



EL CINE BIOGRÁFICO ESPAÑOL (1900-1939): CAUSAS DE SU PRODUCCIÓN Y LABOR DE LA PRENSA CINEMATOGRÁFICA

*Spanish biographical cinema [1900-1939]: causes of its
production and the work of the film press*

Recibido: 31-03-2022

Aceptado: 16-05-2022

Pablo Úrbez Fernández

Universidad de Navarra, España

purbez@unav.es  0000-0001-7781-8888

RESUMEN El presente artículo analiza revistas cinematográficas españolas y declaraciones de intelectuales entre 1900 y 1939, centrando el análisis en lo referente al cine biográfico. Este interés por el cine biográfico viene refrendado por su vinculación al contexto político-cultural, marcado por el regeneracionismo, la búsqueda de la identidad nacional y la paulatina asunción del cine como un instrumento pedagógico. De esta manera, las fuentes consultadas permiten entrever una creciente demanda de este tipo de películas, de las cuales se filmaron menos de veinte desde la aparición del cinematógrafo hasta el franquismo. Por otra parte, analizando las películas estrenadas, obtenemos también las claves de la manera de idear un filme biográfico en aquel entonces, así como comprender los porqués de la insatisfacción generalizada de la crítica especializada. La ineludible comparación con las cinematografías extranjeras y la presión por presentar honrosamente la Historia de España lastró el cine biográfico de aquel entonces.

PALABRAS CLAVE Biografía fílmica, Prensa Cinematográfica, Dictadura de Primo de Rivera, Segunda República, Guerra Civil española.

ABSTRACT This article analyses Spanish film magazines and statements by intellectuals between 1900 and 1939, focusing the analysis on biographical cinema. This interest in biographical cinema is endorsed by its link to the political-cultural context, marked by regenerationism, the search for national identity and the gradual assumption of cinema as a pedagogical tool. Thus, the sources consulted reveal a growing demand for this type of film, of which less than twenty were made between the appearance of the cinematograph and Franco's regime. On the other hand, by analysing the films that were released, we also obtain the keys to the way in which a biographical film was conceived at that time, as well as understanding the reasons for the generalised dissatisfaction of the specialised critics. The unavoidable comparison with foreign cinematographies and the pressure to present the history of Spain in an honourable way weighed down the biographical cinema of the time.

KEYWORDS Film biography, Film Press, Primo de Rivera's Dictatorship, Second Republic, Spanish Civil War.

Como citar este artículo:

ÚRBEZ FERNÁNDEZ, P. (2022): "El cine biográfico español (1900-1939): causas de su producción y labor de la prensa cinematográfica", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (18), pp. 163-183. <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2022.i18.10>

Introducción y metodología

Una de las primeras preguntas acerca de nuestro objeto de estudio consiste en datar el inicio del cine biográfico español, indisolublemente ligado (e incluso equiparado) con el cine histórico. Para Sánchez Noriega (2004: 15), “prácticamente hasta la Guerra Civil resulta, cuanto menos, discutible hablar de cine histórico español”. Para ello, el autor alude a la escasa cantidad de estos títulos en comparación con los procudidos durante el franquismo. Sin embargo, parece oportuno matizar su afirmación en línea con Monterde (2010: 227), quien afirma que durante la posguerra no se inició esta tendencia, sino que supuso “su culminación”¹.

No obstante, es oportuno matizar la afirmación de Sánchez Noriega, advirtiendo que hasta los inicios del franquismo lo que resulta discutible es hablar del cine histórico español como un género consolidado, e incluso durante la posguerra se discutió cuál sería la manera más adecuada de filmar tales películas. Así, por ejemplo, mientras Romero-Marchent (1941), en una perspectiva realista, defendía que el cine “está capacitado para crear historia por su veracidad, por su disposición a retratar la realidad con el impacto y el carácter irrefutable de la imagen”, Martínez Ramón (1947), por otra parte, tomando como referencia la Edad Media, afirmaba que “el cine es el juglar de nuestro tiempo. [...] no narra escuetamente los hechos históricos, sino que los impregna de poesía, deformándolos muchas veces, pero dándoles mayor encanto”.

Los héroes de la Historia de España protagonizaron películas durante el final de la Restauración y la Dictadura de Primo de Rivera, y en exigua cantidad –dada también la estrechez cronológica del período– durante la Segunda República. Sin embargo, la prensa cinematográfica canalizó una insatisfacción general ante cuanto se consideraba una ínfima cantidad de cine biográfico (Gómez Mesa, 1926; Serrano, 1934; Salido, 1935). La demanda de películas biográficas sobrepasaba la escasa oferta de la industria cinematográfica española.

El presente estudio pretende abordar esta relación entre las películas biográficas filmadas durante la primera mitad del siglo XX (1900-1939) y su recepción por parte de la prensa escrita, así como los temas propuestos para futuros rodajes y los comentarios acerca de la calidad de los estrenos. Para ello, se hará un recorrido cronológico desde 1898 hasta la Guerra Civil española. Por cada período divisorio de la historia cinematográfica española (el cine mudo, la Segunda República y la Guerra Civil) se expondrán, por una parte, los principales rasgos de las películas biográficas estrenadas, y, por la otra, la labor desempeñada en cada momento por la prensa cinematográfica. La prensa especuló acerca de los temas más idóneos para trasladarlos a la pantalla, pero también ejerció la crítica hacia las películas estrenadas.

Desde un enfoque principalmente historiográfico, se recogerán extractos de prensa, comentarios de intelectuales y críticas cinematográficas para ofrecer un panorama completo de la

1. En particular, Monterde se refiere a la filmografía de Juan de Orduña, paradigma del cine de Historia por sus películas *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) y *La leona de Castilla* (1951).

biografía española del primer tercio del siglo XX y de su inseparable vinculación de la prensa cinematográfica. A ello añadiremos referencias bibliográficas de los principales estudiosos del período (Benet, Gubern, Heinink y Vallejo), principalmente en lo referente al análisis de las películas estrenadas.

1. La biografía fílmica en los comienzos del cine español (1900-1931)

La vinculación de la Historia de España con la cinematografía sobrevoló el panorama nacional desde 1898. Varias cuestiones ligadas a la Historia intersean abordar en este epígrafe. En primer lugar, la identificación de la Historia de España con la identidad de la nación, acentuada por el Desastre de 1898. Así, la reivindicación de la Historia como fuente de *españolidad*, de instrumento para formar a los ciudadanos españoles, coincidió con el descubrimiento de las posibilidades del cinematógrafo como un medio de educación para las masas durante la dictadura de Primo de Rivera, puesto que “los intelectuales de la generación del 14 y del 27 (no así los del 98) supieron enseguida advertir el valor de la cinematografía como elemento transmisor de ideas, aunque veían que aún faltaban algunos años de madurez para que esto fuese posible” (Medrano Coll, 2018: 195).

En segundo lugar, recogiendo el contexto del primer punto, se observará cómo las revistas cinematográficas (*Popular Film*, *El cine* y *La pantalla*) y los intelectuales (Manuel Machado y Azorín) reclamaron la filmación de películas acerca de personajes históricos españoles. Esta demanda creció en la Segunda República y culminó en la posguerra, y obedeció a dos motivos: por un lado, la percepción de una escasez de películas históricas; hubo largometrajes, pero no *suficientes*. Por otro lado, cuando algunas de esas películas biográficas estrenadas no se consideraban *adecuadas*, como fue el caso de *Isabel de Solís* (Gubern, 2010: 127; Heinink y Vallejo, 2009: pp. 157-158).

1.1. La Historia como instrumento para la regeneración de la nación

La venida del cinematógrafo a España en 1896 coincidió con el desarrollo de la Guerra de Cuba. Por tanto, las primeras proyecciones cinematográficas en barracas de feria tuvieron lugar durante el Desastre de 1898 y la consecuente crisis nacional. Aunque inicialmente el cine solo se concibió como un espectáculo y un entretenimiento propio de la cultura de masas, su extraordinario desarrollo “y el entusiasmo del público hicieron que el cine captara la atención de los intelectuales” (García Carrión, 2013: 49). Así, durante el regeneracionismo político y cultural, el cine estaba llamado a ocupar un rol destacado en la transmisión de la Historia y las virtudes nacionales.

