

La película *El curioso impertinente* de Flavio Calzavara (1948)¹

Ángel Sáenz Isidoro
(Universidad de Castilla La Mancha)



Reseña publicitaria revista *Primer Plano* nº 433 - (30/01/1949)

Podría parecer excesivamente simple, anecdótico, incluso iluso, el intentar acercarnos a entender la utilización de Cervantes en una época como es la España surgida después de la Guerra Civil Española desde una sola película. Especialmente si es una película como la que nos ocupa que apenas ha dejado algún comentario en las notas a pie de página de los libros de historia cinematográfica. Una época de las más sombrías por la que ha pasado España.

En primer lugar deberíamos argumentar el porqué las películas pueden aportarnos datos, tanto en el estudio histórico como sobre el posible adoctrinamiento ideológico a través del cine de una sociedad. Que las imágenes no son completamente inocentes, es algo claro para todo el mundo. Ningún sistema de representación lo es. Toda la creación de imágenes o narraciones parten de una intención, tienen un objetivo. Y cada representación está ligada a la sociedad que la crea, a su imaginario colectivo, real o deseado. El cine tiende a ser un reflejo de la consciencia colectiva, independientemente de su argumento o de la época representada. Suele narrar hechos, aún de forma inconsciente, del contexto sociológico en el que se produce. Como describe Sigfried Kracauer en su estudio del cine alemán en el periodo fascista, las películas de una nación reflejan la mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos porque nunca son el resultado de una obra individual y en general están dirigidas a una multitud anónima. Expresan más que credos explícitos, tendencias psicológicas, los estratos más profundos de la mentalidad colectiva que discurren por debajo de la consciencia. Esta absorción de las experiencias y concepción del mundo de los creadores por la obra audiovisual,

¹ Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Pedro Medina, documentalista de la Revista *El Caimán. Cuadernos de cine*, experto de la obra de Cervantes en el cine, director de el Festival de Cine de Alcalá de Henares entre 1987 y 1999. Desde el año 2000 es Coordinador Técnico de este festival. Nombrado Secretario Técnico de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España entre 1998 y el año 2005. Sin su colaboración hubiese sido muy difícil la redacción del presente artículo.

convierten al cine en una fuente documental interesante para el estudio de la época en la que se realiza.

Sería fácil aludir al concepto de ideología de Louis Althusser en la particular relación de las ideologías con las imágenes, iconos y sistemas de representación en general. Una construcción ideológica que será voluntaria cuando parte del estado a través del apoyo o la discriminación a algunos de esos iconos. O involuntaria cuando, como en este caso, el cine es un reflejo del imaginario colectivo. El cine de una época se convierte por lo tanto en una herramienta más del estudio histórico. Pero es evidente que, para poder ser eficaz, debemos fijar la mirada más allá de la simple crítica personal a tal o cual película. Una película es algo más que su resultado estético o narrativo. A menudo, la vida, y el cine como vivencia de una época, se conforma por un conjunto de pequeños actos cotidianos que terminan completando toda una realidad. Un conjunto de pequeñas acciones, la mayor parte de las veces improvisadas, surgidas para resolver los pequeños problemas del día a día, pero no por ello poco importantes.

Al margen de un punto de vista personal del resultado del film. Esta película encierra pequeños-grandes datos que pueden arrojar alguna luz del tema que nos ocupa este monográfico. Dejemos pues que sea la película la que cuente su propia historia. Pero para poder interpretar correctamente esos datos, es necesario enmarcarlos en su contexto histórico. Podríamos empezar pues, por describir mínimamente ese periodo y la situación por la que pasaba la producción cinematográfica en España en los años 40, que no era muy distinta a la situación por la que pasaba toda la población española: intentar sobrevivir. De esta manera procuramos entender la construcción del llamado “nacional-catolicismo” y sus componentes estéticos y sociológicos. Un pequeño ejercicio de reconstrucción histórica de un tiempo oscuro, que aún por lejano o negativo, forma ya un sustrato de nuestra realidad presente. Adentrarme en esta época para escribir este artículo, me he sumergido en un mar de recuerdos. No personales porque solo viví en primera persona la última etapa del régimen dictatorial del general Franco, pero sí un sinfín de anécdotas y comentarios de familiares. Recuerdos de miseria, de hambre. De hambre física, hambre moral y hambre intelectual, hambre endémica que ocasionaba que el único objetivo posible en la vida fuese simplemente seguir viviendo. Donde el mayor valor de un objeto es que fuera *de antes de la guerra*. Supervivencia como objetivo a corto y largo plazo. Objetivo raquítrico que solo favorece al oportunismo. Una época que se caracteriza por prescindir de principios fundamentales y de convicciones profundas en busca de la obtención de un máximo beneficio a corto plazo atendiendo únicamente a las circunstancias propias del régimen dictatorial del momento.

Después de la guerra civil prácticamente no existe industria cinematográfica salvo por las producciones que aparecen durante el conflicto con un claro afán propagandístico. No existe industria por un doble motivo; la destrucción de los centros de producción durante la guerra y la represión de los profesionales de la incipiente industria española. No hay medios y no hay apenas profesionales. Se parte pues de prácticamente cero al acabar la guerra. Pero el régimen dictatorial surgido tras la guerra intentará gestar el sueño de un imperio. Fagocitó todo aquello que pudiera servir a sus fines, y Cervantes no escapó al ansia devoradora por encontrar en nuestra historia elementos que dieran razón de ser a ese imaginario imperio. Un imperio legendario y tradicional en palabras del general Franco, pero lejos del hombre de la calle que caminaba con zapatos de suela de cartón y pipas de girasol e higos secos en los bolsillos para aplacar la realidad: el hambre.

Empecemos, pues, por analizar esa etapa histórica que nos ocupa y situarnos en las coordenadas espacio-temporales, el momento de producción y estreno de la película *El curioso impertinente*. Los estudios históricos de la cinematografía española dividen el periodo dictatorial del general Franco en tres grandes bloques 1939-1950, 1951-1962 y

desde 1963 hasta la muerte del general Franco. Nos centraremos solamente en los dos primeros ya que la película fue rodada en 1948 (primer periodo) pero no fue estrenada hasta 1953 (dentro ya del segundo periodo)

Periodo histórico. La Dictadura franquista.

Primera Época:1939-1951. La Autarquía. Génesis del Nacional-Catolicismo Época de producción de El curioso Impertinente 1948

Sin entrar en un examen exhaustivo de la época, repasemos algunas de las circunstancias claves que influyen en la producción cinematográfica del momento. Tras el fin de la guerra civil se instaura un régimen dictatorial donde cualquier criterio ideológico o programa político está subordinado a la pervivencia del propio régimen, que es la pervivencia del dictador, el general Francisco Franco, extrapolada a la nación entera. Una base ideológica del más rancio conservadurismo con supeditación a la religión católica más conservadora: *patria-familia-religión* serán el trinomio básico del entramado franquista. En esta primera etapa entre 1939 y 1951, identificada por el historiador cinematográfico José Enrique Monterde como el periodo de la autarquía, tiene lugar el asentamiento de la dictadura, donde la misión principal del estado será acabar con todo lo anterior. Refundar un nuevo Estado utilizando la represión y la propaganda ideológica como herramientas principales. Se trata de un sistema paternalista que reprime y castiga todo tipo de disidencia, pero también premia a los seguidores de su doctrina. Censura y subvenciones o ayudas que serán el caldo de cultivo del amiguismo y la corrupción. Tanto la represión como los mecanismos de protección tendrán como objetivo limitar la autonomía de decisión, que todo dependa del estado, del dictador y sus representantes, autoerigidos en salvadores de la patria y la tradición, tras el golpe militar y la violenta guerra civil. Este nuevo estado intentará controlar todo, incluso los elementos ideológicos que le apoyan. Y lo hará eliminando o condenando al ostracismo a los dirigentes de los partidos Falange Española de carácter nacional-sindicalista y los seguidores del Carlismo decimonónico, monárquicos tradicionalistas, para después refundar una estructura estético-ideológica, FET y de las JONS (Falange española Tradicionalista y Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista); también controlando desde sus estatutos hasta su jefatura, donde Franco era su único valedor. Es un estado fundamentalmente militar de carácter conservador, lo que se denominó el “Movimiento”. Incluso la iglesia católica más reaccionaria que apoyará al régimen franquista estará supeditada al estado en virtud de los acuerdos con la Santa Sede. Los obispos son aprobados por Franco y juran ante él. Muy significativo es el juramento que hacían los obispos:

Ante Dios y ante los santos Evangelios juro y prometo, como corresponde a un obispo, fidelidad al Estado Español. Juro y prometo, además, no tomar parte en ningún acuerdo ni asistir a ninguna reunión que pueda perjudicar al Estado Español y al orden público y haré observar a mi clero igual conducta. (Chao Rego, 100)

Evidentemente los estamentos públicos y la cultura no escaparán a ese control, y tanto la prensa-radio-deporte-toros-cine, como la docencia estarán controlados por el Estado, utilizando la censura como herramienta para establecer los límites de la actividad cultural, con un triple control ideológico a cargo de elementos del estado, del ejército y de la iglesia.

Las relaciones laborales también se verán alteradas sustancialmente con respecto al pasado reciente. Se gesta una nueva relación sindical-laboral, eliminando la lucha de clases y creando unos sindicatos corporativistas: los sindicatos verticales. Las circunstancias internacionales conforman una base importante para entender esta época. En 1939 estalla la Segunda Guerra Mundial y España desde el principio jugará a dos barajas. La dictadura vencedora de la guerra civil española había recibido una importante ayuda de las dictaduras fascistas del momento, pero también había conseguido apoyos en los ambientes conservadores de las democracias europeas. Aunque de forma natural se inclinaba a mantener mejores relaciones con la Alemania nazi y la Italia fascista, el pacto ruso-alemán enfrió esas relaciones, ya que la dictadura del general Franco era, ante todo, anticomunista. Por otro lado a la propia dictadura le interesaba mantener un as en la manga en el caso de ganar los aliados. Esto se hizo más palpable a medida que avanzaba la guerra. Pero esta actitud solo generó aislamiento, especialmente a partir de 1945 por el rechazo internacional al régimen de Franco una vez acabada la guerra mundial. Este aislamiento exterior no hizo más que afianzar al régimen, potenciando un nacionalismo discriminador frente al acoso exterior, y demostrar a la población española la diferencia de España frente al resto de Europa, manteniendo siempre la idea del enemigo exterior. Todo ello con el apoyo incondicional de la iglesia católica más reaccionaria. Un sistema autárquico, aislado de todo lo exterior.

El efecto más inmediato a esta situación fue la de una penuria general, penuria que se unía a la situación ya decadente fruto de la guerra civil. Bajas causadas por la guerra y la feroz represión de los vencidos, destrucción de medios de producción, pérdidas de capital, etc. Carencias generales que trajeron el racionamiento: de alimentos, de energías, racionamiento también de materiales cinematográficos y la profusión del mercado negro, denominado “estraperlo”, que gestó las nuevas fortunas de aquellos oportunistas que se adaptaron a la nueva situación y aprovecharon la extrema necesidad para sacar grandes beneficios. Desde nuestro punto de vista actual, puede parecer sorprendente que en una situación así, puede sobrevivir un Estado o una industria cualquiera. Y el hecho es que el estado franquista sobrevivió y permaneció unas cuantas décadas más. Sería complejo profundizar en la claves de su éxito y no es lugar este artículo para ello. Pero sí es conveniente analizar al menos sucintamente esas claves para poder entender la situación de la producción cinematográfica, no solo en ese momento, sino cómo ese *modus operandi* fue enraizando e incluso llegando a nuestros días:

- La propia simplicidad del régimen. No existe génesis de un estado como tal, sino la creación de una estructura personalista a gusto del dictador. Castiga, premia y a la vez es comprensivo. Una monarquía absoluta.

- Utiliza el apoyo de todos los grupos de poder diversos de carácter conservador. Grupos que solo tenían en común el objetivo de oponerse a la modernidad que había intentado inculcar en la sociedad la II República Española. Pero al mismo tiempo debilita a sus representantes para establecer un equilibrio alrededor del dictador. Marginando los idearios carlistas, falangistas y conservadores, llegando incluso a refundir su simbología particular en una mezcolanza sincrética que conseguía hacer perder personalidad a opciones socio-políticas en principio contrapuestas. No olvidemos que los diferentes grupos de Falange eran de inspiración Nacional-Sindicalista y por tanto revolucionarios, mientras que el carlismo representaba a la tradición decimonónica más conservadora.

- Basar su legitimidad en la fuerza militar y en el designio divino, ensalzando constantemente a los grandes salvadores de la patria: el ejército y la Iglesia. Los verdaderos vencedores de la guerra civil.

- Cansancio general de la población que había sufrido la guerra. Miedo general a la represión, muerte o encarcelamiento. Volcar todo el esfuerzo en saciar las necesidades primarias.

- El oportunismo de un régimen que va adaptándose a las circunstancias externas e internas para asegurar su propia supervivencia. Basculando la predominancia de los grupos de apoyo en el poder según los propios intereses del dictador. Mientras Alemania e Italia podían ganar la guerra, será la Falange Española de corte fascista el elemento dominante; después serán los grupos católicos como el *Opus-Dei* los que irán tomando el relevo alrededor del dictador.

La industria cinematográfica española en la época. 1939-1950

Como decía anteriormente, podríamos decir que la industria cinematográfica española parte de cero al acabar la guerra civil. Solo quedan los profesionales más reaccionarios y advenedizos al nuevo régimen. Los estudios y laboratorios, que estaban bajo el control de la República española durante la guerra civil, son destruidos o abandonados. El nuevo estado controlará la reconstitución de la industria al igual que la de todos los ámbitos sociales. La pauta ideológica se articulará a través del *Consejo de Hispanidad*. Creado en la década de los años 40 con el fin de ser fuente de inspiración de ideología. Familia, raza y religión, valores decimonónicos del conservadurismo de rancia tradición.

La prensa cinematográfica oficial se hará eco de esas pautas y servirá de altavoz de la ideología imperante. El 20 de octubre de 1940 aparece el primer número de revista *Primer Plano*, dirigida por García-Viñolas. En el número 7, en diciembre de 1940 en el editorial “*Ni un metro más*”, proponía una cinematografía Española: “*Que exalte el cumplimiento y el acatamiento a la disciplina y al quehacer común en la marcha militar del Estado*” (Castro de Paz 21). El brazo armado de control será doble. Censura y mecanismos de protección (concesiones y créditos) que esclavizará las producciones.

Un régimen que guiará a la industria cinematográfica por los valores de raza y de un imperio imaginario: “de interés nacional”, la más alta calificación de una película. Algo que fue siempre difícil de determinar por los productores, tal vez por ser unos principios sin principios. Basados en la fuerza, que nace por oposición reaccionaria a la modernidad y que intentará justificar constantemente su toma de poder después de la Guerra Civil, prevaleciendo más la visceralidad emocional que la razón. La falta de una idea clara del qué era “*el interés nacional*” hizo que las producciones se realizaran más por los condicionantes de las prohibiciones que como respuesta a un ideario concreto. Incluso la base ideológica de los grupos que apoyaron el golpe de estado del general Franco, carlistas y falangistas, como decía antes, son marginados, reducidos a una mera representación escenográfica en los actos del régimen. Solo quedaran las banderas, los himnos y los uniformes, pero las ideas que representaban fueron perdiéndose.

