

El héroe romántico en seis películas españolas de posguerra (1944-1951)

The romantic hero in six films of the Spanish post-war (1944-1951)



Pablo Úrbez-Fernández. Doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra (2022), donde ha sido profesor ayudante de *Epistemología de la Comunicación y Guión de Series* en el Grado de Comunicación Audiovisual. Actualmente trabaja en la Universidad Villanueva en las asignaturas *Historia de la televisión, Comunicación digital e Inteligencia artificial*. Su línea de investigación versa sobre el guion y la representación de la Historia en el medio audiovisual.

Universidad Villanueva, España
pablo.urbez@villanueva.edu
ORCID: 0000-0001-7781-8888



Ruth Gutiérrez Delgado. Doctora en Comunicación Pública (2004) por la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Imparte *Epistemología de la Comunicación y Guión de Series* en el Grado de Comunicación Audiovisual. Su principal línea de investigación se centra en Poética, el Mito y el Heroísmo en la ficción audiovisual, su dimensión cognoscitiva y relación con la teoría del conocimiento.

Universidad de Navarra, España
rgutierrez@unav.es
ORCID: 0000-0002-7258-3466



Onésimo Díaz Hernández. Doctor en Historia Contemporánea (1995) por la Universidad del País Vasco y en Historia de la Iglesia (2013) por la Università della Santa Croce. Imparte en la Universidad de Navarra la asignatura de *La Iglesia en el mundo actual: retos y debates*. Es autor de una decena de libros e investiga sobre política, cultura y religión en la España del siglo XX.

Universidad de Navarra, España
odiaz@unav.es
ORCID: 0000-0002-2736-4520

Recibido: 18/05/2022 - Aceptado: 15/06/2022 - En edición: 23/07/2022 - Publicado: 01/01/2023 Received: 18/05/2022 - Accepted: 15/06/2022 - Early access: 23/07/2022 - Published: 01/01/2023

Resumen:

Durante los primeros años del franquismo se estrenaron en España seis películas cuyo protagonista vivió durante el Romanticismo: *Lola Montes* (1944), *Espronceda* (1945), *Luis Candelas, el ladrón de Madrid*

Abstract:

During the early years of Franco's regime, six films were released in Spain whose protagonists lived during the Romantic period: Lola Montes (1944), Espronceda (1945), Luis Candelas, el ladrón de Madrid (1947),

Cómo citar este artículo:

Úrbez-Fernández, P.; Gutiérrez Delgado, R. y Díaz Hernández, O. (2023). El héroe romántico en seis películas españolas de posguerra (1944-1951). *Doxa Comunicación*, 36, pp. 163-181.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n36a1686>

(1947), *El huésped de las tinieblas* (1948), *El Marqués de Salamanca* (1948) y *La canción de la Malibrán* (1951). Este tipo de producciones recreó la época romántica al trasluz de la imagen compartida que se tenía del Romanticismo en la década de 1940. De modo que, además de trasladar al público a un cine de época exuberante y evocador, se consolidó la que podemos llamar *la versión española de lo romántico* o “un romanticismo a la española”. Esta investigación se centra en los rasgos que conforman dicha imagen del modelo de héroe romántico, analizando los rasgos de los seis protagonistas. Como estudio de referencia en particular se han adoptado los seis tipos definidos por Argullol: superhombre, sonámbulo, enamorado, genio demoníaco, nómada y suicida.

Palabras clave:

Cine español; primer franquismo; película biográfica; héroe; romanticismo.

1. Introducción

Entre 1939 y 1953 se filmaron en España veinticinco biografías fílmicas, las cuales narraban la vida de personajes destacados de la Historia de España, preferentemente de episodios vinculados a la Edad Media, el Imperio y la Guerra de la Independencia. El período de producción de estas películas coincidió con los años del primer franquismo y la autarquía.

En plena Guerra Civil, el periodista Manuel Chaves Nogales predijo una gran hambruna en la posguerra por toda España: “un gobierno dictatorial que con las armas en la mano obligará a los españoles a trabajar desesperadamente y a pasar hambre sin rechistar durante veinte años” (2019, p. 9).