En 1921, el cardenal Gasparri escribió al nuevo nuncio de España, Tedeschini, a fin de darle instrucciones y un contexto político-cultural acerca de su nuevo destino:

Quizá no hay pueblo que guarde de los felices tiempos un recuerdo tan vivo como el español, el cual habla de Carlos V, de Felipe II, de Hernán Cortés o de Juan de Austria como si fuesen héroes de su tiempo y los hubiese visto el día anterior entrar triunfalmente en la ciudad; y raramente hará un discurso largo sin recordar, antes o después, Lepanto o el descubrimiento de América o la guerra de 1808 (Cano, 2009: 155).

Como consecuencia del Desastre de 1898, la propia identidad de España quedó en entredicho, lo cual dio lugar al “momento propicio para alumbrar una nueva identidad nacional” (Crespo, 2012: 173). Urgía *repensar* España, pues como escribió un semanario popular tras perder Cuba y Filipinas: “hoy la cuestión para nosotros, no principal sino única y exclusiva, es de vida o muerte; la de existir o no como nación” (Balfour, 1997: 60).

A raíz de ello, se acrecentaron las referencias a la Historia en la retórica oficial, tanto a nivel político como en el plano periodístico y artístico-cultural. En esa búsqueda de la identidad de España, se entendió que proyectar la mirada hacia el pasado, hacia la Historia y sus protagonistas, arrojaría luz para resolver los problemas del presente (Pozo Andrés, 2007: 138).

1.2. Primeras reclamaciones de un cine biográfico desde las publicaciones cinematográficas

A principios de siglo se filmaron unas pocas biografías fílmicas dirigidas por Ricardo de Baños: *Locura de Amor* (1909), *Don Juan de Serrallonga* (1910) y *Don Pedro el Cruel* (1911). Sin embargo, no fue hasta la década de 1920 cuando se comprendieron las posibilidades que ofrecía el cine para recrear la Historia de España, ya que, como expuso Julián Marías:

El cine es, en principio al menos, la máxima potencia de comprensión de una época pretérita. ¿Por qué? Porque realiza el milagro que se le pide a la literatura o a la historia científica: reconstruir un ambiente, una circunstancia. Eso que para las palabras es un prodigio inverosímil, lo hace el cine sólo con existir (Marías, 1994).

Por esa razón, en una fecha tan temprana como 1916, Manuel Machado llamó la atención sobre la capacidad del cinematógrafo no solo para “captar la vida y eternizar lo momentáneo”, sino especialmente para “reconstruir con minuciosidad rigurosa etapas históricas o míticas ciudades y personajes” (Utrera, 1981: 36).

El nacimiento de las revistas cinematográficas en España durante la dictadura de Primo de Rivera supuso una plataforma desde la que demandar un cine de recreación histórica. Así, Manuel Lois reclamaba en 1928: “miremos a nuestro pasado esplendor, que contra la opinión de algún técnico aún se halla cubierto del polvo que en él acumularon los siglos”, y Clemente Cruzado (1928) proponía los *episodios nacionales* de Galdós como contrapartida a las películas de bandoleros,

ejemplificadas en la biografía fílmica de Luis Candelas (1926), que en 1946 sería nuevamente llevado al cine. La misma opinión manifestaba Jesús Alsina (1929), para quien “la era de vulgarización histórica no reina aún entre nuestros ‘producers’, porque el predominio no ha sido más que el oleaje del casticismo en la leyenda negra y el pavoneo de los bandidos y toreros”.

Frente a esos bandidos y toreros, la Historia ofrecía modelos heroicos para ser trasladados al cine. Para Luis Gómez Mesa (1926), el cine español debía tener un contenido nacional, y para ello recomendaba recurrir a personajes históricos como “el Cid, Hernán Cortés, el Gran Capitán, Bernardo de Carpio y otros muchos guerreros y conquistadores”. Por desgracia, ninguno de estos personajes protagonizó una película, al menos hasta que el norteamericano Samuel Bronston produjo *El Cid*, rodada en España y estrenada en 1961.

García Carrión señala al respecto que la figura del Cid, precisamente, fue ampliamente divulgada durante el primer tercio del siglo XX, pues se multiplicaron las ediciones y los análisis del Poema del Mío Cid, auspiciados por los trabajos de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. Todo ello en consonancia con el pensamiento político del intelectual regeneracionista Joaquín Costa (1980: 81), quien abogaba por la “doble llave al sepulcro del Cid” en tanto *guerrero*, cuando sí urgía conversar con El Cid *repúblico*, esto es, España debía abandonar las ensoñaciones militares, pero aplicar el programa político del Campeador. A su vez, Torralba Beci (1928) insistía en la necesidad de una película sobre El Cid:

¿Hay asunto más nacional? En ninguna historia legendaria de cualesquiera otros países hay una figura de la grandeza, del vigor y del interés dramático que este héroe medieval de la nuestra. [...] nada más caballeresco, más lleno de episodios y de movimiento, más vario y más noble...

Y de igual modo, la revista *El cine* (1929) demandaba en su editorial que España debía apresurarse a filmar una película sobre El Cid antes de que lo rodase un país extranjero:

El Cid es una obra netamente española y solo los españoles deben ser todos sus componentes al propio tiempo que solo en España debe filmarse. ¿Qué impresión nos causaría ver un Rodrigo Díaz de Vivar representado por un extranjero? El Cid es el alma castellana llena de heroísmos y sacrificios y es a nuestro juicio español tan neto el personaje que no es posible que otro que no haya nacido en España pueda representarle.

Martínez de la Riva, por su parte, lamentaba que aún no se hubiese filmado una película sobre Goya, “hombre del pueblo con toda la recia prestancia y el empuje de la raza, que se abre paso a codazos, torero unas veces, truhan otras, imponiendo su arte hasta en las más altas regiones, rindiendo a las mujeres y burlándose de todos los hombres. ¡Qué gran figura cinematográfica!”. Ese año de 1928 Luis Buñuel planteó filmar un proyecto acerca del pintor para conmemorar el centenario de su fallecimiento, pero no pudo realizarse; mas al año siguiente el pintor Modesto Alonso dirigió *Goya que vuelve*, cuya trama pilotaba en torno a la relación entre el aragonés y la duquesa de Cayetana, pero a pesar de que se proyectaban muchos de sus cuadros no se profundizaba en su rol artístico. Por otro lado, *Popular Film* reclamaba a Santa Teresa de Ávila, en oposición a la Duquesa de Alba y a las Manolas.

El que también deseó un filme acerca de Santa Teresa fue Azorín (Utrera, 1981: 232), quien además propuso filmar otro sobre Menéndez Pelayo (Utrera, 1981: 228). A la vez, el escritor exigía calidad, pues el estreno de *Agustina de Aragón* en 1929 le valió para criticar “lo confusas que son las películas históricas” (Utrera, 1981: 226).

Para esas mismas fechas, Manuel Torres (1928) también se refería a la Historia, de la que

consérvanse diversos escenarios en los que todavía parece vibrar el canto viril de las epopeyas [...]. El escenario donde más elocuentemente se nos ofrece el alma de aquella España poderosa y artística es, sin disputa, Toledo. La cinematografía no podía desdeñar, en modo alguno, la grandeza de la Imperial ciudad sin rendirla homenaje de admiración y sin aprovechar el encanto sugestivo de sus leyendas.

La ciudad de Toledo sirvió, en primer lugar, para ambientar la película de capa y espada *La dama del armiño* (1947), en la cual El Greco aparece sencillamente de manera anecdótica. En *La leona de Castilla* (1951), su protagonista María de Padilla se refugia en la ciudad de Toledo, desde donde organiza la resistencia frente a las tropas imperiales de Carlos V.