Otro factor importante más de control del estado es la creación a partir de 1943 del noticiario NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos) imitación de los noticiarios Luce italianos. Su exclusividad, ya que ningún otro se podía exhibir, y la obligatoriedad de su exhibición en las salas cinematográficas creará un monopolio de la información. Con ello se exalta el régimen, muestra un mundo idílico y se cierra el camino de producciones cinematográficas alternativas como documentales, cortometrajes, etc. La producción cinematográfica es un sector débil. Salvo la productora Cifesa (Compañía Industrial de Film Español Sociedad Anónima) con cuarenta y una películas producidas en esta época y Suevia Films con treinta y ocho, el resto son productoras pequeñas. Valencia Films, la productora de la película que nos ocupa, solo produce seis

películas en su historia. En este periodo entre 1939 y 1951 se producen en España cuatrocientas cuarenta y cinco películas realizadas por alrededor de ciento cincuenta y cinco productoras. Pequeñas y casi siempre momentáneas empresas alejadas de intereses culturales. En palabras de Doménech Font: “Una serie de especuladores y chapuceros nacidos al amparo del mercado negro ocuparán durante todos estos años la producción de películas con la mirada atenta en la Administración y totalmente de espaldas al mercado exterior e interior” (Font 1981, 296).

En cambio el sector de la distribución y exhibición es más fuerte. Hay una abundancia de espectáculos y surgen multitud de salas. Dentro de un mundo de recato y prohibiciones, ir al cine constituía no solo un desahogo de la realidad, sino uno de los pocos lugares donde las parejas de enamorados podían tener cierta intimidad, a pesar de las linternas de los acomodadores de los cines que dentro de su misión debían ser improvisados vigilantes de la moralidad. Ir al cine empezó a constituir una costumbre social. El coste de las salas era relativamente pequeño, llegando incluso a abundar exhibidores ambulantes que viajaban por los pueblos españoles con un proyector, unos rollos de película y una sábana como pantalla. Si no había un espacio cerrado suficientemente grande, se proyectaba sobre los frontones de juegos de pelota o en las plazas de los pueblos al caer la noche. Había espectadores y la inversión era mínima. Según Mercedes Montero ha señalado en un estudio del año 1948, un madrileño iba al cine una media de cuarenta y cinco veces al año. Un filón a explotar por las nuevas fortunas ligadas al capital forjado en el mercado negro, la exportación de naranjas y la industria del aceite. Bien se hubiera podido aprovechar esa situación para desarrollar un cine nacional, pero producir películas siempre ha sido más complejo y costoso que simplemente proyectar las ya existentes. Como veremos, en estos años se primó el sector de la distribución y exhibición sobre el de producción.

Las características generales del cine español de esta época, es de un cine de falso pudor, un cine “quita-penas” que aleje de la triste realidad imperante e intente forjar la idea del espíritu nacional, moviéndose entre modelos diversos, desde propuestas vanguardistas del cine alemán a modelos hollywoodenses. Pero es un cine pobre, de escasa infraestructuras y medios técnicos, por un lado excesivamente localista o folclórico, sin interés por competir en el exterior, y por otro, con contenido ideológico que justificara la idea de “la nueva España”. Valores, en definitiva, de raza, patria, familia, moral y religión. Un cine que en palabras del productor Cesáreo González, no estaba hecho para intelectuales sino para gente “normal”. Gentes, que, acuciados por sus problemas cotidianos buscaban en el cine un método evasión para no pensar.

Al inicio de este periodo, la producción española está ligada a las colaboraciones con Alemania e Italia. La Ufa alemana y CineCittá italiano proveen de materiales cinematográficos e incluso técnicos. Es la época en la que se ruedan las grandes producciones españolas del momento: *El barbero de Sevilla* (1938) y *Suspiros de España* (1939) de Benito Perojo; *Carmen la de Triana* (1938) y *Canción de Aixa* (1939) de Florián Rey en Alemania; y *Santa Rogelia* (1939), *Carmen fra i rossi* (1939) de Edgar Neville; *Sin novedad en el Alcazar* (1940) de Augusto Genina o *Lúomo Della legione* (1940) de Romolo Marcellini con Italia entre otras. Pero los avatares de la guerra mundial impedirán su continuación. A partir de 1945, el aislamiento internacional producirá una escasez generalizada, empezando por el material fotográfico imprescindible para rodar, escasez de equipos y técnicos. Es la época en que se rodaba casi con cualquier cosa, incluso con negativos de sonido o películas especiales de alto contraste según comentarios del gran director de fotografía de la época Juan Mariné. Las carencias se suplían con el ingenio de los técnicos, inventando todo lo que hiciera falta. Una de las características peculiares del intervencionismo estatal en la cinematográfica de esta época

es la de establecer por primera vez en España unos mecanismos de protección del sector. Aparentes apoyos que terminarán siendo más negativos que positivos. En España, nunca antes había existido una política cinematográfica. Si buscamos algún tipo de referente de política cinematográfica, lo encontramos en la Alemania del III Reich. Goebbels (ministro de propaganda del III Reich) creía firmemente que el cine es el más eficaz medio de comunicación de masas, y estructura todo un sistema de control de la cinematografía con un claro interés ideológico. Goebbels, además de crear la primera cinemateca mundial en 1935, establece un doble sistema de control sobre los guiones y sobre las películas acabadas, e instituye una escala de clasificación y dotación de premios, como la exención de impuestos, a las películas consideradas de mayor rango. Es, en cierta medida, un modelo de censura. Pero quizás lo más importante es que creó la necesidad de obtener subvenciones estatales para poder rodar películas.

En el caso español los mecanismos de ayuda se articularán fundamentalmente alrededor de los permisos de importación de películas extranjeras y de derechos de doblaje al castellano de esos films. Según Antonio Castro (Antonio Castro 12), el valor de una licencia de importación amortizaba el coste medio de una película española de esa época, pasando a un segundo plano la cantidad de espectadores del cine nacional. Esto supeditará el cine español a la consecución de licencias que generen los beneficios esperados con un cine más competitivo, que junto con la obligatoriedad del doblaje de las películas extranjeras, constituirán un freno importante para el desarrollo de una producción propia de importancia. Liga, por tanto, la producción nacional a la distribución extranjera. Las fuerzas de las dos grandes productoras Cifesa y Suevia Films están ligada a la distribución. Cifesa, fundada en 1932, después de la guerra, es comprada por un industrial de aceite y vendedor de coches, Manuel Casanova Llopis, y se asocia a la industria de Hollywood con La Columbia para distribuir sus películas. Por su parte Suevia Films es fundada por Cesáreo González el 1 de enero de 1940 con el éxito de *Polizón a bordo* (1941) de Florián Rey, y obtiene del estado licencias para comprar películas extranjeras para su distribución. Compra *Los tambores de Fu-ManChú* (1940), con gran éxito de público, lo que le establece como magnate cinematográfico.

En un principio se concedían las licencias como recompensa a los productores españoles por los esfuerzos de producción. Se concedían entre tres y cinco licencias de importación por producción española, lo que significaba un callejón sin salida para la producción, ya que a más películas producidas en España, más películas extranjeras se podían exhibir. Todo ello disminuía las posibilidades de la cinematografía española frente a la fuerte competencia exterior, propiciando la actividad especulativa, donde la producción no era un fin en sí mismo, sino en un medio para poder obtener las ganancias por la exhibición del cine extranjero. Esta medida fue cambiando, pero manteniendo sus mismos efectos negativos sobre la producción. La Comisión Nacional que ejerce la censura, crea una Comisión Clasificadora, que establecía un baremo según el cual a las películas calificadas como de 1ª categoría se le concedían entre tres y cinco licencias, las de 2ª entre dos y cuatro y las de 3ª categoría quedaban excluidas de las licencias. Estas recompensas son en sí mismas una forma de control, ya que inducían a crear argumentos que gustaran a las comisiones evaluadoras. A lo largo de los años cuarenta fue variando el número de licencias concedidas; en 1947 quedaron en cuatro, dos y ninguna; en 1948 se quedaron en dos, una y ninguna. Y se otorgaban cinco licencias para la clasificadas con la nueva categoría “*de interés nacional*”. Paralelamente se establece la llamada “cuota de pantalla”, obligatoriedad de permanencia en las salas de exhibición de un porcentaje de películas de producción nacional a lo largo del tiempo. Resultado de esta medida fue la alternancia del cine nacional con películas extranjeras, aunque favoreciendo a estas últimas. Por ejemplo: en 1941 se mantiene una semana en cartel el cine español por seis

semanas cine extranjero; en 1944 continúa la permanencia del cine español durante una semana y se reducen a cinco semanas el cine extranjero, siendo obligatoria la sucesión.

Aparentemente lo que podía ser un mecanismo de apoyo a la producción española, se convirtió en otro menoscabo. Los exhibidores no encontraron razones suficientes para mantener las películas españolas más allá de la semana obligatoria en pos de obtener un mayor beneficio de las películas extranjeras. A lo largo de los años cuarenta aparecerán otros mecanismos de protección, como los premios sindicales de carácter económico, los premios honoríficos y los créditos (cantidades monetarias concedidas a priori sobre el guión, el presupuesto, el plan de financiación y el equipo técnico-artístico de hasta un 40% del costo total de la producción). Todo esto incide en la falta de ímpetu de los productores españoles para asumir el riesgo empresarial que supone la producción de un película, en la búsqueda del beneplácito del régimen antes de la realización de la película o simplemente en el intento por evitar que a película terminada, o sea a inversión realizada, no gustara al régimen y fuera censurada o prohibida. O quizás todo ello a la vez, hizo que la producción de películas tuviera una autocensura previa y que dependiera cada vez más del estado. Esto supone una reducción de los costes de producción del cine nacional para poder obtener los beneficios a corto plazo con la distribución del cine extranjero, y el fomento de la actividad especulativa en vez del profesionalismo.

Un ejemplo que puede corroborar esta timorata preocupación de los productores españoles, es el caso de la película *El crucero Baleares* (1941) de Enrique del Campo. La película narra los hechos heroicos del navío de la escuadra franquista, “Baleares”, durante la Guerra Civil. Película que contaba con todos los elementos de apoyo del régimen aprobada por la censura, y reprobada por las autoridades del Ministerio de Marina después de un pase privado, y finalmente prohibida su exhibición en 1948. Si esto ocurría a películas que podían partir del mayor beneplácito ¿cómo arriesgarse con guiones más comprometidos?

Estos son algunos datos de esa dependencia del estado a lo largo de los años 40 según el porcentaje de películas que optaron a créditos sindicales de las producidas en España: en 1942 solo el 19% de las películas producidas opta a las ayudas sindicales; en 1947 es el 87%; en 1948 el 82% y en 1949 el 94% de las películas producidas recibe ayuda estatal. Toda esta situación, lejos de proteger a la industria cinematográfica nacional o que esta fuera el vehículo de transmisión de las nuevas ideas, fue creando una situación enfermiza, endémica. Un cine marginal, lejos de propensiones culturales que incluso era advertido por las revistas especializadas del momento. Es curioso leer comentarios de la época. Por ejemplo en la revista oficial *Primer Plano*, número 205 de septiembre de 1944, aparece el siguiente titular:

Basta ya:

De probadores de fortuna que, sin pena ni riesgo, llevan de desastre en desastre la producción nacional.

De directores con capital propio que pueden, a ciencia y paciencia de algunos, estropear celuloide y ganar enemigos para las películas españolas.

De negociantes sin escrúpulos en busca de filones imposibles.

De primera estrellas cuyo único mérito estriba en una belleza puesta al servicio de cualquier consejero.

De técnicos extranjeros sin patria que les cobije, incapaces de enseñarnos algo, a no ser el papanatismo de ciertos seres para los que apellidarse de forma extraña es garantía de triunfo.

De quienes no les guía otro móvil que la caza de permisos de importación, sin importarles un adarme el que sus películas, por tacañerías presupuestarias, resulten ciertamente intolerables.

En fin, de esos que “entienden mucho de cine” y resultan plaga asoladora en cualquier terreno que actúen. (Jato Miranda, en Gubern Historia del cine español 210)

Del predominio progresivo del cine extranjero, especialmente del cine de Hollywood a lo largo de los años 40 tenemos los siguientes datos: en 1942 se estrenan veintiocho películas americanas mientras que en España se producen cincuenta y dos, el momento de mayor producción nacional en esos años. En 1945 son ciento treinta y ocho las películas americanas y la producción española es solo de treinta y una. Sin tener en cuenta que algunas de las películas españolas no llegaron a estrenarse o lo hicieron en salas de segunda categoría, lo que aumentaría la desproporción.

La censura

Se inicia durante la Guerra Civil con control militar regional. A partir de 1938 amplía su jurisdicción a nivel nacional con el objetivo de fiscalizar moralmente el cine en sus aspectos políticos, religiosos, pedagógicos y castrenses. Pero es después de acabada la guerra civil cuando se perfila como el gran guardián moral, lejos ya de la en cierta medida lógica censura de guerra durante el conflicto. Dentro de sus cometidos están: supervisión de guiones nacionales, concesión de permisos de rodaje y concesión de permisos de exhibición de películas nacionales y extranjeras. Pero su *modus operandi* o base de análisis será simplemente la arbitrariedad de los censores del momento. Hasta 1962 no se publicarán sus bases de funcionamiento. Se establece el control de las películas en base a su acomodación a la ideología imperante, tanto previo al rodaje sobre el guión y el proyecto, como después de finalización del film y previo a su exhibición.

Las películas se catalogarán según su idoneidad al régimen en tres categorías: *prohibición* (sea del guión, del rodaje o la exhibición), *cambios* (las películas que deberán realizar cambios en el guión o en el montaje) y *permiso* (las que reciben el beneplácito del régimen y pueden rodarse o exhibirse). Y una clasificación de acuerdo a su calidad, evidentemente subjetiva según el criterio de los censores: películas de *primera*, *segunda* y *tercera* categoría. Posteriormente se añadirá la calificación especial de “interés nacional”, para películas que debían “exaltar los valores raciales o las enseñanzas de los principios morales y políticos del régimen”. La censura también establecerá una calificación de la películas por edades para su exhibición en sala. Limitación de la edad del espectador que podría asistir a su visualización. A lo largo de los años cuarenta va ampliando sus atribuciones:

- Determinar la condición de no exportabilidad de algunas películas.
- La asignación de locales de exhibición en relación a la categoría de la película.
- Se establecen nuevas concesiones o ayudas especiales, como los films calificados como “de interés nacional”.
- Y lo que tal vez fuera la función más importante de la censura: la concesión de permisos de doblaje del cine extranjero.

Ya en 1941 se establece la obligatoriedad de doblar las películas extranjeras, con el fin de controlar los diálogos para filtrar las posibles ideas negativas. Ese doblaje se debía realizar en estudios nacionales, sites en territorio nacional, realizado por personal español y, evidentemente, tutelando los nuevos diálogos. También se establecen las “licencias de doblaje”, canon exigido para poder obtener el necesario permiso de doblaje

de una película extranjera importada. Esta prohibición de exhibir cine extranjero en otra lengua que no fuera el español, ha sido considerado como un golpe mortal a la producción de películas españolas. Situaba a películas españolas en una difícil tesitura de competencia con cinematografías de mayor presupuesto y mucho más competitivas, como la de Hollywood. Y aunque dicha obligatoriedad fuese derogada en 1947, el público ya había creado el hábito de sentirse más atraído por el cine extranjero. Esta consecuencia funesta para la producción nacional favoreció en cambio al sector de la distribución y la exhibición además de la floreciente industria de los estudios de sonorización donde se realizaban los doblajes. Trajo consigo que el objetivo de las producciones españolas no fuese la de conseguir éxitos en taquilla, sino, como ya se dijo más arriba, la consecución de las licencias de importación y doblaje. En otras palabras: reducir los costos de producción de las películas nacionales al mínimo para poder obtener un mayor beneficio de la exhibición de cine extranjero.