La España de los años cuarenta se caracterizó por la escasez alimentaria y las enfermedades, tanto en las ciudades como en los pueblos. Las autoridades eran conscientes del pésimo funcionamiento del abastecimiento e impusieron las cartillas de racionamiento para limitar el consumo de productos básicos. Además, las cosechas fueron malas, especialmente entre 1945 y 1949. El Plan Marshall no llegó a la España de Franco, condenada al aislamiento internacional después de la Segunda Guerra Mundial. A este periodo se le bautizó como los “años del hambre” (Hernández Burgos, 2020, pp. 151-172).

En contraste con este ambiente grisáceo de posguerra proliferó la producción de comedias –con diferencia, el género cinematográfico más ofertado–, como fruto de la necesidad de distracción del público (Benet, 2012, p. 181). Realmente, fue significativa la inversión económica de los españoles en entradas de cine, pues “un país de posguerra especialmente empobrecido podía disfrutar de un cine de posguerra de una calidad especialmente alta”, dando lugar a los mayores índices de taquilla en la Europa de la época (Faulkner, 2017, p. 84). Todo ello con el fin de evadirse de la realidad. Pero, además de comedias, los guionistas y directores buscaron personajes con los que los espectadores pudieran soñar, trasladando su mente a un pasado lejano muy diferente de la realidad de posguerra. Aún con ello, no debemos entender esta cinematografía como un mero “cine de evasión”, pues, como advierte Zunzunegui (1999, p. 36): “la producción cinematográfica española ya durante la década de los cuarenta [...] muestra la

El huésped de las tinieblas (1948), *El Marqués de Salamanca* (1948) and *La canción de la Malibrán* (1951). Such productions recreated the Romantic period in the light of the shared image of Romanticism in the 1940s. Thus, in addition to transporting audiences to an exuberant and evocative period cinema, what we can call the Spanish version of Romanticism or “a Spanish-style Romanticism” was consolidated. This research focuses on the traits that make up this image of the romantic hero model, analysing the traits of the six main characters. As a particular reference study, the six types defined by Argullol have been adopted: superhombre, sonámbulo, enamorado, genio demoníaco, nómada y suicida.

Keywords:

Spanish cinema; early Francoism; biopic; hero; Romanticism.

complejidad de significados que siempre hace su aparición en todas las obras que se ubican en la región de lo que Louis Althusser denominó superestructura cultural”.

Es en este contexto donde debemos situar el cine biográfico, cuyo número de películas es “ínfimo” (Monterde, 2010, p. 230) si lo comparamos con las comedias, melodramas y musicales. Un cine biográfico que, además, debe entenderse como una *tipología* y no como un género cinematográfico, si como género entendemos, siguiendo a Altman (2000, p. 35) un entramado formal sobre el que se construyen las películas, que origina unos usos y costumbres y genera unas expectativas. De allí que no haya un estilo narrativo común en esta serie de películas biográficas españolas, construyéndose unas en base al melodrama, otras al género de aventuras y otras tantas al musical.

Por otra parte, determinadas películas del cine biográfico también se hallaban vinculadas al *caligrafismo*, un estilo cinematográfico de origen italiano definido por Cook (1981, p. 379) como “a sort of reactionary formalism which dwelled upon literary subjects of the past”. En España alcanzó su apogeo en cintas melodramáticas (fruto a su vez de adaptaciones literarias) como *El escándalo* (Sáenz de Heredia, 1943) y *El clavo* (Rafael Gil, 1944), dando lugar a una clase de títulos denominados por la historiografía “cine de levita” (Font, 1976, p. 93). De esta manera, los directores artísticos de numerosas películas biográficas encontraron en el estilo de ese “cine de levita” la veta predilecta para conformar su ambientación histórica.

Entre estas películas podemos identificar seis títulos enmarcados en el período del Romanticismo, cuya cronología para el caso español carece de “un consenso claro acerca de dónde colocarlo entre 1794 y 1898” (Silver, 1996, p. 15), pues se asocia la época romántica al siglo XIX, pero resulta difícil establecer en España su principio y su final.

En dicha época romántica vivieron los protagonistas de las seis películas que pretendemos analizar: Lola Montez¹ (1821-1861), José de Espronceda (1808-1842), Luis Candelas (1804-1837), José de Salamanca y Mayol (1811-1883), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) y María Malibrán (1808-1836)².