Frente a esa ciudad de Toledo *imperial*, resulta relevante la opinión de Enrique Blanco (1928), quien recelaba de las referencias a la España del Imperio, de los siglos de grandeza ya lejanos, y prefería abordar a los personajes históricos del pasado reciente, aún con sus luces y sombras, pues “de sus errores y aciertos pueden derivarse enseñanzas para lo porvenir. Estar pensando siempre en que fuimos grandes y aherrojarnos el pasado glorioso, es no salir del estancamiento”.

1.3. El cine biográfico filmado en el período mudo

Como se ha podido comprobar, la Historia atrajo a los cineastas españoles desde los inicios del cinematógrafo, como atestiguan las biografías fílmicas dirigidas por Ricardo de Baños: *Locura de Amor* (1909), *Don Juan de Serrallonga* (1910) y *Don Pedro el Cruel* (1911). José Buchs filmó *Una extraña aventura de Luis Candelas* (1926), *El conde Maravillas* (1927), *El guerrillero* (1930); y además hubo otras biografías fílmicas como *Escenas de la vida de Santa Teresa de Jesús* (Arturo y Francisco Beringola, 1926), *El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929), *Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1929), *Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1929), y la coproducción hispano-francesa *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Gérard Bourgeois, 1916), en la que participó Ramón de Baños (hermano de Ricardo) y se invirtió más de un millón de pesetas de presupuesto, la cifra más alta del cine español hasta entonces².

2. Para una amplia sinopsis de esta película, ver Rafael de España, *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del cine*, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial, Badajoz, 2002, pp. 53-63.

Respecto a *Goya que vuelve*, el pintor Modesto Alonso asumió la dirección de una película que “se limitaba a mostrar su obra más representativa y su amor por Cayetana”. El artista pintó los más de cuarenta cuadros que aparecían en la película, cuyo enfoque ha sido criticado por Camarero Gómez, pues su “discurso no pudo ser más simplista y falso: la pasión amorosa conduce a la creación y, en este caso, al darse entre miembros de clases distintas, las iguala y acaba con las diferencias sociales” (Camarero Gómez 2009: 138).

A las películas anteriores podemos sumar otras cintas históricas de José Buchs como *El dos de mayo* (1927) y *Los misterios de la imperial Toledo* (1928). *El dos de mayo* es particularmente significativo, en tanto que, como filme de carácter histórico, entronca con lo que Benet define como “la idealización de la nación primorriverista” (Benet, 2012: 91). El argumento del filme, en su manera de retratar a unos personajes ficticios envueltos en la Guerra de la Independencia contra los franceses, bebió de una tradición nacionalista fraguada durante el siglo XIX, de la cual se nutrió la dictadura de Primo de Rivera, –continúa Benet– “de inspiración noventayochista, evocadora de una idealizada tradición vinculada a la religiosidad y a la mística castellana” (Benet, 2012: 90).

Por ello, las claves de *El dos de mayo* también alimentarán el cine histórico y la biografía fílmica del primer franquismo: estos fueron los *tableaux viviant* –de los cuadros icónicos de Goya y Sorolla–, el recurso a frases textuales –pronunciadas realmente por los personajes históricos de la Guerra de la Independencia– y la encarnación de la nación en un personaje comúnmente femenino, atacado por un antagonista –los franceses, en este caso– que es símbolo, a su vez, de una nación extranjera opuesta a los valores patrios (Monterde, 2010: 235-236).

Para Sánchez Noriega, en aquellas películas “la historicidad queda relegada a un segundo plano en beneficio de la aventura y la mitología popular” (Sánchez Noriega, 2004: 115), y es cierto que todavía estaba en ciernes la consolidación del género, pero su carácter –o finalidad– más próxima al entretenimiento que al rigor académico no falsea su condición de primitivo cine histórico español. De hecho, no es baladí que hasta cinco de las biografías fílmicas del período 1939-1953 cuenten con una versión durante el período mudo: *Locura de Amor* (1909) y *Locura de amor* (1948); *Don Juan de Serrallonga* (1910) y *Don Juan de Serrallonga* (1949); *Una extraña aventura de Luis Candelas* (1926) y *Luis Candelas, el ladrón de Madrid* (1947); *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1916) y *Alba de América* (1951); y *Agustina de Aragón* (1929) y *Agustina de Aragón* (1950).

2. La biografía fílmica en la Segunda República

La proclamación de la Segunda República se percibió en el ámbito cinematográfico como la soñada oportunidad de consolidar una industria cinematográfica y, por ende, acometer por fin las reclamaciones temáticas para las películas. Pero, a la vez, a tales expectativas se acopló la idea de que “el verdadero patriotismo consistía en ser muy exigente con el cine

español y demandarle un alto nivel de calidad” (García Carrión, 2013: 295). Aún con todo, solamente tres películas biográficas se estrenaron entre 1931 y 1936.

A continuación, ofreceremos una breve panorámica de la cinematografía española de la Segunda República con el fin de contextualizar. Seguidamente, atenderemos cómo se desarrolló el cine biográfico desde la prensa especializada. Finalmente, analizaremos las películas biográficas estrenadas y otras que resultan de interés.

2.1. Breve introducción a la cinematografía republicana

En opinión de Caparrós, durante la República “se mantuvo la concepción literaria y escénica que se tenía del cine en el período anterior” [los años 20]. El autor explica que los escritores y dramaturgos se aprovecharon de esta circunstancia para que las productoras filmasen sus textos, de tal manera que si predominó un cine conservador –y similar al del primorriverismo– fue más por cuestiones comerciales que ideológicas. Pero no por ello debemos obviar que “el carácter de los temas literarios y escénicos conectó con los espectadores españoles de aquella época. El costumbrismo, la sátira y drama social, el folclore, la intriga, el racismo, la comicidad y el romanticismo..., dentro de un clima de sentido común, hicieron vibrar al público de los años 30” (Caparrós Lera, 2007: 57).

La adaptación de novelas, zarzuelas y piezas teatrales de éxito sucedió en la década de 1920, y continuó sucediendo a partir de 1931. Así, un cine de temática social, de denuncia y comprometido con los problemas de los españoles no haría su aparición hasta la década de 1950, y por ello el cine republicano “estuvo prácticamente divorciado con la realidad española” (Caparrós Lera, 1977: 52). García Carrión (2013: 43) señala que “1931 no es ningún “año cero” para el mundo del cine español [...]. Los ritmos de la Historia cultural son más lentos y largos que los de la Historia política”, y lo mismo podemos decir de 1939: a pesar de las novedades introducidas por la naciente Administración cinematográfica, no fue un *año cero* para el cine español, al menos en cuanto a temáticas se refiere.

La tabla 1 muestra de manera cuantitativa el número de películas producidas durante el período republicano, clasificadas según el género cinematográfico.

Como se desprende de la tabla, la cifra de dramas es inferior en comparación con las comedias, musicales y españoladas. La base del cine republicano consistió en comedias de enredo, folclore, melodramas y adaptaciones teatrales y de zarzuela. La liberalidad de los nuevos tiempos propició que cuestiones como el divorcio –*Susana tiene un secreto* (Benito Perojo, 1933)- o la prostitución –*Sobre el cieno* (Fernando Roldán, 1933)- se plasmaran en la pantalla de cine, pero siempre constituyó una nota menor y sus desenlaces “eran moralizantes” (Caparrós Lera, 1977: 58).

Tabla 1. Películas producidas durante el período republicano según el género cinematográfico

Año	Producción	Comedia	Musical	Españolada	Drama	Misterio y policiaco	Otros
1932	6	3	1	1	1	-	-
1933	17	7	3	3	4	-	-
1934	21	10	7	1	2	1	-
1935	37	16	6	7	4	3	1
1936	28	11	4	6	6	-	1
	109	47	21	18	17	4	2

Fuente: Román Gubern, 'El cine sonoro', en *Historia del cine español*, ed. por Román Gubern, (Madrid: Cátedra, 2010), p. 156.