Esta censura Institucional se ocupará más del cine extranjero que de un cine nacional cada vez más acomodaticio a las nuevas normas. No podemos pasar por alto la “autocensura”, pues los que podían hacer cine no tenían interés en enfrentarse al régimen. Una forma de censura indirecta para películas incómodas fue la propia clasificación según el baremo oficial: las películas calificadas como de 3ª categoría, que son excluidas de la cuota de pantalla, y se estrenan en salas de 2º categoría fuera del circuito principal. La responsabilidad de su aparato logístico y funcionamiento será ejercida por un conglomerado de representantes de la aristocracia ideológica: representantes del Ministerio de Educación, representantes del Ministerio del Ejercito, representantes de Departamento de Prensa y Propaganda y representantes de la Iglesia con derecho de veto. Censura, pues, de doble estructura; oficial y eclesiástica. Es muy significativo este doble poder censor de lo terrenal y lo celestial, dónde la iglesia católica nacional procedente de un clero correoso de provincias, lejos del clero culto de países europeos. Hay que hacer notar que desde principios del siglo XX, la iglesia española se había erigido en enemigo del cine, como en otros países. Pero el poder que tenía en España la iglesia católica era diferentes a otros países más laicos y por tanto mucho más fuerte que en otros países, como Francia o Italia. Esta censura eclesiástica difundida tanto desde los organismos de opinión de la iglesia como desde los púlpitos dominicales, llegó incluso a amenazar de excomunión a los que vieran ciertas películas aprobadas por la censura oficial a la que consideraban demasiado liberal. El clero como órgano superior de guarda de las almas. Con el tiempo irá cambiando tímidamente su primaria aversión al cine, pasando de recomendar la abstinencia del visionado de películas en los editoriales de la revista “*Ecclesia*” de 1944, a una cierta tolerancia vigilada. Incluso en el siguiente periodo utilizó el cine a través de salas de exhibición en parroquias y colegios religiosos, o cineclubs creados por “Acción Católica” para difundir el mensaje cristiano.

El cine histórico-literario en la configuración de la estética nacional-católica

Tenemos que detenernos brevemente en lo que significó el cine histórico-literario como herramienta del estado para infundir la estética nacionalista. Especialmente porque la película de Flavio Calzavara entra en esta categoría. Durante este periodo si bien el estado mostró un inusitado interés por la recuperación de la historia española, este interés fue un tanto enfermizo, pues no se regía por principios de investigación cultural, más bien como mecanismo de propaganda. El cine fue vehículo divulgativo de esa historia que se quería transmitir. Significativas son las palabras del propio dictador Francisco Franco al referirse a la historia española:

Se acabó el desdén de nuestra historia. Terminó la agresión traidora a todo lo español. Nuestra infancia ha de querer a su patria ardorosa, entrañablemente, y para ello es preciso conocerla en sus días de gloria para exaltarla, y en sus páginas de sufrimiento para quererla con inefable cariño de hijos dispuestos en todo momento a repetir, como lo estamos demostrando, las grandes empresas civilizadoras de nuestra España imperial. (*BOE* 3 [25 de marzo de 1938]: 134-135).

Y en cuanto al cine de temática histórica se refiere, los altavoces del régimen refrendaban su importancia, su misión forjadora del espíritu nacional. El número 95 de la revista *Primer plano* de agosto de 1942 señalaba:

La altura y responsabilidad del cine histórico es tal que con ningún otro género puede compararse [...]. La importancia del género histórico en la pantalla alcanza, pues, a la formación misma del espíritu nacional [...]. Ningún momento como éste --en 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 (“Necesidad de un cine histórico español”, en Gubern *Historia del cine español* 234)

Podemos encontrar innumerables comentarios de este tipo en cualquier órgano de opinión del régimen. Como los que recoge Félix Fanés en su libro sobre la producción de Cifesa, por ejemplo la intervención del intelectual falangista Francisco Casares en relación con la conveniencia de producir cine histórico español:

Para expandir el perfil de nuestras glorias, para llenar, con más viveza y fuerza que lo puedan hacer los libros [...] la grandeza de la España imperial, sería de provecho dar factura cinematográfica a los mejores episodios y figuras de nuestra historia. Para hacerlas comprender y para que se nos comprendiera mejor de lo que se nos conoce. (Fanés 165)

Aunque todo el cine de esta época está marcado con la influencia del estado totalitario y de una u otra manera es vehículo de la transmisión de ideas imperantes, la utilización de una temática basada en hechos de la historia de España o basados en nuestra literatura clásica es quizás el camino más evidente para esa transmisión. La construcción cultural que efectuó el régimen franquista se apoyaba en el concepto de “educación popular”, creando incluso un ministerio para tal fin. Era necesario re-educar a la población en los nuevos valores del régimen. Se prestará especial interés a las escuelas y la formación académica en general, que estará bajo control de la iglesia. Los medios de comunicación también tendrán un papel relevante en la educación en los valores del régimen y como medio de propaganda. Su control irá pasando de manos según las épocas y el ascenso de los diferentes grupos de poder. En un primer momento será la Falange, para pasar a los tecnócratas del *Opus-Dei* después. El cine histórico-literario fue una herramienta más a la hora de construir todo un entramado cultural que apoyará la estructura del estado monolítico, intentando aglutinar las diversas tendencias socioculturales que siempre han existido en España.

Al igual que en los fascismos europeos, basará su argumentación nacionalista en el pasado. Una huída a un pasado mítico, idílico, no real. Para defender sus intereses

escarbará en la historia conformando un ideario a través de un revoltijo de conceptos donde se confunden lo patriótico, lo sentimental, el espíritu de sacrificio por la comunidad, la entrega, la sumisión, los caudillos ejemplarizantes, y siempre la religión como base de unificación excluyente, intentando así una identificación entre el pasado y el presente pero mostrando el contraste entre la grandeza del pasado y un presente decadente. El franquismo recurrirá habitualmente al pasado para legitimar sus propias carencias, justificando sus acciones como reflejo de la gloria pasada. Un régimen impuesto tras la guerra civil sin más garantía legal que el designio divino, a la búsqueda constantemente en la historia de una identidad nacional única. El pensador franquista José María Pemán lo resumía en su *Breve historia de España* al describir la España durante la guerra civil, dividida en dos bandos: la zona roja, según la clásica denominación del bando vencedor, bajo el control del gobierno de la República, y la auto-llamada zona nacional bajo control de los rebeldes franquistas como emulación de episodios de la historia de España:

Toda la mejor historia de España parece que se agolpa y resume en la zona nacional. Hay Saguntos y Numancias, como Oviedo y Santa María de la Cabeza...Guzmán el bueno resucita en Moscardó ...Vuelan las majezas personales del cerco a Granada, como las de Queipo de Llano en Sevilla. Renacen las milicias de la independencia y las partidas de la guerra carlista... Y, en frente, en la zona roja... los mártires, las catacumbas. La misa dicha con un vaso de cristal, un pañuelo y un pedazo de pan". (Pemán 384)

Vemos en el texto la identificación entre gestas bélicas del pasado español con episodios de la reciente guerra civil, y la utilización de la historia como coartada ante la tragedia que supuso la confrontación civil, pero también como exaltación de valores patrióticos. La guerra y el culto a la muerte como han descrito diferentes pensadores, es uno de los idearios fascistas más evidentes. La guerra como elemento aglutinador de la masa obrera que la aleje de la lucha de clases en aras del interés patriótico. Es por este motivo por el que el género bélico fue recurrente en estos años. Pero dejaremos aparte el conjunto de films más o menos bélicos de ambiente colonial por su evidente componente ideológico. Films como *Harka* (1941) de Carlos Arévalo; *¡A mí la Legión!* (1942) de Juan de Orduña; *Los últimos de filipinas* (1945) de Antonio Román; *Alhucemas* (1948) de José López Rubio entre otros. No solo los film bélicos servirán al interés doctrinario. Películas con menor componente guerrero, pero cargadas de elementos épicos o pintorescos con claras referencias a nacionalismo populista abundan en esta época: *Reina Santa* (1947) de Rafael Gil; *Doña María La Brava* (1948) de Luis Marquina; *Eugenia de Montijo* (1944) de José López Rubio; *Locura de Amor* (1948); *La Leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951), estas últimas de Juan de Orduña, máximo exponente de este tipo de cine. Un cine de gola y cartón-piedra, como se denominó por el abuso de estereotipos de los siglos XV y XVI y rimbombantes decorados, que solo tuvo éxito mientras duró el aislamiento. Nacido con el fin de adaptar la historia de España a las necesidades del sistema y obtener la hegemonía cultural e ideológica. Producciones con una estética sobreabundante para compensar la falta de coherencia y estabilidad ideológica, como ha señalado Richard J. Golsan en su estudio sobre la cultura fascista (Golsan 12).

Resulta evidente que este interés por la historia española solo pretendía potenciar la idea del nacionalismo discriminador y exclusivista que intentaban inculcar. Se buscan ciertos episodios de la historia de España que sirvieran para afianzar el sentimiento del nacionalismo diferenciador del resto de Europa y el mundo en general. La esencia genuina de "lo español" era lo que interesaba, todos aquellos héroes-caudillos salvadores

de la población inmersos en una concepción teológica, casi faraónica, que sirvieran más que de ejemplo a seguir, como reflejo del propio caudillo del momento, Franco. Se trata de una historia referida a grandes figuras que destacan del resto, aceptando de mala gana el poder, afianzando una estructura aristocrática donde las élites militarizadas controlan la sociedad y guían a una masa sumisa a su servicio. El pueblo si no es sumiso al poder, es un elemento negativo. Lo único posible era el sacrificio personal, la muerte como culto y como redención.

Se recurre a episodios históricos muy sintomáticos, momentos de conflictos fratricidas, justificación de la violencia y siempre la religión católica como unificadora y forjadora de la base del espíritu nacional, identificando lo español y lo católico. La mitificación del encuentro armado para solucionar crisis como justificación tanto del golpe de estado como de la represión del enemigo. Todo giraba alrededor de una “¡España!-¡Una!, ¡España!-¡Grande!” como rezaba el slogan franquista, pero de difícil existencia dada la multiplicidad étnica y cultural del espacio físico que conforma la península ibérica. Quede por ahora al margen la última frase del slogan franquista “¡España!-¡Libre!” porque tendríamos que analizar el concepto particular de libertad que tenía el régimen. Solo apuntaré, libre de enemigos, interiores y exteriores que estén en contra del sistema. El cine histórico-literario es por tanto vinculado a la construcción de la estética del Nacional-Catolicismo. Junto a este falso interés por la historia real, también se quiso dotar de prestigio y atractivo, dar un aire culto, de cultura española, por supuesto. De ahí que se apele a un pasado cultural glorioso. Películas basadas en argumentos literarios, especialmente el decimonónico y del “Siglo de Oro español”. Obras de insignes literatos españoles de modelo que sirven para reafirmar la idea nacional, la construcción de un imaginario colectivo común que responda a los intereses del régimen.

En referencia a estos aspectos literarios, especialmente los basados en el romanticismo decimonónico que fueron utilizados por los fascismos europeos, son muy interesantes los estudios de Isaiah Berlin. Los fascismos europeos del siglo XX se apoyaron intelectualmente en ciertos aspectos del movimiento romántico del XIX. Al menos en cuanto a ser un modelo de resistencia al racionalismo surgido del pensamiento de la ilustración. Los románticos del XIX intentarán rescatar el mundo de los sentidos y las emociones, en busca del ideal en la naturaleza no contaminada por la revolución industrial, la búsqueda del paraíso perdido, lejos de la razón que convierte al hombre en infeliz. Este posicionamiento irracional, centrado en elementos pasionales muy primarios, serán la base de las ideas de nación, patria, héroe, en las que se asentarán los movimientos fascistas. Esta rememoración de una simbología romántica de manera grandilocuente se utilizará con profusión en la estética nazi-fascista, aprovechando que lo emocional se acerca más al espectador medio que otros recursos intelectuales más complejos. Todo un mundo iconográfico romántico como vehículo para transmitir su doctrina. La Edad Media, o su versión romántica, con caballeros-héroes en guerra continua y, como en el caso español, en lucha contra el invasor infiel con la religión por encima de todo, será un argumento fundamental. *¡Por el imperio hacia Dios!* será otra de las consignas del régimen.

Es importante señalar también que en el caso español, el siglo XIX se cierra con la amarga pérdida de las colonias de ultramar. España quedará relegada del panorama internacional, o tal vez deberíamos decir de la modernidad, con una crisis profunda de la que se hará eco una generación de creadores. La llamada generación del 98. Estos autores de forma similar a los románticos volverán a ensalzar el ideal medieval y cierta identificación de lo español con lo cristiano, que servirá para gestar ideas nacionalistas que alimentarán los movimientos conservadores españoles de comienzos del siglo XX. La identificación entre patria y religión. El escenario será la Edad Media española con sus

diferentes facetas de la reconquista al Islam, pero también la época imperial, con las conquistas, y de nuevo las guerras de religión, la contrarreforma, los caballeros-hidalgos, los duelos por honor, la vehemencia de la pasión por encima de la razón. Elementos que inspiraron de similar manera a románticos y a los autores del 98. No es casual que la figura de Don Juan del autor romántico José Zorrilla, ambientada en los siglos imperiales, junto con la figura de Don Quijote puedan ambas identificar lo genuinamente español.

No toca aquí analizar los posibles tintes románticos que se localizaban aquel entonces en *Don Quijote* y la lucha contra la razón, incluso su particular veneración por la caballeridad medieval. Pero es un hecho que en los autores clásicos españoles, los románticos, la generación del 98 e incluso los autores teatrales de la inmediata postguerra, todos ellos inmersos en crisis, es donde el franquismo buscará las columnas de apoyo de su entramado cultural aprovechando la simplicidad de los relatos de carácter romántico para una fácil asimilación. El mismo general Franco recurrirá a Cervantes, la historia, la religión y por supuesto su identificación con la guerra civil, “nuestra cruzada” en lenguaje franquista:

Quando leáis las fantasías de aquel gran caballero que la fina ironía de Cervantes supo un día crear, sacad la moraleja: no estaba loco el genial caballero, es el genio de la raza el que habla por su boca, la rebeldía del hidalgo español ante los siglos cómodos y materialistas que alumbraban en el horizonte.

Empresa de iluminados y de locos es nuestra Historia: sin ellos no cabrían Saguntos, ni Numancias, ni Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, ni cuartel de Simancas, ni expediciones fabulosas de los almogávares por el Mediterráneo, ni nave de Colón, ni victorias de Cortés, ni conquistas de Pizarro, ni el trotar de nuestra Santa andariega por los caminos de España creando templos para Dios, ni la empresa del capitán iluminado que alumbró a la compañía de Jesús, ni la epopeya de nuestra cruzada. (Discurso de Francisco Franco el 29 de marzo de 1947 ante el Frente de Juventudes)

Resulta evidente que la imagen colectiva, la estética que se quería crear, lo que los historiadores han llamado “nacional-catolicismo”, se asienta en esa glorificación del pasado, en la reinterpretación de la Reconquista y el Imperio como legitimación política, y en las estructuras del relato romántico como justificación cultural. El fascismo español apelará a la tradición artística española, desde el “Siglo de Oro” hasta la generación del 98 para conformar un gusto cinematográfico de “interés nacional”. La lista de films de este periodo basados en relatos literarios españoles es grande, pero podemos destacar, dentro del gusto decimonónico: films basados en relatos de Pedro Antonio de Alarcón, como *El Clavo* (1944) o *La Pródiga* (1946) de Rafael Gil; *El capitán Veneno* (1950) de Luis Marquina; *Marianela* (1941) de Benito Perojo basado en el relato de Benito Pérez Galdós; *Un drama nuevo* (1946) de Juan de Orduña basado en Manuel Tamayo y Baus. Encontramos a Armando Palacio Valdés en *La fe* (1947) de Rafael Gil. *El huésped de las tinieblas* (1948) sobre una biografía de Gustavo Adolfo Bécquer. Y la evocación de ambientes de Goya y música de Granados en *Goyescas* (1942) de Benito Perojo o la pintura de Solana en *Domingo de Carnaval* (1945) de Edgar Neville.