La hipótesis de partida de este artículo es profundizar en la representación fílmica de los personajes históricos, a fin de descubrir si dicha representación se ajusta al canon del héroe romántico, es decir, se trataría de ver si las seis películas reflejan elementos típicos del Romanticismo a través de duelos, amores, tragedias, etcétera. Por consiguiente, el propósito de este trabajo es mostrar si es romántica la imagen que de ellos nos ofreció el cine del primer franquismo, un cine nacional nutrido de la literatura romántica de Bécquer y Espronceda, y de la vida de los prohombres de la España decimonónica, como el marqués de Salamanca, porque así se forjaba el espíritu patriótico fomentado desde el incipiente Estado a través del cine.

1 No es una errata. La bailarina irlandesa Eliza Rosanna Gilbert adoptó como nombre artístico «Lola Montez». Para el título (y el personaje de idéntico nombre) de la película, se castellanizó a *Lola Montes*, sustituyendo la -z por la -s.

2 Para nuestro estudio, hemos descartado la biografía fílmica *Eugenia de Montijo* (1944), pues, aunque corresponda cronológicamente al Romanticismo, consideramos que tanto el personaje como la película no cumple con el canon del héroe romántico. Esto se debe a su carácter alegre y optimista, en una trama donde prima la realeza y la alta política. Por otra parte, el escritor José Zorrilla (1817-1893) es representado en la película *Hace cien años* (1952), pero no es objeto de nuestro análisis por no ser el protagonista del filme sino un personaje secundario, y su función dramática es meramente anecdótica. También aparece Zorrilla en *Espronceda*, pero de manera accidental.

2. Metodología

En primer lugar, se hace necesario exponer las razones administrativas que afectaron a las películas escogidas. Para ello, se ha acudido a los expedientes e informes de la administración en los que se indicaron las revisiones, cambios y censura de contenidos correspondientes a cada producción. En segundo lugar, con la finalidad de fundamentar los análisis fílmicos, centrados en la modelización del mito romántico, se ha adoptado la clasificación propuesta por Argullol, en los seis tipos esenciales (*Superhombre*, *Sonámbulo*, *Enamorado*, *Genio demoníaco*, *Nómada* y *Suicida*). A partir de ella, y teniendo en cuenta que, en este estudio no se pretende revisar los antecedentes del modelo heroico, se analizarán los perfiles de los protagonistas de las películas. De esta manera, se hacen algunas observaciones sobre la asimilación del perfil heroico romántico en el cine biográfico del primer franquismo.

3. El héroe romántico

En esta investigación se ha prescindido del análisis narratológico-funcional de los protagonistas de las seis películas escogidas, con la intención de remarcar solo sus rasgos temperamentales y simbólicos: lo que hace que su carácter sea interpretado bajo el movimiento romántico. En este punto, la comprensión del héroe romántico reclama una visión cultural del héroe que implica necesariamente contextualizar esa figura como la imagen modelizante de una época: un ideal aspiracional, más o menos compartido. Desde el punto de vista antropológico, en cambio, la delimitación del tema se complica. En ese sentido, se hace más adecuado hablar de “modelo” o “ejemplo cultural romántico” que de *héroe*, en general, por la evocación inmediata a una serie de atributos tales como la resistencia, el valor y el espíritu de sacrificio (Gutiérrez Delgado, 2019). Sin embargo, aquí se ha seguido la visión sociológica que hace extensivo el uso del término héroe a aquellos personajes que lideran la acción, tal y como sugiere el estudio de Argullol al establecer categorías enmarcadas en un movimiento cultural. No obstante, antes de detallar cuáles son las particularidades del héroe romántico, es conveniente tomar el concepto de héroe. Por ejemplo, recordando a Savater, Gil Calvo (2006) centra la cuestión heroica en varios rasgos problemáticos como la necesidad de demostrar la virtud, la autosuperación y el éxito o, por el contrario, la tesisura del fracaso (pp. 136-137). En el caso del héroe romántico, la tendencia a la autodestrucción como reivindicación del ser constituye una forma de envilecimiento de la acción. Tanto más si esa obsesión por encontrar la muerte para la gloria se basa en una ficción mental. En ese sentido, parece pertinente señalar que el héroe romántico es poco auténtico. Según la distinción de Gil Calvo (2006), “(...) la gran diferencia entre el héroe auténtico y su fantasma mediático es que el primero se enfrenta a la realidad objetiva mientras el otro solo lo hace en la ficción” (p. 138). Scheler (2018) propone otro concepto. En él se explicita la perspectiva nostálgica sobre el modelo clásico heroico que lo idealiza y redefine en la figura de héroe romántico. Dice Scheler que el héroe es