El período republicano permitió el despegue de la industria cinematográfica española. La realidad es que el Gobierno se desentendió del cine al que había asegurado proteger y subvencionar en 1931, pero el capital privado invirtió de tal manera que por primera vez se consolidó en aquellos años una industria del cine en España. Emergieron las primeras grandes productoras –Cifesa y CEA, tan destacadas en la década de 1940–, se construyeron estudios de rodaje, y las revistas de crítica y noticias cinematográfica –ya popularizadas durante los años veinte– vivieron una edad de oro. Respecto a las firmas que ejercían la crítica cinematográfica –de intelectuales en muchos casos–, conviene tener en cuenta que “encontramos en las publicaciones especializadas en los años cuarenta buena parte de las firmas que ya habían ejercido la crítica y la reflexión de cine durante la República, incluso antes” (Nieto Ferrando, 2012: 62).

Pero, a pesar de ese verdadero desarrollo de la industria cinematográfica, debemos tener presente la apreciación de Pérez Bastías y Alonso Barahona: “la existencia de una edad de oro del cine de la República es, pues, una fantasía ideológica [...]. La raíz de la manipulación es extracinematográfica, no tiene en cuenta la calidad artística, sino el sueño de un sistema político tan admirado como detestado fue el que le siguió” (Pérez Bastías y Alonso Barahona, 1995: 41).

Así, tampoco resultó de calidad todo el cine producido durante la República, y la usurpación de la taquilla española por parte del cine estadounidense –acuciante problema durante la posguerra– fue una realidad que ya preocupaba a los intelectuales y cineastas de aquel entonces:

hay tentativas nobles, estimables aún en su limitación, que conducen a objetivos elevados y generosos, y hay otras tentativas que nacen ya con vejez como esos niños cuya preocupación es imitar a las personas mayores. [...] Dentro de esta limitación y equivocación de propósitos, es posible que técnicamente se vaya progresando. Pero no se pasará de ahí (Arconada, 1933: 27)

De esta manera, a pesar del inicio de una primitiva industria cinematográfica de base capitalista, la sensación de impotencia frente al cine extranjero resultó una constante.

2.2. Creciente demanda de un cine biográfico durante la República

La relevancia concedida a la Historia desde el Desastre de 1898 propició ese progresivo interés por la aparición en los cines de personajes históricos españoles. Si durante la dictadura de Primo de Rivera se vio como una necesidad ligada a la definición de España como nación, durante la Segunda República emergieron nuevos motivos para la demanda de estas películas biográficas. De un lado, su necesidad *por comparación* con otras cinematografías extranjeras. Dicha comparación apenas existió en la década de 1920, pero ahora resultaba nítido que, mientras España apenas producía un número *suficiente* de películas biográficas, a la cartelera peninsular llegaban las biografías fílmicas de héroes extranjeros. De otro lado, también de manera similar a lo sucedido en otros países, la sensibilidad del período dio lugar a que en España se concibiese el cine como un instrumento realmente pedagógico para formar a las masas, esto es, para mostrar a los ciudadanos la relevancia de sus personajes históricos (Álvarez Macías, 2002: 47).

El advenimiento de la República, como vimos previamente, supuso un horizonte de esperanza para muchos sectores de la realidad española; entre ellos, el cine. Los cineastas y críticos españoles creyeron que, como consecuencia del cambio político –y sus repercusiones sociales– podría consolidarse una industria cinematográfica española, capaz de abastecer el mercado nacional y proyectarse regularmente en el extranjero. En algunos aspectos referidos a la producción y la inversión de capital privado, sí se pudo detectar una ilusionante realidad, pero los argumentos de las películas continuaron siendo muy similares a los del período anterior. Por ello, no cesó la demanda de un cine acerca de la Historia de España y sus personajes; un cine que no terminaba por llegar, como reclamaba *Cine Star* (1936: 10):

la verdad es que hasta hoy aparecen en nuestros films demasiados patios andaluces, demasiadas doncellas honestas [...] y demasiados chulapos madrileños. Como asimismo hay también un abuso de monjitas y toreros. Hacer que en ideas carbonizadas se afirme lo nuevo es siempre penoso y sin embargo nosotros seguimos poniendo, a pesar de lo dicho una sana esperanza en la producción de películas españolas.

Cruz Salido (1935) admitía en *Jueves Cinematográficos* que las películas históricas “son las que mejor han captado la atención de los espectadores”, pero siempre acerca de la Historia de países extranjeros, a quienes el público ha entregado su predilección. Por ello se pregunta qué sucedería si esos personajes de un pasado lejano fuesen españoles, y lamentaba: “Alguna vez el cinema español volverá sus ojos a la Historia de nuestro país y querrá extraer de ella la savia que vigorice su trayectoria y le dé empaque de arte logrado”. Pero el autor, a la vez, desde una óptica realista, excusaba que estos proyectos eran demasiado ambiciosos y que, a causa de la situación de la actual industria española y sus limitados recursos, aún era temprano para exigir estas películas. Reconocía como cierto que hubo algunos intentos, pero quedaron frustrados por prematuros.

También Luis M. Serrano (1934) se preguntaba en *Cine Art*: “¿Cuándo el cine español va a echar una mirada hacia nuestras páginas históricas?”. Y en uno de sus editoriales, *Cine Art* (1933) repasaba los estrenos del año 1933, clasificándolos por países y señalando las características propias de cada industria nacional. En referencia a España:

¿Qué podremos decir de nuestra patria? Aun poco. Tal vez pronto podamos hablar de ella. [...] España tiene, por otra parte, una historia digna de ser filmada; una historia realmente bella, intrigante y emocionadora, que de llevarse a la pantalla constituiría el mayor éxito de la industria nacional.

En *Sparta* (1935) lamentaban el conjunto de los estrenos españoles en 1935, pues señalaban su “derecho” a “exigir a los productores algo más”. Proponían para ello una extensa serie de temas adecuados para las películas españolas, destacando las grandes obras de la literatura y “la perfilada personalidad de nuestros personajes históricos”, capaces de otorgar al cine español la calidad que históricamente ha desempeñado en las demás artes.

Se observa así una primera impotencia tanto en el número de filmes biográficos producidos –no son *suficientes*, la Historia todavía no interesa– como en la *calidad* de los escasos títulos estrenados hasta entonces –hay derecho a *exigir* más–.

Desde *Filmópolis*, el estreno del *biopic* estadounidense *Diamond Jim*, acerca de un deportista del siglo XIX, daba pie a una reflexión acerca de estas películas, pues “¿hay algo más emocionante que “vivir” por unos momentos una vida ajena?”, y citaba grandes personajes españoles “que nos servían de antorcha”, como Lope de Vega, Santa Teresa y Cervantes (Giménez: 1935). También *Cine Art* dedicó un reportaje exclusivamente a las películas biográficas, con motivo de la coincidencia en cartelera de dos destacadas biografías fílmicas: *Danton* y *Rasputín* y *la zarina*. En concreto, definió estas películas con el término *historiografías*, que también bautizó el título del reportaje. Afirmaba que Estados Unidos, por su condición de país joven, es que el que más empeño y exactitud había mostrado para filmar su historia nacional, tanto en la conquista del oeste como en las recreaciones de las vidas de presidentes y padres fundadores. También señala que, a la vez, los países de la vieja Europa ya estaban llevando a la pantalla las vidas de sus reyes, santos, emperadores y cortesanas. Destaca que España, entre todos los países de Europa, “es el que ha llevado Historia con mayor frecuencia a la pantalla”, y citaba películas recientes como *Fermín Galán*, *Agustina de Aragón* y *Dos de mayo*, y aquellas de principios de siglo: *Don Pedro, el Cruel* y *Guzmán, el bueno*. Y, no obstante, aún se echaban en falta más películas biográficas “por ser nuestra historia muy extensa”, y señalaba como ejemplos de personajes aún no recreados a Viriato, Aníbal, Pelayo, Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Pizarro, Gonzalo de Córdoba, Castelar, Churrua, Gravina, Carlos V y Felipe II (Serrano, 1934a).