Los autores contemporáneos también fueron utilizados, tales como: *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) basado en los textos de Enrique Jardiel Poncela. De J. M^a Pemán *El fantasma y doña Juanita* (1944) ambos de Rafael Gil. De los hermanos Machado *Lola se va a los puertos* (1947) de Juan de Orduña. *Historia de una escalera* (1950) de Iquino, sobre la obra de Buero Vallejo. De Carmen Laforet *Nada* (1947) de Edgar Neville. *Huella de luz* (1943) de textos de W. Fernández. Flórez dirigida por Rafael

Gil. Incluso un autor cuestionado como Miguel de Unamuno en *Abel Sánchez* (1946) dirigida por Antonio del Amo. Desde luego dentro de este ambiente, Cervantes es una pieza más, máxime cuando se celebró su IV centenario en 1947 con todo tipo de actos y representaciones, como lo atestiguan las imágenes del noticiero NO-DO, donde el estreno de la película de Rafael Gil *Don Quijote de la Mancha*, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación Nacional, fue un elemento más de la reiteración nacionalista. Dentro de este marco encontramos el estreno el 20 de noviembre de 1947 en el teatro Español de Madrid de la obra *El curioso impertinente*, adaptación del italiano Alessandro De Stefani y que fue la base del argumento de la película de Calzavara. Un cine o un gusto que empezará a decaer en el siguiente periodo.

Segunda Época: 1951-1962. Continuismo y Disidencia. Época del estreno de “El curioso Impertinente” 1953

Aunque la película *El curioso impertinente* de Flavio Calzavara se rodó en 1948, no pudo estrenarse hasta 1953. Este dato es muy importante porque el contexto socio-político y en particular el mundo cinematográfico, cambia con respecto a la etapa anteriormente comentada. Este retraso en el estreno enfrentará a la película a un público muy diferente al público potencial si el estreno se hubiese producido antes. Conviene realizar algunas puntualizaciones sobre el mundo que rodea a la producción de películas. La producción cinematográfica sigue un modelo industrial con ciertas peculiaridades. El cine es un proceso industrial porque necesita optimizar una serie de recursos humanos y técnicos complejos en un corto espacio de tiempo. Todos esos recursos tienen un costo económico que todo productor pretende rentabilizar. Quizás un elemento peculiar es que el beneficio obtenido puede no ser económico, cuando la productora o los profesionales solo pretenden conseguir prestigio que les permita realizar proyectos más ambiciosos. En cualquier caso, cada proyecto necesita de una inversión de capital para su puesta en marcha. Esa inversión se realiza antes y durante la confección de la obra. Los posibles beneficios se obtendrán cuando no solo la obra esté acabada, sino cuando se explote comercialmente o se exhiba en alguna muestra. Esto es, entre en los canales de distribución. Si por algún motivo, la obra no puede ser terminada, o aún estando terminada no consigue ser distribuida, se pierde toda la inversión. El material rodado no es reutilizable. Solo tiene un fin: la película que se pretendía rodar. Es lógico pensar que el buen empresario productor debería prever todos los gastos necesarios para la realización del film y disponer del capital inicial a fin de llegar al posible beneficio lo antes posible.

En la película que nos ocupa este artículo, *El Curioso Impertinente* de Flavio Calzavara, el espacio entre el rodaje, 1948, y el de estreno en sala, 1953, es extremadamente largo e inusual. Especialmente en un mundo que cambia rápidamente como es el surgido tras la Segunda Guerra Mundial, incluso en un país como España que había seguido unos derroteros diferentes al resto de Europa. Cuando esta película llega a las pantallas se encuentra con un mundo muy diferente al de la época de rodaje. Cambios que acusará el público y que están relacionados con el contexto socio-político. Ya en los últimos años del anterior periodo, especialmente a partir de 1950, empiezan a sentirse ligeros cambios. Pero el motor principal en los años 50 será la llamada Guerra Fría, la desconfianza general de los países occidentales a la Unión Soviética y la consecuente bipolarización entre capitalismo-comunismo. España, que había permanecido al margen de los planes de ayuda y desarrollo de EEUU para Europa, aislada hasta entonces y enrocada en su posición de integrismo religioso y anticomunismo radical, va a convertirse en el nuevo garante de ese anticomunismo en Europa. Se convertirá en uno de

los aliados estratégicos de Estados Unidos, el precursor de la apertura del régimen franquista hacia el exterior. En 1950 España ingresa en la FAO. En 1951 vuelven los embajadores extranjeros, y se retiran las resoluciones de la ONU en contra del régimen español. En 1952 ingresa en la UNESCO. También en 1952 se realiza el Congreso eucarístico de Barcelona y los acuerdos con la Santa Sede, que de alguna manera refrenda al estado español como “adalid” del catolicismo occidental. Podemos decir que es la consagración del Nacional-Catolicismo como ideología. En 1952 se deroga la necesidad de la cartilla de racionamiento como sinónimo de la recuperación económica. En 1953 Se firma el Pacto España-Estados Unidos Y en 1955 España ingresa en la ONU. Aunque es clara la apertura al exterior, no puede todavía se considerada completa, pues se excluye a España de la OTAN y de la CEE. Se cerrará el periodo con la petición formal por parte de España de su ingreso en la CEE en 1962. Esta apertura al exterior va a servir de motor económico y poner fin a la penosa y larga posguerra española. El turismo exterior empieza a llegar a España y trae consigo no solo divisas, sino también gustos, modas, costumbres que empezarán a ejercer un leve cambio tanto del régimen como en el gusto de los espectadores españoles. La emigración de trabajadores españoles hacia países centro-europeos ejercerá una influencia similar. La emigración interior distribuirá la población nacional con un notorio auge de las ciudades frente a la estructura rural. El cambio de estructura de población también tiene eco en un cambio generacional. Los jóvenes que empiezan su edad adulta no vivieron la guerra civil y quieren desvincularse de ella. Todos estas influencias marcan de manera notoria los cambios internos:

- Reestructuración de la oposición política. EL Partido Comunista Español, que predomina como elemento opositor a Franco, decide abandonar la lucha armada en 1948 (*Guerrilleros Españoles* o *Maquis*), iniciada al finalizar la Segunda Guerra Mundial y que ahora busca entrar en el sistema y ejercer la oposición pacífica desde dentro.

- Resurgimiento de protestas obreras con nuevos sindicatos clandestinos.

- Nacimiento de protestas universitarias y creación de asociaciones estudiantiles.

- Aparición de cierta cultura de la disidencia, al mismo tiempo tolerada y reprimida por el régimen.

- Aparición de organizaciones de centro-derecha desvinculadas al aparato del estado.

- Ascenso progresivo al poder de personajes del *Opus-Dei*.

- Don Juan de Borbón, hijo del rey Alfonso XIII y por tanto representante legítimo de la monarquía española, empieza a negociar la sucesión del dictador. No para él, sino para su hijo, Don Juan Carlos de Borbón.

Nuestro particular mundo cinematográfico no permanecerá al margen de todos estos cambios. El público y los técnicos también empiezan a cambiar, un cambio generacional que ya recibe influencias del exterior y un mayor poder económico. Un público que marcará el declive del cine histórico en general y de Cifesa en particular. Los años 50 son de apertura hacia un cine más realista, y empiezan a proliferar los cine-clubs como alternativa a la mala programación de las salas comerciales. Con el declive de Cifesa surgen productoras más desconectadas del aparato estatal, aunque muchas vinculadas a intereses de la iglesia católica, como Aspa Films, que iniciara una saga de películas religiosas: *Balarrasa* (1950) de José Antonio Nieves Conde; *La señora de Fátima* (1951), *Sor Intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953), las tres del director Rafael Gil y que a partir de 1955 volcará sus temas en comedias ligeras. También hay que hacer mención a Procusa S.A., que realizó coproducciones con Italia en un subgénero cinematográfico de cine de aventuras en ambiente greco-romano conocido como *peplum*, por ejemplo: *El Coloso de Rodas* (1960) de Sergio Leone o *Los últimos días de Pompeya* (1959) de Mario Bonnard. El casi monopolio que mantenían Cifesa y Suevia Films con

un cine oficialista y acomodaticio, se ve roto. Suevia se salvará porque empezará a adaptarse a los nuevos gustos del público. El régimen también realiza cambios en la protección del cine. Ahora se relacionan las ayudas con el coste de la producción. Desvincula doblaje e importación a la producción. Se imitó el modelo de acuerdo entre Italia y USA de 1951, es decir, un límite de volumen de películas importadas, especialmente con las norteamericanas. En 1955 se crea la “cuota de distribución” que obligaba a la distribución de una película nacional por cada cuatro extranjeras al año y manteniendo la cuota de pantalla. Se pretendía estimular la Producción de proyectos más ambiciosos. Curiosamente estas nuevas normas produjo un boicot por las Major de Hollywood asociadas a la M.P.E.A. (Motion Picture Association of America) que desabasteció las salas españolas de cine norteamericano entre 1955 y 1958.

En este entorno florecieron productoras españolas independientes con vida muy corta pero que marcarán el cambio definitivo. Por ejemplo Atenea Films produce *Surcos* (1951) de Nieves Conde. Altamira Films creada por estudiantes de cine como Bardem, Berlanga o Ducay, produce *Día tras día* (1951) de Antonio del Amo, o *Esa pareja feliz* (1953) de J.A. Bardem y J. L.García Berlanga. Uninci Produce en 1952 *Bienvenido Mr. Marshall* de José Luis García Berlanga. Sobre esta productora a partir de 1958, el Partido Comunista de España tendrá un cierto control. O surgen productores como Manuel Goyanes que produce *La Muerte de un Ciclista* en 1955 y *Calle Mayor* en 1956 de Juan Antonio Bardem. Películas que podríamos entroncar con el neo-realismo italiano. Ya no reflejan ese imperio imaginario, sino una cierta realidad agria, tragicómica por las propias incongruencias del sistema. Un cine que ya nada tiene que ver con el realizado en la etapa anterior.

Esta etapa culminará con la instalación de los Estudios Samuel Bronston en España en 1960. Alrededor de sus producciones internacionales se formará una nueva generación de técnicos españoles. La última etapa de la dictadura franquista se llega con la existencia de dos tipos de cine. El considerado bueno para el régimen y de consumo interior, que no llegaba a las pantallas de festivales extranjeros y un cine poco apropiado al régimen que sí se exportaba. Todo ello conforma un espacio vital en la España de 1953 muy diferente al periodo anterior. Su efecto, más evidente en el campo que nos ocupa, es el cambio de los espectadores, ya menos preocupados por la subsistencia con el resurgimiento económico. Espectadores y gentes en general que observaban el contraste de las damas españolas, vestidas a la antigua usanza, con mantilla asistiendo a misa y las turistas del exterior con vestuario a la moda del momento en Europa. Contrastes entre “gentes de fuera” con las “gentes de dentro”, pero también contrastes entre “gentes de pueblo” y “gentes de ciudad”, ya que la vida urbana generaba nuevos hábitos y costumbres. Un doble baremo que llegó a acuñar la frase “España es diferente” como reclamo turístico, pero que realmente expresaba el contraste de una España anclada en un pasado decimonónico contra el resto del mundo. Ese choque constante puede que fuera la causa de que los espectadores ya no se embelesaran tan fácilmente con figuras heroicas y sueños de un imperio que resultaba inexistente.



Cartel Publicitario de la película

La película. *El curioso impertinente* de Flavio Calzavara 1948

Ficha Técnica:

Producción: Valencia Films.
 Productor: Tadeo Villalba.
 Dirección: Flavio Calzavara.
 Argumento: a partir de la obra teatral homónima de Alessandro de Stefani, basada en la "Novela del Curioso impertinente" incluida en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Guión y Diálogos: Antonio Guzmán Merino. Jefe de producción: Enrique Cayuela. Fotografía: Ugo Lombardi. Música: Emilio Lehmborg. Montaje: Margarita de Ochoa. Decorados y Asesor de ambiente: Teddy Villalba. Vestuario: Peris Hermanos. Ayudante de operador: Manuel Merino.
 Estudios: Ballesteros y Sevilla Films, Madrid.
 Laboratorios: Arroyo, Madrid.
 Sistema sonoro: R.C.A.
 Blanco y negro.
 Metraje: 3.000 m.
 Duración: 86 minutos.
 Género: Ficción.

Ficha Artística: José María Seoane (Anselmo), Aurora Bautista (Camila), Roberto Rey (Lotario), Rosita Yarza (Leonela), Valeriano Andrés (Jacobo), Manuel Kayser (Cervantes), Eduardo Fajardo (Boccaccio), Ricardo Arévalo (Cósimo), Eugenia Vera (Doña Giovanna), Carlos Rufart (Administrador), Miguel Pastor, Encarna Paso.

Fecha y lugar de estreno: Madrid: 20 de abril de 1953, en los cines Actualidades y cines Voy.

Sinopsis del argumento: Según la ficha de la solicitud de censura y clasificación de fecha 14 de octubre de 1948, firmada por Tadeo Villalba Ruiz, director-gerente de la casa Valencia Films, y dirigida al director general de Cinematografía y Teatro (*Archivo General de la Administración* (03)121, Caja número 36/3340, Exp. número 8.585,

Anselmo, casado con Camila y enamorado de ella, quiere poner a prueba la fidelidad de su esposa y encomienda a su mejor amigo, Lotario, que intente seducirla, a lo que éste se opone rotundamente, teniendo que acceder al fin, en vista de la determinación de Anselmo de encargar de ello a un seductor de oficio. Este peregrino encargo no lo hace por indignidad ni bajeza de carácter, sino por una inquietud morbosa que le atosiga y le obsesiona, dudando si su esposa le es fiel por amor hacia él o simplemente porque nunca ha tenido ocasión de engañarle con otro amor: es una curiosidad malsana e impertinente, cuya consecuencia es la caída de la frágil Camila y el engaño del insensato Anselmo.

Hasta aquí todo parece una historieta arrancada de El Decamerón, y así lo confirma el propio Cervantes, en una fantástica 'entrevista' con Boccaccio, que le aplaude, creyendo terminada la aventura, con un marido traicionado y feliz y dos amantes venturosos. Pero a Cervantes no le satisface este final. Para él la mentira no es un desenlace. Sabe que hay una ley divina y humana que castiga a los que han traspasado los límites consentidos a los mortales, que no es posible transgredir impunemente. Al pecado han de seguir el arrepentimiento y la expiación. Se reanuda la acción cinematográfica hasta que llega el desenlace y se restablecen las normas morales conculcadas. Anselmo, al descubrir el engaño por la huída de su esposa –que teme ser delatada por su doncella, Leonela-, abandona su casa de Florencia para retirarse a sus posesiones de Volterra, pero al hacer un descanso en un mesón del camino, se entera de los comentarios que en Florencia se hacen sobre lo sucedido, donde le creen un marido complaciente y decide ir en busca de los amantes que horas antes pasaron por allí, según oye relatar a la Maritornes. Después de una desenfrenada carrera a caballo y ante el cansancio de sus perseguidos, encuentra a estos en las ruinas de un castillo, cerca de la frontera. Allí le declara a su esposa el engaño de que ha sido víctima, ya que todo lo que hizo Lotario fue impulsado por él. Camila, ante el desengaño, hace responsables a ambos de su pecado y Anselmo dice a Lotario: “Me creen un marido complaciente, y el único medio de desmentir a estos miserables es batirme contigo”. Van a hacerlo, pero en ese momento Anselmo ruega al cielo perdón no llegando a cruzar las armas, por sobrevenirle un ataque al corazón, del cual muere.

