de los soberbios comuneros castellanos contra Carlos I¹⁵.

¹⁴ En pocas ocasiones de todas formas, el énfasis lírico alcanza las cotas que exhibe la introducción de Doña María la Brava en el film homónimo. En el texto literario, dicha presentación está mediada por la declamación de Doña Juana Mendoza del romance compuesto por Montoro, “el poeta truhanesco, vestido de bufón”. En el film, es una voz *over* que inunda la banda sonora con pomposa entonación mientras recita: “De aquel torneo glorioso / donde combatieron damas, / Doña María Guzmán sale arrancando la palma... / Pajes le llevan su arnés, / pajes le llevan su lanza; / pero ella lleva en sus ojos / todo el fuego de sus armas... / ¡Ah, digan plumas Castilla / lo que dijeron espadas ! /Digan, digan; con el hierro, / con el hierro ó la mirada / hiere siempre el corazón / Doña María la Brava!”

¹⁵ Sobre la ambigüedad ideológica de un relato que intenta conjugar el elogio a los comuneros con su “criterio estrecho”, consúltese (Sánchez-Biosca, 2012).

No obstante, pocos ejemplos resultan tan pregnantes como el arranque de *Agustina de Aragón*. En un gesto poco usual, enlazando por corte con el logotipo de Cifesa y antes de que aparezcan los títulos de créditos, hace acto de presencia en pantalla la imagen condensación por excelencia del mito de la luchadora. Figura de pelo arrebatado, rostro desencajado y antorcha en mano, Aurora Bautista encarna la esencia misma de la españolidad, símbolo tantas veces retratado en todo tipo de imágenes. Encuadrada en un premeditado contrapicado, la heroína se exhibe junto al cañón lanzando su encendida soflama al enemigo: no pasarán. Prolepsis figurativa tanto como narrativa, lo llamativo del gesto radica en la ausencia de cualquier referencialidad espacial o geográfica. Sin decorado ni ornamento que permita ubicarla (desconocemos todavía su identidad aunque lo supongamos), es un cuerpo abstraído de sus condicionantes históricos que emerge a contraluz sobre un fondo informe, espacio nebuloso y a medio hacer.

Acto seguido, justo después de los títulos de crédito, y sobre el mismo fondo humeante en el que se distingue el *Monumento a los Sitios de Zaragoza* (1908, grupo escultórico de Agustín Querol), una voz firme y decidida dedica el film a “los héroes gloriosos de la Independencia de España”. Film, continúa, que “no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de la gesta inmortal de los sitios de Zaragoza, si no la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas reunidos en la impar figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la raza y del espíritu insobornable de independencia de todos los españoles”.

Imagen primordial y retórica de lo absoluto, interpelan así al espectador antes de que el relato haya comenzado a desplegarse, sujeto convertido en ese preciso momento en una entregada mirada dispuesta a arrojarse de lleno en el terreno del mito. *

2. Referencias bibliográficas

Álvarez Junco, José (2001): *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

Ara Torralba, Juan Carlos (1996): *Del modernismo castizo. Fama y alcance de*

- Ricardo León. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Barreira, Domingo (1968): *Biografía de Florián Rey*. Madrid: Agrupación Sindical de Directores Españoles de Cinematografía.
- Barthes, Roland (1972): “Introducción al análisis estructural del relato”. En VVAA, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- (2002): “Los romanos en el cine”. En *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Cabeda, José: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: Desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días* (Madrid, 1867-1868), 2 vols, p. 137. Disponible en <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5306806878;view=1up;seq=143>
- Castro, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.
- Castro de Paz (2002): *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- (2012): *Sombras desoladas*. Santander: Shangrila.
- (2013): “De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)”, en *Quintana 12*, pp. 47-65.
- Catalán Marín, María Soledad (2003): *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. En Prensas Universitarias de Zaragoza.
- De Mendoza, Francisco (1870): *Manual del pintor de historia*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.
- Deleuze, Gilles (2001): *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Fanés, Félix (1982): *Cifesa. La antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Gonzalez, Luis Mariano (2009): *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Hernández, Javier (2001). “Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio?”. En *Cuaderno de la Academia*, nº 9 (Actas congreso AEHC).
- Moral, Javier (2015). “De lo pictórico a lo fílmico, bases para la definición de un posible Modelo de estilización en el cine español de los años 40”, en *L’Atalante*,

revista de estudios cinematográficos, nº 20, 2015 (en imprenta).

Reyero, Carlos (1989): *La pintura de historia en España*. Madrid: Cátedra.

Ribao Pereira, Monserrat (1999). *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Eunsa: Pamplona.

Rubio Jimenez, Jesús (2005): “Eduardo Marquina y el modernismo castizo en el teatro”, en *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, Vol. 30, nº 1-2, pp. 457-484.

Sánchez Biosca, Vicente “Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa”. En I. Saz y F. Archilés (eds.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Universitat de Valencia.

Seguin, Jean Claude (1997): “Locura de amor (1948)”. En J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Cátedra: Madrid, pp. 230-232.

Téllez, José Luís (1990) “De historia y folklore (notas sobre el 2º periodo Cifesa)”, en J. Pérez Perucha (coord.), *Cifesa: de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Valencia: Archivos de la Filmoteca nº 4.

*Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.