A propósito de este último personaje, en *Sparta* (1934) anunciaron que Ediciones PCE, la productora de *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934), planeaba filmar una película desarrollada en El Escorial, titulada *Felipe II*, para lo cual convocaba un concurso de guiones sugestivos sobre el tema, pero la película jamás se filmó.

Es por todo ello que, frente a los estrenos extranjeros, sobrevolaba la sensación de que los personajes históricos españoles estaban *desaprovechados*, esperando un cineasta que los recrease. En *Films selectos* (1936), a raíz del anuncio de Cifesa de rodar próximamente una serie de documentales sobre la Historia de España y su patrimonio, declaraban que

La potencia y prestigio que el cine español ha logrado [...] obliga a que las productoras nacionales tengan presente en todo momento el alto valor patriótico y cultural que tiene dar a conocer por medio del lienzo de plata las riquezas materiales y tesoros de orden histórico y espiritual que España posee.

Idéntica opinión manifestaba Alfredo Marqueríe (1932: 135) en *Nuestro Cinema*, al señalar que:

La futura producción hispánica –a base de amplísimas financiaciones y de equipos técnicos extranjeros– debiera enfocarse primordialmente en un sentido historicista. La epopeya racial rebosa de sugerencias inéditas. Espera a las cámaras y a los micrófonos en una cita de fecundas recreaciones. Ocioso es decir que el tema habría de ser tratado sin el enconado sectarismo con que lo ha hecho Rusia –el cine es propaganda social, no propaganda política–, separándose también de la torpe y excesiva intención patrioterica que en estos aspectos ha demostrado Norteamérica. He aquí el problema.

Hay que tener en cuenta, además, que la demanda de un cine biográfico e histórico no solo obedecía a razones cinematográficas, sino también pedagógicas. En un momento en el que la enseñanza de la Historia se consideraba imprescindible para formar buenos ciudadanos, no se podía obviar el papel del cine para representar a los personajes históricos. Así lo atestiguaba *Arte y cinematógrafo* a propósito de la reseña de un libro de Historia:

Es necesario que el español se identifique con su propia historia, no a través de absurdas leyendas y descabelladas fantasías, en pugna con la verosimilitud y el sentido de la realidad y que conozca a España con sus errores y sus aciertos, con sus miserias y sus grandezas, el verdadero origen de sus luchas y de los que se han impuesto como gobernantes; así aprenderá a interpretar la lógica de los hechos y a deducir, en consecuencia, lo que hace falta para asegurar la vida y la felicidad de la nación.

Mas la cuestión educativa, en esta época, también era considerada para muchos una responsabilidad del Estado. Así se entiende que Francisco Giménez (1935) lamentara que, mientras los Estados europeos se implicaban en cuestiones educativas utilizando el cine como un instrumento pedagógico, en España “se emplea por los magnates del celuloide”, quienes habían filmado versiones históricas “con el solo objeto de estrujar sus bolsillos”. Por tanto, el Estado debía crear un organismo para rodar tales películas, evitando así cualquier intromisión política o religiosa.

De esta manera, se puede observar que la proliferación de biografías fílmicas durante los años del primer franquismo obedeció a una necesidad cuyo origen no data de 1939. Esta necesidad respondía a tres motivos: en primer lugar, a un motivo identitario, la aparición del cinematógrafo coincidió con un período de *repensar* la nación española, y hubo quienes

creyeron que mostrar en la pantalla a los héroes de la nación contribuiría a definir España; en segundo lugar, y ligado a lo anterior, a un motivo *pedagógico*. Dada la capacidad comunicativa del cine, resultaba un instrumento idóneo para formar como ciudadanos a las masas analfabetas, enseñándoles quiénes eran los héroes de la nación; y, por último, una razón *competitiva*: España no podía permanecer al margen mientras el Reino Unido, Italia, Rusia, Alemania, Francia y Estados Unidos filmaban películas biográficas; esto es, no podía ser que los personajes históricos extranjeros apareciesen en las pantallas españolas, pero no los héroes nacionales.

2.3. El cine biográfico filmado en la República. Breve análisis

Durante la Segunda República solo se estrenaron, stricto sensu, tres biografías fílmicas. Las dos primeras en 1931: *Isabel de Solís, reina de Granada* (José Buchs), en noviembre, y *Fermín Galán* (Fernando Roldán), en diciembre. En 1934 se estrenó la tercera: *El canto del ruiseñor* (Carlos San Martín). Pero, además, Caparrós (1981: 262) cita como inacabada *El nocturno de Chopin* (Martínez de la Riba, 1932) y, aunque la República se proclamase en abril de 1931, se puede añadir en este corpus a *Prim* (José Buchs), estrenada en enero de ese año. Por último, se atenderá a una biografía fílmica norteamericana porque contó con amplia participación española en su elenco, sumado a que su argumento versaba sobre la Monarquía borbónica española: *Rosa de Francia*. Por lo tanto, contamos con cuatro filmes biográficos españoles estrenados en el período 1931-1936, un quinto inconcluso y un sexto de producción estadounidense.

A pesar de esta ínfima cantidad, Cerdán y Heinink creen que:

el cine de la República [...] sí que resultó un cine de compromiso con la historia y con el presente, aunque desde luego no en los términos en que una historia elitista lo prefiere, sino que se configuró como un retrato de las clases populares, de aquellos que tradicionalmente no tienen cabida en las grandes gestas o en los momentos trascendentales de la Historia (Cerdán y Heinink, 1999: 50).

No obstante, consideramos que los tres escasos filmes biográficos realmente producidos a partir de 1931, a los cuales se pueden sumar los dos filmados durante la Guerra Civil en zona republicana, de los que disertaremos después, no permiten caracterizar la época de un “cine de compromiso con la historia”. Aunque solo sea por comparación, la vasta cantidad de filmes histórico-biográficos producidos durante la posguerra³ colocan al cine de la República en inferioridad en su interés por la Historia. Se atenderá ahora a las biografías fílmicas estrenadas durante el período republicano.

3. Entre 1939 y 1953 se produjeron en España 25 biografías fílmicas. En 1948, por ejemplo, se estrenaron cinco títulos.

El primero en orden cronológico de esta lista, *Prim*, se estrenó en enero de 1931, esto es, cuando faltaban apenas tres meses para la proclamación de la República. José Buchs rodó el filme durante el interregno del general Berenguer, es decir, en una época de evidente decadencia monárquica. A partir de una biografía escrita por el diplomático Francisco de Agramonte, autor de otras biografías sobre Federico II de Prusia y Lope de Vega, José Buchs ideó una película que comprendía treinta años de la vida del general Juan Prim (1814-1870), desde su levantamiento en Reus contra las tropas de Espartero en 1843 hasta su asesinato en 1870. Aunque se enfatiza el carácter liberal del protagonista, Prim es presentado como un ferviente monárquico, que en una época de convulsión como fue el derrocamiento de Isabel II buscó una salida constitucional a la monarquía, trayendo como rey a Amadeo de Saboya. Por ello, Caparrós califica la película de “monárquica” (Caparrós Lera, 1981: 80), siguiendo a Gubern cuando afirma que *Prim* es “un verdadero film-manifiesto en favor del restablecimiento de la legalidad monárquica” (Gubern, 2010: 127). El crítico Juan Piqueras (1932: 149) recibió esta cinta biográfica con desagrado, imputando a José Buchs los siguientes errores: “temas interesantes que deshace; figuras españolas que ridiculiza al querer exaltarlas... situaciones históricas que empequeñece al querer engrandecerlas y pretender darles toda su amplitud en la pantalla...”. De nuevo, José Buchs empleó recursos tradicionales propios del género, como el *tableau vivant* a partir del cuadro de Gisbert *Amadeo I frente al féretro del general Prim*, plano expuesto al final de la película. En su crítica de ABC, J. C. V. (1931: 12) declaró:

desarrollada decorosamente, si bien en muchos pasajes se acusa la penuria de los escenarios. Respecto a la dirección artística [...], preciso es reconocer que se ahusta a los modernos procedimientos técnicos [...]. La parte sonora de la película se reduce a la sincronización de ruidos y de una adaptación musical [...] hecha con trozos clásicos, en consonancia con el carácter romántico de la época. [...] obtuvo una calurosa acogida.