El argumento de la película parte en líneas generales del relato de Cervantes *El curioso impertinente*, pero realmente se basa en una adaptación teatral que hizo el dramaturgo italiano Alessandro De Stefani con motivo de la clausura de la Asamblea Cervantina de la Lengua, dentro de los actos que se organizaron alrededor del IV Centenario del nacimiento de Cervantes celebrado en 1947. Alessandro De Stefani (1891-1970) fue autor de textos para teatro y guionista cinematográfico, incluso traductor de clásicos al italiano, entre otros Cervantes. Se inició en el cine como director en los años 20, dirigiendo en Italia *La testa Della Medusa* y *La lanterna cieca*, ambas en 1921 y *Il mistero in casa doctore* en 1922. En su colaboración con el cine español realizó el guión de la película de Edgar Neville *La muchacha de Moscú* (1940) rodada en Roma con producción italiana, que posteriormente se tituló *Santa María*. Dentro del país de más ferviente anticomunismo, cualquier mención aunque fuera a una ciudad del “averno” debía ser eliminado. También escribió el guión de *Sin Novedad en el Alcázar* (1940) de Augusto Genina. Podríamos decir que es uno de los “inmigrantes de lujo”, que tras la Segunda Guerra Mundial fueron acogidos en la España franquista. Parece que después pasó por Argentina y no volvió a Italia hasta los años 50 para dedicarse al periodismo radiofónico.

La obra de teatro con el mismo título que la película que estudiamos, se estrenó comercialmente en el teatro Español de Madrid el 20 de noviembre de 1947 con buena crítica. Hubo un pase de gala en fecha anterior en el teatro Calderón de Madrid el 9 de octubre del mismo año. La dirección de la obra fue de Cayetano Luca de Tena. La traducción del texto original en italiano se debió a Tomás Borrás. Interpretada por Mercedes Prendes en el papel de Camila, José Rivero como Cervantes, que intervenía como narrador de la obra, Enrique Guitart en el papel de Anselmo y Adriano Domínguez como Lotario. El argumento de la película difiere del texto original de Cervantes en aspectos importantes, cambia el final en busca de una moraleja aleccionadora. No hay que olvidar que el modelo de familia en el régimen de Franco se ceñía exclusivamente al

matrimonio canónico de carácter vitalicio. Familia monógama, patriarcal, sexualmente exclusiva, procreativa y de marcada segregación de roles sociales y de género.



Decorados de *El Curioso impertinente*

Todo lo demás es aberrante, y solo puede mostrarse, si al final los protagonistas vuelven a la norma tras el arrepentimiento y consabido castigo. Como dice el propio texto de la sinopsis: “Al pecado han de seguir el arrepentimiento y la expiación”.

En el relato de Cervantes, Anselmo muere en soledad de pesadumbre por lo ocurrido y perdonando a su mujer, Lotario en guerra lejana y Camila muere abandonada en un monasterio al tener noticias de la muerte de su amante Lotario.

Tal y como queda el relato después de las alteraciones, podríamos decir que es un melodrama con cierta pátina romántica al gusto de la época, donde los valores emocionales están por encima de la razón. Por tanto podría convertirse en unos de los elementos icónicos del fascismo español. Son significativos los cambios del relato original. La justificación de la violencia en el duelo final como único método para desmentir las habladurías. Una crisis que solo se puede resolver con violencia. La invocación divina del perdón. Y el designio sobrenatural por encima de lo terrenal al causar la muerte repentina de Anselmo antes del duelo. Con lo que ya tenemos una imaginería, aunque sea indirecta, que pueda calar en el espectador y que refrenda una ideología nacional-católica. Interesante también es la inclusión de la figura del propio Cervantes y de Boccaccio en medio de la trama y hablando de esta. Una licencia curiosa del autor de la adaptación teatral, Alessandro De Stefani. Nos ha llegado su criterio para incluir a los dos “pesos pesados” de la literatura en la adaptación gracias a la entrevista que concedió al diario *ABC* el día de su estreno:

El propio Cervantes lo usó en su tiempo. Por ello, escribiendo esta comedia en España, este año del centenario cervantino, he querido aportar mi modesta contribución a la eterna gloria del insigne hidalgo, y me felicito de que el bautismo de la comedia haya sido en Madrid, en el austero marco del Español y bajo la dirección de Luca de Tena. [...] La intervención de Boccaccio está fundada en mi deseo de puntualizar el traspaso espiritual del concepto libre de prejuicios florentino al concepto español, de una superior moral católica. (*ABC* de 20/11/1947: 16)

Según los artículos de la crítica de esta obra teatral que aparecieron en el periódico *ABC* de Madrid el 21 de noviembre de 1947 (5) después del estreno, la obra tuvo una buena acogida. Dato curioso de la película son las vicisitudes que sufrió ya desde la fase del guión. Como norma de obligado cumplimiento en la época, el guión debía pasar por censura para su aprobación antes de iniciarse el rodaje para el que también debía expedirse el consecuente permiso. Con tal motivo, Tadeo Villalba el productor, solicita el 21 de febrero de 1948 a la Dirección General de Cinematografía y Teatro el informe previo de censura del guión, que según parece obtuvo sin problemas. Pasada esta primera barrera burocrática, el 8 de marzo se solicita el permiso de rodaje. Pero el Director General de Cinematografía informa al productor que se había presentado otro guión cinematográfico con el mismo título por la productora Emisora Films. Esta producción de Emisora Films iba a ser dirigida por Ignacio F. Iquino con guión de Ramón Caralt, basándose en el mismo texto cervantino pero con la acción situada en la época contemporánea. Nos encontramos ante el primer caso de conflicto de derechos en la cinematografía española, al menos desde la postguerra. La Dirección de Cinematografía se encuentra con la solicitud de permiso de rodaje de dos películas con el mismo título y mismo argumento. Dada la duplicidad comunican a Tadeo Villalba que no procedía la expedición del permiso de rodaje en tanto no se resolviese el mejor derecho al título. Ante tales trabas y según la documentación conservada en el Archivo General de la Administración (03)121 Cajas nº 36/4700 y nº 36/3340, sobre esta película, el productor Tadeo Villalba inicia una serie de alegaciones. En carta con fecha 12 de marzo de 1948, Villalba alega, entre otras cosas, que:

- el guión se inscribió en el Registro General de la Propiedad Intelectual el 3 de mayo de 1947;
- que se había consultado al Director General de Cinematografía y Teatro sobre qué gestiones oficiales había que hacer para rodarlo y pedido su opinión sobre si situar la trama en época actual o respetar en la que lo situó Cervantes;
- que el 19 de noviembre de 1947 se había pedido autorización al Sindicato Nacional del Espectáculo para que pudieran trabajar los italianos Flavio Calzavara como director y Ugo Lombardi como director de fotografía.

Estas fechas nos aportan que la película ya estaba en proceso de gestación incluso antes del estreno comercial de la obra teatral. Parece evidente que el productor confiaba plenamente en las posibilidades de la adaptación, sin esperar a la respuesta del público de la obra teatral para solicitar los permisos de trabajo del equipo italiano. ¿Tal vez tenía seguridad de la aprobación estatal fruto del pase previo de la obra el 9 de octubre? En cualquier caso y ante el conflicto, la Dirección General de Cinematografía solicita informe a la Asesoría Jurídica dado que “no se ha visto obligada hasta la fecha a resolver sobre casos de duplicidad de títulos previstos para las producciones cinematográficas nacionales”. Según carta dirigida a Tadeo Villalba de fecha 23 de marzo de 1948.

Previamente, el 6 de marzo de 1948 se había elaborado un informe a cargo de uno de los censores del momento, Francisco Narbona, en el que se considera que el guión de Antonio Guzmán Merino para Valencia Films era superior en cuanto a calidad y posibilidades cinematográficas, y opina que el de Ramón Caralt de la productora Emisora Films, debería cambiar de título. Aunque en un informe posterior de la asesoría jurídica firmado por Manuel García-Durán el 30 de marzo de 1948 afirma que, dado que se basan en una obra de dominio público, se pueden autorizar cuantos guiones se presenten bajo el mismo título. El Director General de Cinematografía comunica a Valencia Films que, en virtud del informe de la asesoría jurídica, no hay impedimento para la concesión del permiso de rodaje, el cual se autoriza el 14 de abril, con leves modificaciones en algunas

frases del diálogo y alguna sugerencia para el final del guión. Mientras que la película propuesta por Emisora Films no es aprobada y se le deniega el permiso de rodaje al considerar que el guión: "Resulta falso e inverosímil y que además adolece de escaso valor literario y de una mediocre visión cinematográfica del asunto que resulta vulgar y sin gracia a más de estar arbitraria y convencionalmente resuelto en su aspecto dramático" (AGA (03)121, Caja nº 36/4700, Exp. nº 56-48).

Aunque no tenemos datos para analizar la calidad real del guión de Ramón Caralt para Emisora Films, es curioso como el aparente mismo argumento pero ambientado en época contemporánea es calificado de forma tan nefasta, mientras que el ambientado en el pasado y con la aparición de Cervantes y Boccaccio, sí es admitido. Parece que esa curiosidad impertinente del protagonista Anselmo solo era justificable para los censores si se producía en el pasado. Por otro lado, resulta interesante como pueden aparecer dos películas basadas en un mismo argumento al mismo tiempo. Desde nuestro punto de vista actual y ante conflictos similares con series de Televisión, se suele hablar de plagios o filtraciones de información. Pero tenemos que trasportarnos a ese momento para intentar entender esa casualidad. Parece evidente que el centenario de Cervantes tuviera mucho que ver, y entre todos los escritos de Cervantes *El curioso impertinente* resulta aparentemente fácil de rodar, con pocos personajes y trama simple. Un argumento por tanto oportuno, o ¿tal vez podríamos calificarlo de oportunista? Ya que intenta aprovechar una situación concreta de un momento concreto. Quizás por esta controversia con guiones de diferentes autores y mismo título, en alguna historia de cine el guión de *El curioso impertinente* de Flavio Calzavara aparece con los nombres como autores de: Guzmán Merino y Ramón Caralt.

La empresa de producción: Valencia Films.

Productor: Tadeo (Teddy) Villalba Ruiz

Tadeo Villalba Ruiz (1909-1969) fue fundamentalmente decorador cinematográfico con más de 100 películas en ese departamento. Empieza su carrera en los años 30 de ayudante de su padre Tadeo Villalba Monasterio como constructor de elementos decorativos y decorador de casinos, restaurantes, pabellones, carrozas para cabalgatas, o de las típicas "fallas" en su Valencia natal, aunque la familia mantenía talleres de elementos decorativos también en Madrid y Sevilla. Se inició en el cine en la construcción de decorados para pasar a ser regidor y posteriormente decorador. Compañero de estudios de el también valenciano Vicente Casanova, este le permite debutar como director artístico en Cifesa en la primera producción de esta empresa, *La hermana San Sulpicio* (1934) de Florián Rey, desarrollando la misma labor en *El cura de aldea* (1935) de Francisco Camacho y en *El genio alegre* dirigida por Fernando Delgado, que empezó a rodarse en 1936 y la guerra civil impidió su conclusión hasta el fin de esta. Además participa habitualmente en la construcción de decorados para otras películas en los talleres familiares. Durante los años 40 continúa su su trabajo dentro de la dirección artística de películas, como en *Los cuatro Robinsones* (1939) de Eduardo García Maroto, *Harka* (1941) de Carlos Arévalo, *Canelita en rama* (1942) de Eduardo García Maroto, *Cristina Guzmán* (1943) de Gonzalo Delgrás, *Macarena* (1944) de Antonio Guzmán Merino, o *Cuando llegue la noche* (1946) de Jerónimo Mihura. Destacando de su trabajo como director artístico su funcionalidad lejos de las ampulosas decoraciones de la época. En 1947 funda su propia productora, Valencia Films, de cuyas películas se encarga también de la dirección artística. Solo llega a producir seis películas, sin conseguir éxitos ni buenas calificaciones de la Junta de Clasificación, lo que le lleva a una difícil situación económica. Solo las dos últimas producciones de Valencia Films cosecharán buenas

calificaciones: *Neutralidad* (1949) de E. Fernández-Ardavín calificada de 1ª categoría, y *El santuario no se rinde* (1949) de A. Ruiz-Castillo, que había empezado a producir Centro Films, que consigue la calificación “de interés nacional”. Con estos éxitos cesa la actividad de producción, aunque no se disuelve la productora hasta 1953, fecha de los estrenos de *Sobresaliente* de L. Ligeró y *El curioso impertinente*, ambas rodadas en 1948. En 1954 se estrenará *Entre Barracas* rodada en 1949 y dirigida por L. Ligeró.

En un nuevo intento en el mundo de la producción, se asocia con el director Eduardo García Maroto, el crítico Ángel Falquina y un familiar suyo, Agustín Matilla, para crear la Cooperativa del Cinema de Madrid (CCM), produciendo *Truhanes de honor* en 1950 y *Trés en trés* en 1954, ambas con la dirección del propio García Maroto. La primera mereció una 3ª categoría y 2ª B para la segunda. Después de esta nueva reprobación del régimen a su labor de productor, Tadeo Villalba abandona definitivamente la producción para centrarse en su trabajo como director de arte con cierta relevancia, tanto en producciones españolas como el llamado Spaguetti-wester que se rodó en España durante la década de los 60. Siguió trabajando hasta el mismo año de su muerte. *La madriguera* (1969) de Carlos Saura fue su última película como director artístico. Aunque sus éxitos como productor fueron limitados, consiguió extender sus inquietudes a su familia, creando una dinastía familiar. Tadeo (Tedy) Villalba Rodríguez (1935-2012) ha sido uno de los productores claves del cine español, miembro fundador de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España y primer gerente de la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid. Miembro de esa generación que se forjó en los Estudios Bronston de Madrid es Tadeo (Tedy) Villalba Carmona (1962), productor televisivo que sigue desarrollando actualmente una intensa labor como productor de series de televisión de gran recorrido. El historiador cinematográfico Julio Pérez Perucha ha comentado la trayectoria de Tadeo Villalba como productor:

El desarrollo de las actividades de Villalba como productor es en verdad sorprendente; ni sus relaciones le sirvieron para acceder al disfrute normalizado de créditos sindicales (la cuantía de los que le concedieron era inusualmente baja) ni para que sus producciones fueran satisfactoriamente calificadas a efectos de protección por la administración franquista.

Su primera producción, “María de los Reyes” (A. Guzmán Merino, 1947), pese a estar interpretada por Amparo Rivelles, mereció una 3ª categoría; su segunda producción, la película cervantina “El curioso impertinente” (F. Calzavara, 1948), interpretada por una conocida actriz del teatro español que con este film debutaba en las pantallas (Aurora Bautista) y provista de ricos alardes escenográficos (treinta y cinco decorados diferentes), volvió a ser relegada a la infamante 3ª categoría. La tercera película de la firma no fue mejor, pese a ser interpretada y escrita por el popular Miguel Ligeró y ser iluminada por el prestigioso José F. Aguayo: “Sobresaliente” (L. Ligeró, 1948) fue calificada de 3ª categoría.