Aquel tipo ideal de persona humana, semidivina (héroe de los griegos) o divina (dios de la voluntad y del poder) (...), que en el centro de su ser está referida a lo noble y a la realización de lo noble –por tanto, de valores vitales ‘puros’ y no técnicos–, cuya virtud fundamental es la *nobleza natural* del cuerpo y del alma y la correspondiente sensibilidad para lo noble (p. 103).

Además de constituirse en modelo para la imitación, en definitiva, el héroe representa, cataliza, una idea de lo noble *pura*. Sin esta condición de pureza –encarnar lo noble–, de trascender el orden social y político, no hay heroísmo. En este marco moral, el héroe romántico aparece vinculado parcialmente a la idea –también explicitada por Scheler– de la “sobrereabundancia de la voluntad

espiritual”, que contiene determinados rasgos: “potencia”, “vehemencia”, “fuerza”, “plenitud” y “disciplina interior”. Consideramos necesario matizar a Scheler, pues el héroe romántico, en cambio, carece de la disciplina interior, que sería el equivalente a poner freno a su arrebató emocional. Es por lo tanto una carencia que confiere al perfil romántico un toque de perdición y desatino.

Siente el héroe romántico una irrefrenable atracción por el suicidio, rasgo que lo convierte de manera espontánea en una figura compleja y llena de contradicciones. A la vez que está dotado de una inmensa potencia para la acción y el deseo, hay en él una condición de debilidad tan patente que rápidamente a los ojos del espectador queda en evidencia su destino marcado por la desdicha. Cuando no es así, su horizonte se muestra plagado de reveses e infortunios que hacen difícil el logro de sus fines, normalmente amorosos.

En principio, la apropiación romántica procede de una interpretación cuya nota predominante es el refuerzo de la pasión en su versión más indómita. Junto con ello, la visión romántica reinterpreta los caracteres de personajes y hechos a los que tiñe con una leve pátina de pérdida. No en vano, también la romántica es una perspectiva estética (Clarke, p. 3). Con esta concepción del mundo se trata de aportar una mirada artística, –contemplativa de la propia acción del héroe–, entendiéndose en su dimensión más poética. La nostalgia o, en un extremo, la melancolía, impone una nota disonante y dialéctica ante el racionalismo. Como una de sus consecuencias también la Historia es objeto de esta liberación de los constreñimientos racionalistas. Esas visiones idealizantes de épocas determinadas y personajes a los que laurear genera relatos cuyo espíritu no se corresponde directamente al de los hechos que componen la realidad vivida. El héroe romántico es más una conclusión que un principio. En la base del Romanticismo como causa de la aparición del protagonista –en ocasiones, denominado “héroe romántico”– subyace una contemplación idealizante de la realidad (Benz, 2016). Por lo demás, la idealización que acompaña a los retratos románticos de protagonistas y de héroes convive con la realidad de la muerte. De manera que con esta se realiza el anhelo final romántico: ser mártir de una causa perdida, o sencillamente imposible. Esta entrega heroica es así una forma de extinción y aniquilación que aporta un estilo reivindicativo a los retratos: que la distancia entre el ideal al que se aspiraba y la realidad con la que se convive es infranqueable. El héroe romántico no soporta un entorno prosaico. En ese contexto, por otra parte, nace una de las derivaciones más contestadas del héroe romántico: la del romance.

En definitiva, el caso del héroe propiamente romántico se enmarca en el universo de las figuras ideales, prescriptivas, no necesariamente en el del líder, que está limitado a la esfera del ser y altamente condicionado por las circunstancias sociopolíticas (Scheler, 2018). Sin embargo, algunos aspectos relativos al carácter revolucionario del héroe romántico lo hacen descender a la esfera del liderazgo, convirtiéndolo así en un *modelo* de líder denodado y de espíritu radical. Vidas atormentadas, truncadas y con deseos platónicos, como el del amor imposible conforman los haberes y la personalidad del héroe romántico. Tras él, el idealismo tiene una nota trágica.