Respecto a *Isabel de Solís, reina de Granada*, se basaba en un drama histórico de título homónimo escrito por Martínez de la Rosa en 1837. Planteado como una mezcla entre los géneros romántico e histórico, además del musical, el filme narraba el enamoramiento entre la esclava cristiana Isabel de Solís y el sultán de Granada Muley Hacén, quienes contrajeron matrimonio en 1474. Buchs recreaba un ambiente orientalista, influido por el arquetipo de Andalucía ideado por los románticos del XIX, y proponía, además, un final en el cual Isabel de Solís acompañaba a su marido al destierro en África, cuando este realmente murió en 1485 y ella continuó viviendo en la Península bajo el dominio de los Reyes Católicos. La principal desventaja de este filme fue su rodaje en versión muda, por lo cual afirman Heinink y Vallejo que “películas como esta, exhibida con un simple acompañamiento musical grabado en disco, cuando del extranjero llegaban otras totalmente dialogadas en castellano, resultaban ya tan anacrónicas que su ciclo comercial sería breve” (Heinink y Vallejo, 2009: pp. 157-158).

Ese mismo año de 1931 se estrenó en diciembre *Fermín Galán*, cuyo cartel publicitario describía su premisa como “un film en que describe la vida de Galán y la tragedia de diciembre 1930”⁴. No era baladí la fecha de estreno, pues expresamente coincidió con el aniversario de

4. Cartel publicitario aparecido en *La Vanguardia*, 17-12-1931, recogido en José María Caparrós Lera, 1981, Anexo. Documentos.

la sublevación frustrada por parte de la guarnición de Jaca el mes de diciembre anterior. En ese mismo cartel publicitario podían leer los espectadores: “Una página de la Historia de la República, escrita con el heroísmo y la sangre de los mártires de Jaca”.

Si bien Rafael Alberti había estrenado con polémica una obra de teatro de idéntico título en el mes de junio, por arremeter contra la Monarquía y ser considerada incluso blasfema por parte del público, el cineasta Fernando Roldán aseguró que producía su película desde un “profundo respeto para la verdad y para las ideas” (Torres, 1931: 13). Aunque no hubo un amplio capital para producir el filme, Roldán contó con el asesoramiento de Juan Mateo, coronel jefe de la Legión, el general Cabanellas, los comandantes Flórez y Sarabia y Manuel Azaña. La película se distribuyó en dos versiones, una sonora, con música y algunos diálogos, y otra muda (Heinink y Vallejo, 2009: pp. 125-126).

En febrero de 1934, durante el bienio conservador, se estrenó *El canto del ruiseñor*, película biográfica del tenor navarro Julián Gayarre⁵ (1844-1890), dirigido por Carlos San Martín. El argumento lo firmaba el periodista José Pérez de Rozas, diputado desde 1933 por el Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux. Según Heinink y Vallejo, la película fue producida “por una firma catalana de nombre desconocido, en la que el empresario teatral Luis Calvo ejercía de gerente” (Heinink y Vallejo, 2009: p. 66). La película adoptaba un tono bucólico-pastoril en su primer tramo, presentando a Gayarre como un campesino más del valle del Roncal, que canta mientras pastorea y está enamorado de Mari-Rosa. Cuando ve la oportunidad de triunfar musicalmente, animado por Mari-Rosa, se traslada a Pamplona y más tarde a Milán y a Madrid, donde se olvida de sus orígenes navarros e inicia un romance con una aristócrata. La intromisión de su familia y sus paisanos le hará recuperar sus virtudes patrias, en cuyo seno reposará cuando, debido a la aparición de una grave congestión pulmonar, deba abandonar la música. Cuando se estrenó en Barcelona, la película obtuvo:

un enorme éxito [...] y desde el comienzo de la cinta se adueñó el asunto del público, realmente interesado por las vicisitudes del ruiseñor del Roncal. La trama sentimental es clara y simpática, alternando los temas sentimentales con otros festivos que alternadamente hacen reír o llorar a los espectadores (ABC, 1934: 55)

También habría que referirse ahora a la película que quedó inconclusa: *El nocturno de Chopin*⁶. Heinink y Vallejo citan el mes de diciembre de 1932 como inicio del rodaje en Mallorca, prolongándose hasta febrero (Heinink y Vallejo, 2009: 210). Como se desprende de su título, la película pretendía recrear al compositor Frédéric Chopin (1810-1849). En concreto, el filme se iniciaría con un concertista de piano que llega a Mallorca para interpretar las obras de Chopin, mientras se evocan escenas de la estancia en la isla del compositor polaco y sus relaciones

5. En 1959 se volvió a estrenar una película sobre el tenor, titulada *Gayarre* y dirigida por Domingo Viladomat. Contó con el tenor Alfredo Kraus para interpretar al protagonista, y el guion lo firmaban Ignacio Aldecoa, Enrique Fernández Sintes y José Luis Madrid.

6. En 1915 la Barcinógrafo produjo una película de diez minutos titulada *El nocturno de Chopin*, mas no es acerca del compositor polaco, sino una comedia sobre una marquesa que se convierte en una mujer de mala reputación. La protagonista fue la actriz Margarita Xirgu.

amorosas con la novelista francesa George Sand (Heinink y Vallejo, 2009: 210). Como se ha señalado, Caparrós clasifica la película como “inacabada” (Caparrós Lera, 1981: 262), y Román Gubern añade que el material “sería embargado por el Banco de Crédito Balear” (Gubern, 1977: 62 y 81). Para más misterio, “del proceso de postproducción o de su estreno no se tiene noticia, ni tampoco del incierto destino de los estudios Mediterráneo Films” (Heinink y Vallejo, 2009: 210). Cabe añadir que se siguió con interés el rodaje de esta cinta, como demuestra un artículo de José María Salaverría (1934: 13) en *ABC*, que a raíz de dicha película reflexiona sobre el fenómeno del romanticismo: “¿pero osaríamos de veras asegurar que el romanticismo, mientras existan almas soñadoras y anhelantes, puede nunca desaparecer?”.

Finalmente, es preciso mencionar un *biopic* norteamericano titulado *Rosa de Francia*. No se puede considerar una película española porque fue producido por Twentieth Century Fox y se rodó en Hollywood. Sin embargo, nos interesa resaltar dos peculiaridades. La primera, su argumento: la princesa francesa Luisa Isabel de Orleans, inestable mentalmente, contrae matrimonio con el príncipe español Luis de Borbón en 1722. Ella y Luis protagonizaron el reinado más breve de la Historia de España, pues Luis I falleció de viruela a los seis meses tras ser coronado en 1724. De esta manera, la Fox filmó una trama centrada exclusivamente en la vida privada de la monarquía española. En segundo lugar, fue una producción estadounidense, pero que adaptó una obra de teatro de Eduardo Marquina y Luis Fernández Ardavín. En la adaptación del guion participó José López Rubio, quien dirigió *Eugenia de Montijo* nueve años después, en 1944. Y, además, Hollywood contrató actores españoles para los papeles protagonistas: Rosita Díaz Gimeno, Julio Peña y Antonio Moreno. A la cartelera española llegó en enero de 1936, mereciendo críticas positivas: “el ambiente de la época como sus reconstrucciones históricas son justos y fastuosos” (*Arte y Cinematografía*, 1936: 25).