Alarmado por tal sucesión de descabros, Villalba imprime un giro estratégico a su política: allí donde hubo producciones cuidadas, provistas de cierta voluntad 'europeísta' y culterana y alejadas de la rimbombante retórica oficial al uso, se plantea una zarzuela valencianista (“Entre barracas”, L. Ligeró, 1949) que ya cosecha una 2ª categoría; una historieta de sabor oficialista sobre la política de Franco durante la Segunda Guerra Mundial (“Neutralidad”, E. Fernández-Ardavín, 1949), que ya alcanza una 1ª categoría; y concluye una inacabada película sobre una gesta franquista que, pese a su aroma republicano, logra finalmente un Interés Nacional con “El santuario no se rinde”, A. Ruiz-

Castillo, 1949. (Pérez Perucha 908-909)

Como podemos valorar por los datos, el paso por la producción de películas de Tadeo Villalba Ruiz fue algo coyuntural dentro de su larga vida activa en la profesión. Valencia Films solo se mantuvo entre los años 1947 y 1953. Siendo solo de producción entre 1947 y 1949. Sin contar las dos películas producidas con CCM.

¿Cuáles fueron las razones para poner en marcha la producción de *El curioso impertinente*? Incluso podríamos preguntarnos el porqué se inicia en la producción de películas y porqué decide abandonar la producción después de obtener algún éxito. Probablemente nunca lo sepamos con seguridad. Puede que Valencia Films forme parte de ese sin fin de productoras que surgieron esos años, como decíamos más arriba, intentando acomodarse a las circunstancias puntuales y que simplemente buscaban obtener beneficio de la distribución del cine extranjero. De hecho sus producciones parecen una búsqueda de la aprobación del régimen que finalmente consigue con *El santuario no se rinde*, que narra uno de los episodios de la guerra civil española, épicos para el bando franquista, aunque otro narrador ilustre de esos hechos, el poeta Miguel Hernández, disidente de esta opinión, no viera heroicidad en los mismos hechos

Parece que este éxito, tanto en la calificación como el poder estrenar en su tiempo previsto, resarciera suficientemente a Tadeo Villalba Ruiz de los esfuerzos realizados en la producción de películas, como para que volviera a tener más inquietudes de productor. No olvidemos que solo la primera película y la última pudieron llegar a un estreno comercial en su tiempo, el resto hubo de esperar a 1953 y 1954. No deja de sorprender que el propio productor se encargara de la dirección artística de la película, que incluía un buen número de decorados, cerca de cuarenta decorados diferentes. Es lógico pensar que este trabajo fuera una parte presupuestaria importante dentro del costo global de la película, que al ser asumido por el propio productor redujera los gastos generales para la realización de la película.

El director. Flavio Calzavara (1900-1981)

Realizador italiano, nacido en 1900, comienza en teatro en los años 20. Tras una estancia en Argentina, vuelve a Italia en 1933 para entrar en el mundo de la cinematografía como ayudante de dirección. A partir de 1939 dirige once películas, escribe algunos de los guiones de esas películas e incluso es actor en alguna. En 1944 se traslada a España donde dirige *El curioso impertinente* en 1948. No volverá a Italia hasta 1950 para seguir con su carrera de director, o lo que es lo mismo: nueve películas hasta 1961. Las colaboraciones con Italia o técnicos italianos, se remontan a los momentos de la Guerra Civil, en pleno auge del fascismo italiano. Los noticiarios Luce se distribuían habitualmente por las pantallas de la España bajo control de los sublevados a la República. Durante la guerra civil, operadores y técnicos cinematográficos recorrían la llamada España Nacional, no solo para filmar la colaboración militar italiana con el bando franquista, sino también un sin número de documentales y noticiarios de carácter general.

No es hasta 1939 cuando empiezan a realizarse películas de producción española con colaboración italiana, principalmente el uso de decorados de Cinecittá, medios técnicos y *atrezzo* general. Se producen películas netamente españolas como *La última falla* (1940) y *Los hijos de la noche* (1940) de Benito Perojo. Coproducciones clásicas como *Frente de Madrid* (1939) o *Santa Rogelia* (1939) de Edgar Neville o películas a cargo de cineastas italianos entre las que destaca el caso de *Sin novedad en el Alcázar* (1940) de Augusto Genina. Fue muy común la presencia de intérpretes y técnicos italianos al acabar la Guerra Mundial, casi con seguridad por estar demasiado

relacionados con el cine fascista italiano. Este es el caso de Flavio Calzavara, que incluso fue uno de los pocos cineastas italianos, junto con Alessandro de Stefani (el argumentista de la película) que apoyaron la llamada República Social Italiana de Saló, reducto del fascismo en el norte de Italia que se gestó con el apoyo de la Alemania nazi después de la caída y posterior rescate de Mussolini por fuerzas de las SS alemanas. Como muchos seguidores de Hitler se acomodaron en España, donde el propio régimen dictatorial español los protegía, asignándoles cargos en empresas importantes, incluso dentro del aparato estatal como ocurrió con Otto Skorzeny (el responsable del rescate de Mussolini), quizás el “inmigrante de lujo” más espectacular. Muchos de esos nazis alemanes, simpatizantes fascistas italianos o croatas se acomodaron en España al amparo del régimen, algunos volvieron a sus países cuando estaba lejos el recuerdo de la guerra y empezaba la llamada “Guerra Fría”, o saltando a Sudamérica, como Ugo Lombardi, el director de fotografía de esta película, que se afincará definitivamente en Brasil después de su paso por España. Si repasamos las filmografías publicadas en Italia de Calzavara, nos encontramos referencias de unas veinte películas como director, pero en pocas aparecen referencias a *El curioso impertinente*. Y en general suelen pasar muy por encima su estancia en la España franquista.

Los intérpretes principales

José María Seoane (Anselmo), (1913-1989)

Fue actor de teatro de cierta relevancia con gran número de papeles protagonistas. Comienza en el cine en papeles secundarios a partir de 1941 con la película *Primer Amor*, de Claudio de la Torre. En 1947 consigue el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos, por su papel protagonista en el film *Mariona Rebull*, de 1946, bajo la dirección de José Luis Sáenz de Heredia. Ese mismo año trabaja en otra película mítica, aunque esta vez en un papel secundario (Cardenio) *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil. Vuelve a tener un papel protagonista en el film *Mariona Rebull* de 1946 bajo la dirección de José Luis Sáenz de Heredia. Ese mismo año trabaja en otra película mítica, aunque esta vez en un papel secundario (Cardenio) *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil. Vuelve a tener un papel protagonista en 1948 con *El curioso impertinente* de Flavio Calzavara.

Aunque en teatro fue un actor de renombre, no consiguió destacar en las aproximadamente veinte películas en las que participó a lo largo de su carrera. Podemos interpretar que la contratación de este actor, buscara seguridad interpretativa (dada su experiencia en teatro), pero que no sería de un costo elevado de contratación por los pocos papeles protagonista que había desarrollado. Y tal vez cierto marketing, hablando en términos actuales, dada su participación en el *Don Quijote* de R. Gil y el premio obtenido en 1947.



Aurora Bautista (Camila), (1925-2012)

Roberto Rey y Aurora Bautista en un momento de la superproducción de Valencia Films «El curioso impertinente»; que Flavio Calzavara ha terminado de dirigir hace unos días

Primer Plano nº 401 del 20 de junio 1948.
Roberto Rey y Aurora Bautista

Parece ser que no fue la primera opción para el papel de Camila, según consta en el Archivo General de la Administración en referencia a esta producción. Según la solicitud de permiso de rodaje el papel de Camila lo desempeñaría Amparo Rivelles o Ana Mariscal, es decir, actrices conocidas del momento. Pero finalmente fue Aurora Bautista que era una actriz casi desconocida en el momento de producción de la película. Estudió teatro en el Instituto de Teatro de Barcelona. Allí la descubre el dramaturgo Cayetano Luca de Tena y la incorpora a la compañía del teatro Español de Madrid, donde interviene

en varias representaciones de obras de los clásicos españoles. Casi simultáneamente realiza la película *Locura de Amor* (1948) de Juan de Orduña, y es solicitada como protagonista para *El curioso impertinente*. Cuando la película de Orduña se estrene se convertirá en un éxito rotundo, llegando a estar un año en cartel y Aurora Bautista saltará al estrellato. Mucho más adelante, en 1953, cuando pueda ser estrenada *El curioso impertinente*, se intenta utilizar su imagen, ya de actriz consagrada, para promocionar la película. Tanto es así que el cartel publicitario del film aparece el retrato de Aurora Bautista por encima de cualquier otro concepto y las publicaciones del momento utilizarán su nombre como reclamo.

Son muy ilustrativos los comentarios que hace la propia Aurora Bautista en sus memorias *Conversaciones con Aurora Bautista* de Joaquín Rodríguez Martínez: “Mi representante me dijo: “Mire, he firmado una película sobre un cuento de Cervantes y esto va a hacer que la casa Cifesa espabile para rodar con usted otra película importante” (Rodríguez Martínez 45-46).

Cifesa había rodado *Locura de Amor*, y se estrenaría en septiembre de 1948, justo cuando todavía se estaba rodando *El curioso Impertinente*, entre mayo y octubre de 1948. Esto nos lleva a deducir que a la firma del contrato con Valencia Films, Aurora Bautista todavía no había saltado a la fama, y, por tanto, su caché no sería muy alto. Por otro lado, parece palpable por los comentarios de Aurora Bautista que su representante, aunque no vaticinaba el éxito de la película de Orduña, sí consideraba que Cifesa era una baza importante para su representada, y que el contrato con Valencia Films era un puro medio para conseguir el fin de un contrato más suculento con Cifesa, contrato que finalmente consiguió al firmar en exclusiva para esa firma. Hay más comentarios interesantes de la actriz en el mismo libro:

Así que la hicimos y aquello fue un desastre. Durante el rodaje, no sabía lo que estaba haciendo, porque entonces yo sólo comprendía que trabajaba en una gran película como *Locura de Amor* por los decorados, la gente que se movía, por

cómo me trataban, pero realmente no sabía valorar el trabajo cinematográfico, lo que estaba haciendo, ya que nunca había hecho cine. Sí sé que, al final, cuando se proyectó aquello, era un churro. (Rodríguez Martínez 46)

Parece evidente, que aunque Aurora Bautista reconozca su inexperiencia en el rodaje, la película *El curioso impertinente* no tenía un nivel de producción muy elevado. En otro libro de entrevistas a Aurora Bautista, encontramos, otros datos del recuerdo de la película. En otro libro de entrevistas a Aurora Bautista encontramos otros datos del recuerdo de la película:

El representante que yo tenía entonces no se informó de quién era realmente el director, un chalado llamado Flavio Calzavara que parecía haber venido a España en plan de aventura. El protagonista masculino era José María Seoane, galán entonces del Teatro Español. Aunque había hecho algunas cosas de cine, Seoane no tenía ni idea de montar a caballo y cuando teníamos que rodar alguna escena con caballos le entraba un pánico tremendo. Se ponía de rodillas llorando, suplicando y pidiendo a gritos que no le hicieran subir a un caballo. A mí me daba mucha risa, pero él lo pasó realmente mal. Nunca entendí porque no le previnieron antes. [...] Todas las cosas que pasaron en esa película eran terribles, como de gente muy inexperta. Recuerdo que de vez en cuando aparecía paseándose un enano que simbolizaba el sino de no sé qué. Yo tenía que aguantarme la risa, porque no entendía nada. Fue muy mala película. (Castillejo 19-20)

Y más demoledores son los siguientes comentarios extraídos del libro de de Joaquín Rodríguez Martínez,:

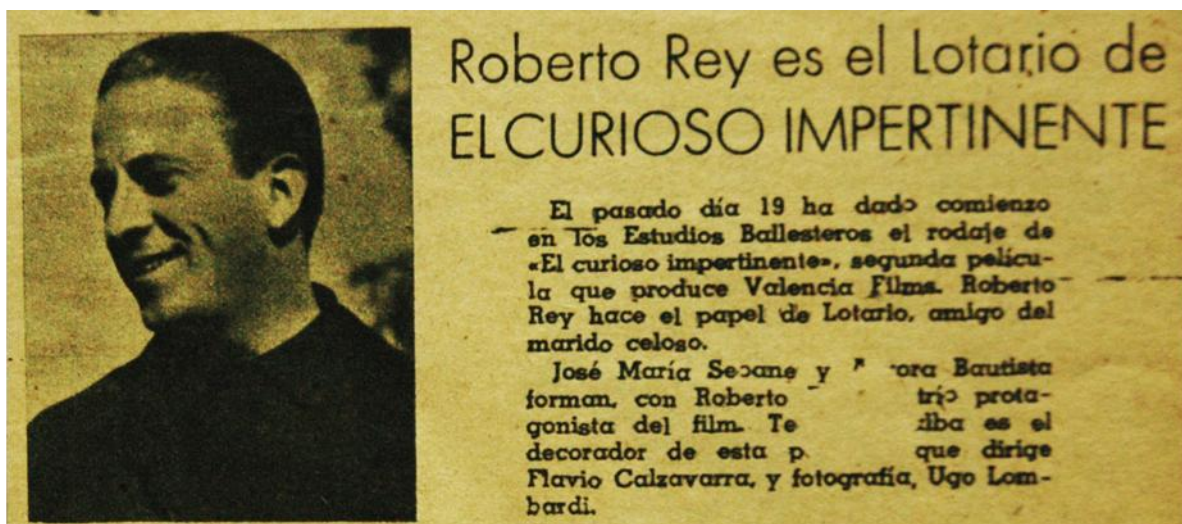
Y me acuerdo que tuvimos muy mala suerte, porque las latas de celuloide habían pasado muchas vicisitudes: La casa que lo produjo no tenía dinero pagar la producción y vendió ese material a unos estudios de revelado de películas. Esos estudios se quemaron, pero se salvó la película. Después se dio también como prenda de pago, pero se siguió salvando. Finalmente, la compró un señor porque creía que iba a hacer negocio con ella y la estreno en un cine, en pleno verano, en la Gran Vía madrileña. Y efectivamente, a pesar de los pesares, fue la gente a ver qué hacía yo allí. Fue un bodrio, pero por lo menos se pasó en verano, así que no la pudo ver mucho público. En fin, era tan “impertinente” que no se destruía ni a tiros. (Rodríguez Martínez 46)

Desde luego demoledores. Hay alguna imprecisión en el recuerdo de Aurora. Dice que se estreno en verano, cuando el estreno fue en primavera, el 20 de abril. Puede que, como a veces ocurre en Madrid, la primavera fuese calurosa y recuerde más la sensación térmica que la fecha concreta. Un elemento interesante es que refleja una de las prácticas habituales no solo en esa época, sino que se ha extendido casi hasta nuestros días. Ajustar los gastos de la producción al máximo, intentando conseguir cierto crédito o aplazamiento en los pagos, especialmente de la postproducción, en espera de conseguir financiación más adelante para revertirla en los cobros pendientes. Los laboratorios accedían a tales prácticas con el fin de ofrecer al productor la obra terminada, única forma de que este pudiera conseguir algún beneficio del film como he comentado anteriormente. Pero si esa recuperación económica no llega y fundamentalmente lo que falta por pagar son facturas del laboratorio de postproducción, este se queda en depósito el material o adquiere su propiedad.

Otro dato también interesante es la destrucción del laboratorio en un incendio, aunque no de la película. Nunca se ha estudiado suficientemente la causa de varios incendios en los laboratorios españoles de esa época. Como el de los Laboratorios Riera en 1945 o Laboratorios Arroyo-Madrid Film en 1950, con la destrucción de innumerables archivos. El celuloide era por aquel entonces un elemento explosivo. No es hasta 1953 cuando Kodak sacará al mercado su famoso Safety Films para evitar los riesgos de los incendios. Puede ser casual que en esos incendios se destruyera material producidos en la época de bonanza del fascismo europeo y que ahora podían ser incómodos para un estado que empezaba a abrirse al exterior. Pero lo cierto es que en esos incendios se destruyeron un buen número de archivos, como por ejemplo las copias antiguas de la película *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, con el propio dictador Francisco Franco como guionista y patrocinada por el Consejo de Hispanidad.

Raza fue producida en 1941 y en 1950 se retiraron todas las copias. La causa esgrimida por los responsables fue una re-sincronización, una nueva sonorización del film. Se hizo, pero además se cambiaron líneas importantes del guión, eliminando algunas secuencias. Se rebajaron las críticas a los Estados Unidos, se eliminaron referencias a la Falange y se eliminaron secuencias en las que se saludaba con el brazo extendido. Incluso se cambió el título *Raza* por el de *Espíritu de una raza*. Todas las copias de la primera versión de 1941 desaparecieron, llegando a nuestros días solamente la versión realizada en 1951. No habiéramos tenido noticias de los cambios reales sin la fortuna de descubrir dos copias de 1941, una incompleta en España, gracias a un exhibidor ambulante, y otra íntegra, guardada en los archivos de la UFA, en lo que fue la República Popular Alemana. Un último dato interesante es el comentario sobre la adquisición final para su exhibición, con un claro interés especulativo, aunque parece que no tuvo fortuna.

Roberto Rey -nombre real Roberto Colás Iglesias-. (Lotario), (1899-1972)



Reseña de la revista *Primer Plano*, nº 397 del 23 de mayo de 1948

Nace en Chile de padres españoles. Llega a España en 1921. Empieza su carrera como actor en teatro aficionado y realiza el salto a la profesionalidad con la ayuda de su hermana, Emilia Iglesia, famosa cantante de ópera. Hace giras con las operetas de su hermana por América del sur y Europa, e incluso es contratado en Hollywood en los años treinta por la Paramount. Allí llega a protagonizar varias películas y tener cierto renombre. Es un actor importante, que trabajó en más de cincuenta películas a lo largo de su carrera. Entre ellas algunas de las más clásicas de la época que nos ocupa: *El barbero*

de Sevilla (1938), *Suspiros de España* (1938), ambas de B. Perojo; *El crucero Baleares* (1941) [no estrenada] de E. Del Campo, dentro de las colaboraciones con Alemania. Y con Italia películas como *Finisce sempre così* (1939) de E.T. Susini, *L'uomo della legione*, *El hombre de la legión* (1940) de R. Marcellini.

En estas películas a menudo obtuvo papeles protagonistas, aunque al final de su carrera terminará en papeles secundarios. Es curioso observar que fue uno de los actores más internacionales del momento, que participó de forma notoria en las coproducciones con la UFA y CineCitta y que tuvo relación previa al rodaje de *El curioso impertinente* con otros miembros del equipo de trabajo como Alessandro Stefani por “*L'omo Della legione*”, o Antonio Guzmán por “*El crucero Baleares*”.

Rosita Yarza (Leonela), (1922-1996)

Aunque sus inicios en la industria cinematográfica se remontan a los años 30 como figurante, empieza su carrera como actriz al ganar un concurso para protagonizar *Primer Amor* (1941) de Claudio de la Torre, donde trabajará junto a José María Seoane, su futuro esposo. Este dato puede parecer menor, pero es uno más a tener en cuenta. Esta relación de cierta endogamia cinematográfica resulta peculiar y característica de un producción de escasa profundidad.



Rosita Yarza y Valeriano Andrés
Primer Plano nº 433 de 30 de enero de 1949

La película

El curioso impertinente fue la segunda producción de recién creada Valencia Films por Tadeo Villalba Ruiz. Parece ser, según cuenta el propio Villalba en una carta dirigida a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, de fecha 12 de marzo de 1948, que fue el autor de la obra teatral en la que se basa el argumento de esta película, Alesandro De Stefani, quién sugirió al propio Villalba su adaptación al cine. Propuso también a sus compatriotas Flavio Calzavara, como director, y a Ugo Lombardi, como director de fotografía. La película estaba acogida al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo con trescientas cincuenta mil pesetas.

Del guión cinematográfico se hizo cargo Antonio Guzmán Merino, quien ya había adaptado otro texto de Cervantes en 1940, *La gitanilla*, película de Fernando Delgado. Guzmán Merino, un habitual del cine de los 40 como guionista, con más de treinta guiones de largometrajes en su carrera y tres películas como director. Era un viejo conocido del productor Tadeo Villalba pues habían trabajado juntos cuando todavía Villalba solo trabajaba en dirección artística. En la primera producción de Valencia Films *María de los Reyes* de 1947, Guzmán Merino se hará cargo no solo del guión sino también de la dirección. La confianza del productor debía ser mucha porque de las seis películas que produjo Valencia Films, de cuatro de ellas se encargó del guión, y de una incluso de la dirección. Solo quedará fuera *El Santuario no se rinde*, que había iniciado el proyecto otra productora y *Neutralidad* de E. Fernández-Ardavín, con guión de él mismo.



Anselmo y Lotario, Roberto Rey y José María Seoane
Primer Plano nº401, del 20 de junio de 1948

La solicitud del permiso de rodaje tiene fecha 8 de marzo de 1948, y como decía más arriba, todavía no estaba definido el reparto final. Para el papel de Camila se hablaba de Amparo Rivelles o Ana Mariscal, actrices conocidas, para finalmente asignarle el papel a una todavía desconocida, Aurora Bautista. Ésta es una práctica que ha llegado hasta nuestros días cuando se quiere conseguir subvención de alguna administración: incluir cartas de compromiso de actores y técnicos conocidos que avalan el proyecto, aunque después de conseguida la subvención, pueden quedar eliminados de la producción. No fue el único cambio de interpretes propuestos en el permiso. En el papel de Cervantes se incluía a Santiago Rivero (1917-1982), que había interpretado el mismo papel en la obra teatral, para ser finalmente Manuel Kayser (1890-1969) el encargado de llevarlo a cabo. En el de Boccaccio se pensaba en Manuel Arbó (1898-1973), y finalmente fue Eduardo Fajardo (1924).

Todos estos actores han sido de los más prolijos del cine español, cada uno de ellos ha realizado alrededor de doscientas películas a lo largo de su vida, aunque con pocos papeles protagonistas. Pero los actores previstos en la solicitud de permiso de rodaje, Santiago Rivero Y Manuel Arbó, ya eran actores muy conocidos en 1948. Coincidieron en películas emblemáticas del régimen como *Raza* y *Los últimos de Filipinas*. Arbó ya era reconocido en el cine de preguerra, incluso había trabajado en Hollywood en los años 30 para la Fox, la Paramount, la Universal, la Metro, algunas de ellas junto a Roberto Rey. Un total de dieciocho películas en menos de dos años y a su

vuelta a España en los 40 mantuvo su categoría. *¡A mi la legión!* o *Locura de amor* son, junto a las comentadas, algunas de sus películas.

Algo similar ocurre con Santiago Rivero. *Don Quijote*, *La nao Capitana*, *La princesa de Ursinos*, *Héroes del 95*, *Dulcinea* son algunas de las quince películas que rodó hasta 1947 de temática histórica. En cambio, Eduardo Fajardo que sustituyó a Arbó, era un actor de doblaje hasta 1946. Su inicio en el cine es con *Héroes de 95* (1946), de Raúl Alonso. La siguiente es *Don Quijote*, de Rafael Gil. En ese mismo 1947 rueda cinco películas más. En 1953 viajará a Méjico en busca de oportunidades y es a su vuelta en los años 60 cuando empezará a destacar. Manuel Kayser en 1948 sí tenía en su haber alrededor de una docena de películas rodadas. Había empezado a trabajar en cine antes de la guerra y había participado en *Los últimos de Filipinas* y en *El crucero Baleares*, pero no era un actor tan habitual en el género histórico-literario.

La película había pasado el primer filtro de censura sobre el guión, como comentaba anteriormente, con el único sobresalto de la aparición de otro guión con el mismo título y la sugerencia de realizar algún cambio sobre el guión que se pretendía rodar.



Primer Plano nº433 del 30 de enero de 1949

La producción de la película empezó el 19 de mayo de 1948. Durante el rodaje aparecen pequeñas reseñas en revistas especializadas como:

- En el número 394 de la revista *Primer Plano* del 2 de mayo del 1948, en que se anuncia el inminente rodaje y se reseña su protagonista masculino, José María Seoane.
- En el número 397 del 23 de mayo en la misma revista, se reseña a Roberto Rey y se incluye una ficha con las películas que se están rodando en la que aparece *El curioso impertinente* dentro de la primera semana de rodaje.
- En el número 401 del 20 de junio de *Primer Plano*, la hoja de rodaje nos indica que están en la quinta semana de rodaje e incluye una foto de los protagonistas masculinos.
- En el número 409 del 15 de agosto de 1948, *Primer Plano* publica una foto de Aurora Bautista con Lotario e indica que el rodaje ha acabado recientemente.

Suponemos que el rodaje rondaría las nueve o diez semanas como era lo normal, por lo que el rodaje acabaría en julio de 1948. Parece que los procesos de postproducción finalizaron el 11 de octubre. El 14 de octubre de ese mismo año, Valencia Films presenta la película a censura y clasificación. La película se aprueba, pero el informe de la Junta es tremendamente negativo en cuanto a su calidad, y la clasifica en 3ª categoría. Esto relegaba a la película a estrenarse en salas de segunda categoría y, lo que resultaba mas grave, le negaba la obtención de permiso de doblaje e importación de película extranjera. Ante esta situación que en la práctica eliminaba casi por completo la posibilidad de obtener algún beneficio, Tadeo Villalba interpone un recurso de apelación con fecha 4 de diciembre de 1948. En dicho recurso alega:

- que el material de la copia que se presentó a valoración era muy deficiente y no se podía apreciar la calidad del trabajo fotográfico;
- que de acuerdo con las manifestaciones de la Junta sobre el guión, se habían modificado algunas escenas;
- que los fines perseguidos no eran económicos, sino de exaltación del genio de Cervantes, de ahí que se hubieran cuidado los medios técnicos y artísticos empleados en la producción;
- finalmente se pide que se tenga en cuenta el esfuerzo de la productora, que desde julio de 1947 cuenta con tres películas ya rodadas y dos que están en rodaje (las ya rodadas *María de los reyes* en 1947, *El curioso impertinente* y *Sobresaliente*, que se habían rodado casi simultáneamente y las otras dos, suponemos *Entre Barracas* y *Neutralidad*, rodadas ambas en 1949)



Afiche de promoción de la película

Ante las alegaciones, la Junta se reúne otra vez y emite un nuevo informe en el que sube la categoría a 2ª B, y se le concede un permiso de doblaje con fecha 15 de diciembre de 1948. En abril de 1949 la productora publicó una páginas de publicidad en la revistas especializadas. En *Primer Plano*, número 433 del 30 de enero de 1949, una página doble con fotos del film. En el número 444 de *Primer Plano* del 17 de abril de 1949, media página de publicidad. En *Radiocinema*, número 156-157, anunciaba: “Valencia Films presentará próximamente estos cuatro títulos que serán cuatro éxitos: *El curioso impertinente*, *Sobresaliente*, *Entre barracas* y *Neutralidad*”.

Pero sólo la última película se estreno a finales de ese año, *Neutralidad* de Eusebio Fernández Ardavín, que narra las aventuras de un barco español que viaja de Bilbao a New York en 1943. Por el camino irá recogiendo naufragos de los dos bandos beligerantes en la Segunda Guerra Mundial, americanos, un alemán y hasta un francés

colaboracionista que, a pesar de sus disputas, terminan hermanándose en la Navidad. El resto no se estrenará hasta la década siguiente, *El curioso impertinente* y *Sobresaliente* en 1953, y en 1954 *Entre barracas*. Es de suponer que la productora que había producido cinco películas en 1949 con solo dos estrenadas y con las escasas licencias de doblaje concedidas pasara por un mal momento económico como narraba Aurora Bautista.

En 1953 La distribuidora Cepicsa, solicitó la expedición de los certificados de censura para las copias destinadas a la distribución de la película. El estreno tuvo lugar el



Revista *Primer Plano* nº433, publicidad a doble página aparecida el 30 de enero de 1949

20 de abril de 1953 en los Cines Actualidades y Cines Voy. Ambos cines de 2ª categoría, que ofrecían programas dobles y sesión continua. En el cine Actualidades junto con otra película, *Jaimito explorador*, y en el cine Voy con la película *Su alteza el ladrón*. El 28 de abril ya no está en cartel en ninguno de los cines, solamente estuvo en cartel el tiempo que obligaba la “cuota de pantalla”. La crítica fue extremadamente dura. Merece la pena reflejarla aquí. En el diario *ABC* de Madrid del 21 de abril de 1953 aparece una crítica firmada por L.de A. (Luis de Armiñán):

Si alguna vez pudiera hacerse el sacrificio de perder tiempo y dinero, podría ser esta, al evitar el estreno de la adaptación cinematográfica de *El curioso impertinente*, concebida al buen aire de un éxito de su intérprete y realizada con tan escasa fortuna, que ni la actriz parece la misma con tan justa fama y crédito, ni cuanto acompaña conserva de su respetable original otra cosa que el hilo de la trama, que no es, por cierto, el valor fundamental de lo que escribiera Cervantes. Una pieza teatral, desafortunadamente fotografiada, es el mejor elogio que pudiéramos hacer. Y en ella y como refuerzo, un Miguel de pelucón, al que el actor da una seriedad de intérprete pueblerino al que abruma el nombre postizo. La dama cinematográfica sin habilidad, es una mujer titubeante, llena de gestecillos pueriles de bambalina sin relieve y oficio, y todos los demás parecen moverse como embarazados por el espacio de un escenario, sin dirección de arte.

La cinta es vieja y hasta dicen que sufrió cárceles. No lo sé, pero si fuera cierto no

debió nunca decretarse su libertad. Lo sentimos por la ya ilustre actriz, a la que, sin duda, el estreno habrá causado profundo disgusto.