Se observan de esta manera las dificultades de la industria española para producir cintas biográficas, mientras los estrenos procedentes del extranjero (que incluso abordan temas españoles, como *Rosa de Francia*) obtienen un éxito de público difícilmente alcanzable para la media de producciones nacionales.

3. La biografía fílmica en la Guerra Civil

La irrupción de la Guerra Civil perjudicó a la industria cinematográfica española, incluyendo ambos bandos. Si bien hubo una amplia producción documentalista durante los tres años de conflicto, principalmente con fines propagandísticos, el cine de ficción se limitó a un ínfimo número de películas, en algunos casos títulos cuyo rodaje había comenzado antes de la guerra (Heinink y Vallejo, 2009; Gubern, 2010). Aun así, podemos citar hasta tres biografías fílmicas originadas en esta época: dos en zona republicana, *Luis Candelas* y *Diego corrientes*, y una en zona nacional, *Las tres gracias*.

En primer lugar, en zona republicana, Fernando Roldán filmó *Luis Candelas* en 1936, aunque hay discrepancias para fecharla. Según Martínez Álvarez (2009: 123), al estallar la Guerra Civil

aún estaba en proceso de producción y no se estrenaría hasta 1937, mientras que, para Heinink, se realizó entre febrero y marzo de 1936 y su estreno tuvo lugar antes del verano en ciudades como Zaragoza, Valencia o La Coruña (Heinink, 1998: 133-144). Respecto a la película, señala Martínez que padeció “las arremetidas de la prensa intelectual, comunista y socialista”, ya que reclamaban “producir un cine social alejado de planteamientos burgueses” (Martínez Álvarez, 2009: 135).

Producida por Hércules Films⁷, contó con el tenor Pepe Romeu como protagonista. Su promoción insistió en la recreación de los lugares donde realmente había actuado el personaje: El Café de Lorencini, la taberna de la Cayetana, el salón Monier y el baile de candil de Isidro el Bolero (Heinink, 2001: 143). Durante la película se describía al bandido de la siguiente manera:

Este legendario personaje se hizo famoso por ser un caballero, incluso en los peores lances de sus fechorías. Además, cuenta la leyenda que a su muerte, víctima finalmente del garrote vil, dejó un enorme tesoro escondido en algún lugar que aún no ha podido ser encontrado. Aunque algunos parezcan no cesar en su búsqueda (Viudes, 2017: 230).

Respecto a *Diego Corrientes*, Ignacio F. Iquino inició su rodaje en Barcelona en junio de 1936, quedando inicialmente interrumpido como consecuencia de la guerra, pero pudiendo estrenarse en abril de 1937. La película narraba, en clave de aventuras, la redención del bandolero Diego Corrientes (1757-1781), quien abandona sus fechorías –robar a los ricos para dárselo a los pobres– tras casarse con la hija de la marquesa, Rosario. Tanto él como su banda de bandoleros obtendrán un indulto que posibilitará su reinserción en la sociedad y el olvido del pasado (Heinink y Vallejo, 2009: 97). En esta línea, la película comparte similitudes con los filmes de bandoleros de posguerra (*La duquesa de Benamejí* y *Aventuras de Juan Lucas*) y con la propia biografía fílmica de Luis Candelas de 1947, excepto por su desenlace: *Luis Candelas...* (1947) replica la fórmula narrativa de fechorías-enamoramiento-arrepentimiento, pero no llegará a haber indulto posible para su protagonista. A diferencia de *Diego Corrientes*, Luis Candelas morirá ajusticiado pese a su redención moral.

Por otra parte, desde el bando nacional trataron de poner en funcionamiento, desde 1936, una productora destinada a la coproducción con Portugal, la Film Hispano Portugués, con Ernesto González como uno de los principales productores. Como resultado, solo vio la luz un filme, precisamente una biografía fílmica: *Las tres gracias*, dirigido por Leitao de Barros y con los actores españoles Alfredo Mayo y Luchy Soto. Alfredo Mayo se convertiría en uno de los rostros más populares del cine de posguerra, y protagonizaría hasta tres biografías fílmicas: *Sarasate* (1941), *Luis Candelas, el ladrón de Madrid* (1947) y *El marqués de Salamanca* (1948), además de participar en otros dos en un papel secundario: *María Antonia, 'la Caramba'* y *La leona de Castilla*, ambas de 1951.

7. Esta misma productora participó durante la posguerra en otras dos biografías fílmicas: *Brindis a Manolete* (Florián Rey, 1948) y *María Antonia 'la Caramba'* (Arturo Ruiz Castillo, 1951).

Las tres gracias narraba las aventuras del poeta portugués Manuel Maria Barbosa do Bocage (1765-1805), poniendo el acento en sus amoríos y en su vida bohemia (Torres Hortelano, 2012: 148). Realmente, no se rodó una sola película *stricto sensu*, sino que se filmaron simultáneamente dos versiones, una portuguesa y otra española, compartiendo presupuesto, decorados y actores, aunque no todos. En verdad, la película no llegó a la cartelera española hasta diciembre de 1939.

La versión portuguesa se tituló *Bocage*, y contó con una secuela –estrictamente portuguesa, sin versión española– titulada *Camões* (Vieira, 2013: 61-62). Según Martialay (2017: 40), ante las dificultades para coproducir nuevamente con Portugal, Ernesto González viajó a Alemania y gran parte del equipo de aquella Film Hispano Portugués compondría la Hispano Film Produktion, que produjo los filmes de Florián Rey y Benito Perojo.

Se ve así que, en unas circunstancias difíciles para la producción, hubo hasta tres biografías fílmicas durante la Guerra Civil española. Un tipo de filme caracterizado por su escasez –al menos en comparación con las cinematografías extranjeras– durante la Segunda República, pero con antecedentes en los primeros años de andadura del cine español.

4. Conclusiones

Desde la aparición del cinematógrafo en España en la década de 1890, se filmaron una serie de biografías fílmicas durante el período mudo, la Segunda República y la Guerra Civil, de los cuales podemos hallar hasta cinco versiones previas de las producidas en la posguerra. Las épocas predilectas ya anunciaban los gustos de posguerra: el Imperio y la Guerra de la Independencia, con la Edad Media en menor medida.

Estas películas biográficas e históricas, aunque limitadas en número, ofrecen algunos rasgos que continuarán presentes en la cinematografía de posguerra, como son la concepción de España desde una visión católica y castellana, el empleo de los *tableaux viviant* como un motivo iconográfico y el uso de personajes del relato para simbolizar tanto a España (generalmente un personaje femenino protagonista) como a la anti-España o la nación extranjera (el antagonista).

No obstante, la cifra de estas películas biográficas no se correspondió con las demandas de la crítica y de los intelectuales, ávidos de más personajes históricos para proporcionar modelos de españolidad al espectador ante una necesidad de identidad nacional, más incluso frente a los continuos estrenos de películas biográficas extranjeras. Esta demanda creció paulatinamente desde la dictadura de Primo de Rivera, cuando el nacimiento de las revistas cinematográficas ofreció una plataforma desde la que demandar un cine de recreación histórica.

Tanto entonces como durante la Segunda República se exigió mayor implicación al Estado, otorgándole una responsabilidad en el fomento de las películas históricas, en tanto se concebía el cine como un instrumento pedagógico para formar a las masas. Desentendido

el Estado en este período, fueron los intelectuales y los periodistas quienes, a través de publicaciones efímeras, pero de amplia tirada entre el naciente número de espectadores apasionados, canalizaron la demanda de un cine biográfico. Ni durante el período mudo ni durante la Segunda República, ni por supuesto durante la Guerra Civil, pudo competir contra los estrenos extranjeros. Así, los personajes históricos foráneos fueron quienes verdaderamente se dieron a conocer entre los espectadores españoles. Las reclamaciones referidas a los personajes históricos propios (santos, reyes y guerreros) no dieron su fruto, bien por la deficiente infraestructura de la industria española, bien por la predilección por otros géneros cinematográficos. Todo ello generó un marco propicio para la filmación de biografías fílmicas en la década de 1940, dado que el Estado franquista sí decidió asumir estas demandas y fomentar la producción de películas acerca de personajes históricos.

Referencias bibliográficas

- ÁVAREZ MACÍAS, N. (2002): "Cine y educación en la España de las primeras décadas del siglo XX. Tres concepciones del cine educativo", *Tarbiya: Revista de investigación e innovación educativa*, 31, pp. 39-66
- BALFOUR, S. (1997): *El fin del Imperio español (1898-1923)*, Barcelona, Crítica
- BENET, V.J. (2012): *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós
- CAMARERO GÓMEZ, G. (2009): *Pintores en el cine*, Madrid, Ediciones JC
- CANO, L. (2009): "Reinaré en España": *La mentalidad católica a la llegada de la Segunda República*, Madrid, Encuentro
- CAPARRÓS LERA, J.M. (1977): *El cine republicano español*, Barcelona, Dopesa
- (1981): *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Editorial 7^{1/2}
- (2007): *Historia del cine español*, Libro electrónico: T&B Editores.
- CERDÁN, J. Y HEININK, J.B. (1999): "La Historia oblicua", en *Ficciones Históricas. El cine histórico español. Cuadernos de La Academia*, 6, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 43-52
- COSTA, J. (1980): *Crisis política de España*, Barcelona, Producciones Editoriales
- CREPO, L. (2012): *El espíritu del regeneracionismo*, Madrid, Accenture
- GARCÍA CARRIÓN, M. (2013): *Por un cine patrio: Cultura cinematográfica y nacionalismo español, 1926-1936*, Valencia, Universidad de Valencia
- GUBERN, R. (1977), *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen
- (2010), "El cine sonoro (1930-1939)", en Gubern, R. (coord.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 123-179
- HEININK, J.B. (1998): "Estado de alarma: el cine español de la II República durante el mandato del Frente Popular", en *Cuadernos de la Academia*, 2, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 133-144

- (2001), “Cronología del cine español”. <https://repositori.filmoteca.cat/bitstream/handle/11091/73064/Cronolog%C3%ADa%20del%20Cine%20Espa%C3%B1ol%20-%201931-1940.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- HEININK, J.B. Y VALLEJO, A.C. (2009) *Catálogo del cine español (1931-1940)*, Madrid, Filmoteca Española
- IBARS FERNÁNDEZ, R. Y LÓPEZ SORIANO, I., (2006): “La Historia y el cine”, *Clio*, 32
- MARÍAS, J. (1994): *El cine de Julián Marías*. Vol I., Barcelona, Royal Books S. L.
- MARTIALAY, F. (2017), *El cine español durante el franquismo*, Oviedo, El Sastre de los Libros
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, J. (2009): “Del rojo al azul: las pantallas de las dos Españas”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 21, pp. 117-139
- MEDRANO COLL, F. J. (2018): *Celuloide ingenuo. El cine español durante la dictadura de Primo de Rivera*, Canterano (Roma), Aracne Editrice
- MONTERDE, J.E. (2010): “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Gubern, R. (coord.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 181-238
- NIETO FERRANDO, J. (2009): *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España, 1939-1962*, Valencia, Generalitat Valenciana
- PÉREZ BASTÍAS, L. Y ALONSO BARAHONA, F. (1995): *Las mentiras sobre el cine español*, Barcelona, Royal Books
- POZO ANDRÉS, M. M. del (2007): “Los educadores ante el problema de España”, en Salavert, V. y Suárez Cortina, M. (coords.), *El regeneracionismo en España. Política, educación, ciencia y sociedad*, Valencia, Universidad de Valencia
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2004): “Momentos significativos del cine histórico español”, en *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*, Salamanca, Junta de Castilla y León
- TORRES HORTELANO, L. J. (ed.) (2012): *Directory of World Cinema: Spain*, Bristol, United Kingdom: Intellect Books
- UTRERA, R. (1981): *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, Universidad de Sevilla
- VIEIRA, P. (2013): *Portuguese Film, 1930-1960: The staging of the new state regime*, New York, London, Bloomsbury Academic
- VIUDES, A. (2017): *Bandolerismo. De la imagen al mito*, Tesis Doctoral, Universidad Miguel Hernández, Elche (Alicante)

Hemeroteca

- (1934), “El canto del Ruiseñor en Barcelona”, *ABC*, 18-02-1934
- ALSINA, J. (1929): “Las reposiciones. Cristóbal Colón en Tarragona”, *Popular Film*, 164, 19-09-1929
- ARCONADA, C. M. (1933): “Una encuesta sobre el cine español”, *Cine Art*, 12, 30-12-1933
- ARTE Y CINEMATOGRAFÍA (1936): “Rosa de Francia”, en *Lo que hemos visto y oído*, 409, Febrero de 1936.
- BLANCO, E. (1928): “Nuestra encuesta. Lo que dice Enrique Blanco”, *Popular Film*, 77, 19-01-1928

- CINE ART (1933): "Editorial", *Cine Art*, 11, 20-12-1933
- CINE STAR (1936): "Reflejos", *Cine Star*, 16, 01-06-1936
- CRUZADO, C. (1928): "Cumbres de la humanidad. De Tolstoi a Galdós", *Popular Film*, 109, 30-08-1928
- EL CINE (1929): "Editorial", *El Cine*, 875, 17-01-1929.
- FILMS SELECTOS (1936): "Noticiero Films Selectos", *Films Selectos*, 300, 18-07-1936
- GIMÉNEZ, J. (1935), "La Historia y las obras de los clásicos de la literatura universal en el cine", *Filmópolis*, 20, Julio de 1935
- (1935): "Vidas notables", *Filmópolis*, 21, 21-08-1935
- GÓMEZ MESA (NOSABENADA), L. (1926): "Demasiados bandidos, o la española", *Popular Film*, 5, 02-09-1926
- J. C. V. (1931), "Prim", *ABC*, 28-01-1931
- LOIS, M. (1928): "Comentario intrascendente", *Popular Film*, 83. 01-03-1928.
- MARQUERÍE, A. (1932): "Primera Encuesta de Nuestro Cinema", *Nuestro Cinema*, 5, Octubre de 1932
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, R. (1928): "Goya y la visión dieciochesca en el cinematógrafo", *Blanco y negro*, 1926, 15 -04-1928
- MARTÍNEZ RAMÓN, J. (1947): *Cámara*, núm 103. 15-04-1947
- PIQUERAS, J. (1932), *Nuestro cinema*, 5, Octubre de 1932
- REPARAZ, G. de (1931): "Páginas turbias de la Historia de España. Bibliografía", *Arte y cinematografía*, 363-364, Julio-Agosto de 1931
- ROMERO-MARCHENT, J. (1941): *Radio Cinema*, 63, 30-04-1941
- SALAVERRÍA, J.M. (1934): *ABC de Sevilla*, 02-12-1934
- SALIDO, C. (1935): "La tentación de las películas históricas", *Jueves cinematográficos*, 381, 16-05-1935
- SERRANO, L. M. (1934a): "Historiografías", *Cine Art*, 13, 10-01-1934
- (1934b): "Tribuna libre. Interrogaciones", *Cine Art*, 28, 25-04-1934
- SPARTA (1934): "La producción en los estudios españoles", *Sparta*, 9, 15-12-1934
- (1935): "La producción en los estudios españoles", *Sparta*, 10, 07-01-1935
- TORRALVA BECI, E. (1928): "Una película verdaderamente española", *La pantalla*, 42, 14- 10-1928
- TORRES, M. (1928): "España, cantera inagotable de arte", *La pantalla*, 14, 30-03-1928
- (1931), "Hablando con Fernando Roldán", *Estampa*, 205, 12-12-1931