En el diario *Informaciones*, también el 21 de abril de 1953 José de la Cueva escribe: "Nos consuela y nos disculpa el hecho de que los nombres de los responsables de la cinta no sean españoles". En el diario *Ya*, 21 de abril de 1953, Carlos Fernández Cuenca señala: "Nos parecen muy bien todas las aportaciones extranjeras que puedan enriquecer a nuestro cine, pero no nos explicamos que se importen directores como el italiano señor Calzavara, concienzudo en la mediocridad, antes y después de su viaje a España". Igualmente duros fueron los comentarios posteriores que han aparecido en diferentes estudios de la cinematografía española. Por ejemplo los comentarios de Fernando Méndez-Leite en *Historia del cine español*:

Cinco años después de su realización, se ofrece al público madrileño las primicias de *El curioso Impertinente*, film plasmado por el italiano Flavio Calzavara. Pretende ser una versión en imágenes de la novela corta de Cervantes que utilizó también Alessandro De Stefan como fundamento de una pieza teatral. En efecto, había en el delicioso relato cervantino muchas posibilidades cinematográficas, que por desgracia no fueron aprovechadas por Guzmán Merino en la adaptación. Ni siquiera la incorporación de Aurora Bautista al elenco de la película consigue valorizarla. De su indudable talento interpretativo no ha quedado la menor constancia en este deplorable ensayo de colaboración hispano-italiana. La cámara ha estado en manos de Hugo Lombard. La música fue compuesta por Lemberg, los decorados fueron hechos por Pillaba. Al lado de la infortunada Aurora Bautista intervinieron en el reparto José María Seoane, Roberto Rey, Rosita Yarza, Valeriano Andrés, Kaiser y Fajardo. La impericia de un animador insolvente - procedente del extranjero - ha motivado un fracaso - rechazable remedo de una maleada función de teatro - que bien pudiera haber sido evitado. (Méndez-Leite 124)

También duros los comentarios de Rafael de España en *De la Mancha a la pantalla: Aventuras cinematográficas del Ingenioso hidalgo*:

A pesar de que el componente "picante" de la anécdota no parecía hacerla muy apropiada para el cine español del primer franquismo, quizá fue la euforia de las celebraciones cervantinas y el rodaje de *Don Quijote* de Gil lo que impulsó a Tadeo Villalba y a su productora Valencia Films (de corta y accidentada filmografía) a acometer el empeño. Sorprendentemente no fue el único, pues en los archivos del Ministerio de Cultura se conserva documentación de otro guión presentado al mismo tiempo que el de Guzmán Merino, escrito por un tal Ramón Carral y que no llegó a plasmarse en celuloide. AL no existir copia se hace imposible valorar el film, pero está claro que en su momento no gustó nada a los organismos competentes. Pues fue clasificado como de Tercera Categoría, que era como decir que les parecía un bodrio impresentable, y no pudo estrenarse hasta cinco años más tarde en salas de segunda, con críticas que dieron la razón a la Junta de Censura.

Admitimos que el motivo de rechazo fuera la baja calidad del producto, pero cuando se habla de esta época siempre hay un lugar para una duda razonable, sobre todo cuando películas que hoy nos parecen malísimas eran tratadas con menos saña. Puede que no gustara el tema y sus alusiones a Bocaccio (que

aparecía como inspirador de Cervantes), por mucho que el adulterio estuviera presentado con tal timidez que hiciera imposible su prohibición, o quizá había algún informe desfavorable sobre el directo, el italiano Flavio Calzavara, que en aquel momento estaba en su país en la “lista negra” (igual que el argumentista Alessandro De Stefani) por haber sido uno de los pocos despistados que después de la caída de Mussolini aceptó desplazarse al norte para colaborar con la República de Saló. El sarcasmo mayor para la productora es que habían seleccionado a la protagonista Aurora Bautista porque no la conocía nadie y salía barata, pero el mismo año 1948 se iba a convertir en estrella con el exitazo de “Locura de Amor” y hubiera podido conseguir una promoción extra de la película con su nombre en las marquesinas. (España 71-72)



Publicidad de la película aparecida en prensa el 17 de abril de 1953

A fecha de hoy no consta en los archivos de la Filmoteca Española la existencia de ninguna copia. No es algo extraño, ya que La Filmoteca Española se crea por orden ministerial el 13 de febrero de 1953 y solo desde 1964 las productoras nacionales que hayan obtenido un ayuda estatal a la producción están obligadas a entregar una copia para formar parte de los archivos de la Filmoteca. Aunque su labor de recuperación ha sido enorme, siguen quedando lagunas en el pasado cinematográfico español.

Conclusiones

Los datos nos confieren la idea de una producción raquítica. Apoyada en circunstancias coyunturales como el Centenario de Cervantes, el éxito de la película *El Quijote* de Rafael Gil, la buena crítica de la adaptación teatral de Alessandro De Stefani, el poder ambientarla como película histórico-literaria y especialmente por infundir la idea de “lo español”. Con bajos costos de producción por la contratación de interpretes desconocidos o ajenos al tipo de papel a representar, técnicos extranjeros con la necesidad de buscarse un hueco en la profesión en España y, por tanto, todos ello sin demasiadas exigencias

económicas. El mayor gasto de la película: los decorados, asumidos por el propio productor.

Una película que tenía aparentemente los avales ideológicos necesarios que podrían asegurar un triunfo, al menos cara a la estructura cultural franquista. Parecen claros los intereses especulativos, un beneficio rápido con las posibles licencias de importación a conceder. Pero la calificación fue mala, aún presentando alegaciones. Cerraba al productor el camino de los beneficios de la importación de cine extranjero, y condenaba a un estreno de segunda. Tal vez, aquí tengamos la clave de la supuesta ruina que comenta Aurora Bautista. Los objetivos que parecen evidentes a corto plazo, agradar al régimen, no se consiguieron. Cuando Cepicsa se hace cargo de su distribución, según los comentarios de Aurora Bautista: “Finalmente, la compró un señor porque creía que iba a hacer negocio con ella” (Rodríguez Martínez 46). Se intenta poner en valor la película cara al público nacional, con el carisma obtenido por la actriz en ese tiempo. Pero era una película de compromiso, ligada a un momento concreto, apegada a las circunstancias. Pasadas éstas, la obra pierde sentido. No encajó ni en el público, ni en la crítica, por el cambio de gustos estéticos que ya eran evidentes en la época del estreno. Una película oportunista adaptada a un momento, que había perdido su oportunidad. El porqué fue tan duramente tratada por la censura solo puede conjeturarse. Al margen de las deficiencias técnicas que aduce el productor en sus alegaciones a la calificación y de los comentarios de la actriz Aurora Bautista, solo es fruto de la arbitrariedad de los censores. Es en cierta manera insólito este maltrato, no solo a esta película, sino a todas las producciones de Tadeo Villalba, cuando otras producciones de similares características no lo fueron tanto. Tal vez el truculento incidente en el que se vio envuelto su padre, Tadeo Villalba Monasterio, en el asesinato de un aristócrata español en 1917, que a pesar de ser absuelto en 1918 por un jurado popular, dejó un profundo malestar en sectores conservadores, tal vez tuviera algo que ver. Pero solo son conjeturas.

Después de analizar con detalle todos los datos, no se puede afirmar un uso intencionado del relato de Cervantes con un fin ideológico más allá de la manipulación del final del relato para acercarlo a la moral vigente en esos momentos. Esa alteración de la obra original es una clara mutilación que cambia el significado que dio Cervantes a su obra. Pero nos podrían argumentar que una adaptación cinematográfica no es una obra literaria, que tiene recursos estilísticos diferentes. Incluso nos podrían ofrecer innumerables ejemplos de películas basadas en relatos literarios donde se realizan cambios similares. Lo que a mi parecer es más flagrante y con claro uso ideológico es el utilizar como base de la película una obra de Cervantes, independientemente de los cambios que sobre ella se realicen. Intentando crear una obra-película con el sello de español. Esto es, aprovechando el pasado cultural glorioso con el fin de reafirmar una identidad nacional a gusto del régimen dictatorial.

En mi opinión es el uso y no solo el cómo se usa, lo que convierte a esta obra en una pieza más de la construcción ideológica que intenta rubricar una identidad nacional. Una obra que persigue un fin primario: gustar al régimen y poder obtener un beneficio de él. No parece que exista en la película un interés propagandístico o de adoctrinamiento ideológico voluntario, pero sí una construcción involuntaria reflejo de una sociedad aislada y alimentada con más aislamiento. Lamentablemente para el productor de esta película, no pudo exhibirse en el tiempo para el que estaba pensada. Cuando pudo estrenarse, la sociedad estaba tímidamente cambiando. Tal vez la calidad de la obra, o simplemente lo primario de sus fines, la convirtieron en un producto perecedero. Con fecha de caducidad muy corta, si lo analizamos desde el punto de vista del consumidor actual.

¿Qué hace una película inolvidable? Complejo tema, en el que influyen muchos factores, donde la calidad, tanto estética como dramática, y la utilización de temas universales suelen ser elementos fundamentales, alejándose de la búsqueda del beneficio rápido. Es especialmente peligroso para una película aprovechar circunstancias puntuales, modas o corrientes de opinión que pueden ser cambiantes. Lo que en cierto momento puede ser un valor positivo puede convertirse en un *handicap* con el paso del tiempo. Estas carencias, propias del sistema franquista son las que han convertido a esta película en olvidable. Esa escasa profundidad de miras, intentando adaptarse a los tiempos, es una característica del propio sistema franquista. Estamos, pues, ante un modelo de la producción cinematográfica reflejo de la situación política. Más allá de un cine de propaganda manierista, es un reflejo del estado. Una película como esta, que recurre a todos los elementos para tener el beneplácito del régimen y el beneficio del público, pero deteniéndose exclusivamente en valores externos sin entrar ni comprender la grandeza y el ingenio de Cervantes para reflejar los comportamientos humanos. Es víctima de su propia ansia de saciar el apetito momentáneo. Un uso casi infantil que fagocita todo lo que le rodea. Como el niño que se lleva todo a la boca sin pensar que pueda perjudicarlo. Es así como la aparente curiosidad impertinente al utilizar el argumento de Cervantes, aprovechando los elementos indicados, sufre, como en la novela de Cervantes, su propia impertinencia.

A menudo nos fijamos solo en el aspecto exterior de las cosas, sin profundizar en las verdaderas razones de su existencia. Esto ocurrió en gran medida con la dictadura franquista, intentando apropiarse de una historia, como ha sido la española, convulsa y compleja, pero utilizando solo los elementos escenográficos, los oropeles y estandartes. El imperio pasado e imperio soñado. Pero sin detenerse a pensar si en las ollas, en las casas de esos que “con pisadas de hierro de los forjadores de un imperio”, como cerraba Agustín de Foxá en el periódico *ABC* el 20 de mayo de 1939 su relato describiendo el *Desfile de la Victoria* al acabar la guerra civil, si en esas ollas como en las ollas de aquellos veteranos de los tercios de Flandes del Siglo de Oro, había comida suficiente para alimentarse. En mi opinión, lo más interesante de esta película, rodada cuatrocientos años después de escrito el argumento del que parte, es la de caer en el mismo error que el protagonista de Cervantes. Lo que demuestra la atemporalidad y universalismo del autor del *Quijote*.



Revista *Primer Plano* nº433 del 30 de enero de 1949

Obras citadas

- Alsina Thevenet, Homero. *Libro de la censura cinematográfica*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Barreira "El curioso impertinente". *Primer Plano. Revista española de cinematografía* 654 (26 de abril de 1953): s/p.
- Borau, José Luis dir. *Diccionario del Cine Español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Fundación Autor/Alianza Editorial, 1998.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Cabero, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Madrid: Gráficas Cinema, 1949.
- Camarero, Gloria-Huget, y Pilar Montserrat-Amador. *La mirada que habla. Cine e ideología*. Madrid: Akal Comunicación, 2002.
- Castillejo, Jorge. *Las películas de Aurora Bautista*. Valencia: Fundació Municipal de Cine-Mostra de Valencia, 1998.
- Castro, Antonio. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres ed. 1974.
- Castro de Paz, Jose Luis. *Un cinema herido. Los turbios años 40 (1939-1950)*. Barcelona: Paidós Iberica, 2002.
- Chao Rego, Xosé. *Iglesia y franquismo: 40 años de nacional-catolicismo (1936-1976)*. Santa Comba (A Coruña): TresCtres Editores, 2007.
- Cueva, José de la. "El curioso impertinente". *Informaciones* (21 de abril de 1953): 8.
- Cuevas, Antonio dir. *Anuario cinematográfico Hispanoamericano 1950*. Madrid: Servicio De Estadística Del Sindicato Nacional Del Espectáculo, 1950.
- España, Rafael de. *De la Mancha a la pantalla: Aventuras cinematográficas del Ingenioso hidalgo*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007.
- Expediente (03)121, Cajas nº 36/4700 y nº 36/3340. Archivo General de la Administración. Sección Cultura - Expedientes de Censura.
- Expediente. 73-48, caja/12751. Archivo Ministerio de Cultura, Informe de la sección de cinematografía y teatro.
- Fanés, Félix. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
- Fernández Cuenca, Carlos. "Ejemplo del cine que no se debe hacer en España". *Ya* (21 de abril de 1953): 7.
- Filmo. *Circular de la Confederación Católica de Padres de Familia* 663 (27 de abril de 1953): s/p
- Font, Domenec. *Arte del franquismo*. Madrid: Antonio Bonet ed. 1981.
- . *Del azul al verde (el cine español durante el franquismo)*. Barcelona: Avance. 1976.
- . *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Eunos, 1975.
- Foxá, Agustín de. "Pasa el Ejercito". *ABC* (20 de mayo de 1939): 7.
- Golsan, Richar J. *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover: University Press of New England, 1992.
- Gómez Mesa, Luis. "El curioso impertinente". *Arriba* (21 de abril de 1953): 14.
- González González, Luis Mariano. *Fascismo, kisch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Ediciones Universidad Castilla La Mancha, 2009.
- Grau Rebollo, Jorge. *La familia en la Pantalla*. Oviedo: Septem, 2002.
- Gubern, Román-Monteverde, José, Julio-Rimbau Enrique-Pérez Perucha, y Casimiro Esteve-Torreiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010.

- Gubern, Román. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península, 1981.
- Herranz, Ferrán. *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Hueso, Ángel Luis. *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. vol F-4. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1998.
- Huget, Montserrat. "Historia y ficción cinemtg". *Cuadernos de historia contemporánea* 21 (1999).
- Jato Miranda, David. "¿Qué derroteros deberá seguir el cine español?" *Revista española de cinematografía Primer Plano* 205 (17 de septiembre de 1944).
- Kracauer, Sigfred. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- L. de A. (Luis de Armiñán). "El curioso impertinente". *ABC* (21 de abril de 1953): 48
- Mariné, Juan. Seminario del Circulo de Bellas Artes de Madrid "El Operador visto por el operador". 1990
- Medina, Pedro. *Comentarios a la película El curioso impertinente de Flavio Calzavara*. Copia autógrafa.
- Méndez Leite, Fernando. *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Rialp, 1965.
- Montero, Mercedes. "Cine para la cohesión social del primer franquismo". En *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Rialp 2002.
- "Ni un metro más". *Primer Plano Revista española de cinematografía* 7 (1940): s.p.
- "Necesidad de un cine histórico español". *Primer Plano Revista española de cinematografía* 95 (1942): s.p.
- Pelaz López, José-Vidal y José Carlos Rueda Laffond. *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Rialp 2002.
- Pemán, Jose María. *Breve historia de España*. Cádiz: Escelicer. 1950.
- Pérez Perucha, Julio. *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, XI Mostra de Valencia (Fundació Municipal de Cine), 1990.
- Primer Plano. Revista española de cinematografía* 394 (02 de mayo de 1948): s.p; 397 (23 de mayo de 1948): s.p; número 401 (20 de junio de 1948): s.p.; 409 (15 de agosto de 1948): s.p.; 433 (30 de enero de 1949): s.p.; 444 (17 de abril de 1949): s.p.
- Quesada, Luis. *La novela española en el cine*. Madrid: Ediciones JC Clementine, 1986.
- Radiocinema, revista cinematográfica española*. Madrid/Barcelona 148 (1948): s/p.
- Radiocinema, revista cinematográfica española*. Madrid/Barcelona 156-157 (abril de 1949): s.p.
- Rodríguez Martínez, Joaquín. *Conversaciones con Aurora Bautista*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1992.
- Rosa, Emilio de la, Luis M. González y Pedro Medina *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares / Fundación Colegio del Rey, 2005.
- Taibo I, Paco Ignacio. *El cine de un imperio*. Madrid: Oberon 2002.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidos Iberica, 2013.
- Vázquez Montalván, Manuel. *Los demonios familiares de Franco*. Barcelona: Dopesa, 1978.