Su ascendente lo emparenta con el héroe trágico griego. En la concepción griega del héroe trágico, según Rodríguez Adrados, se presenta “al hombre enfrentado con las más terribles situaciones, en la soledad de las grandes decisiones, en el riesgo del error o el triunfo” (1962, pp. 11-35). Téngase en cuenta que esto concuerda a la perfección con la necesidad histórica en la que reaparece ese espíritu, tal y como se ha planteado en el contexto: un mundo aquejado por el hambre y la aniquilación moral que necesita soñar y mirarse en figuras motoras de la evasión. Sin embargo, la imagen del héroe romántico del periodo audiovisual analizado pone de manifiesto cómo en el caso español era innecesaria la muerte como fin. De modo que, además de suavizar el testimonio

heroico, esa “españolización” desconecta al héroe del Romanticismo místico, más propio de la tradición alemana. La imagen del héroe romántico español se actualiza así en clave lírica –como mucho “tragicómica”– y no trágica.

Así la denominada “liberación” de las pasiones, como una de las notas características del espíritu romántico, encuentra un acomodo cinematográfico peculiar en estas películas. Tal materialización consiste en vaciar de gravedad y de cargas abrumadoras a los personajes principales. Por lo tanto, el Romanticismo cobra un sesgo adaptado a la idiosincrasia y circunstancias históricas en el que se plantea su reaparición. En ese marco de “gracejo” continuado y ligereza en los modos y conductas, la presencia de lo trágico (como forma extrema y fundante de afrontar el destino) se suaviza en un manierismo de las formas; a su vez, lo que resulta “romántica” es la evocación a una serie de parajes, épocas (preferentemente el siglo XIX) y dilemas asociados a la *idea* de una melancolía singular. Por ello, el sentimiento trágico de pérdida se ve suplantado por una recuperación de la esperanza. Las imágenes proporcionadas por estas películas representan diversos ideales integrados en una misma consideración del Romanticismo español, a saber: el valor del aventurero que sueña con construir un mundo mejor, de acuerdo con su ideal de justicia y de paz; la entrega perfecta de fidelidad a la amada y otras formas de compromiso con diversas causas.

4. Breve descripción de las películas

4.1. *Lola Montes*

Antonio Román dirigió *Lola Montes* en 1944, adaptando un relato de José María Pemán. La posibilidad de recrear a Lola Montez venía de lejos. Durante su estancia en Alemania, Imperio Argentina y el director de cine Florián Rey recibieron una propuesta de Goebbels para filmar su vida, a lo cual respondieron:

Podemos hacer un acercamiento histórico a la vida de Lola Montes, y presentarla como una bailarina irlandesa que se casa con Montes, un bailarín sevillano y medio gitano, al que enseguida abandona para reaparecer en Baviera como amante del rey Luis I (Argentina y VÍllora, 2001, p. 105).

Pero él quería “que se convirtiese en una propagandista de la política hitleriana”, así como “incorporar el personaje a la época actual para proponer a los estudiantes un modelo conveniente de rebeldía frente al mundo”. Florián Rey mostró su negativa porque “nadie en España conocía a Lola Montes” y aquel proyecto no cuajó (Argentina y VÍllora, 2001, pp. 105-108).

En 1942 Benito Perojo intentó retomar el proyecto, pero no fructificó (Pérez Núñez, 2018: 221). Dos años después, Antonio Román lo emprendió a través de su productora Alhambra Films. El director reconoció que es una película “que sigue la fantasía, cuando escoge dos o tres datos fundamentales de la vida de un individuo y sobre ellos imagina y teje una vida verosímil y novelesca” (Coira, 1999, p. 99).

El filme sigue los pasos de una irlandesa afincada en Sevilla, María Dolores Gilbert, que gracias a la ayuda de un dandi –agente revolucionario encubierto– recibe clases de baile del maestro Pepe Montes, con quien viaja por Europa actuando. No obstante, Lola desplaza a su maestro y, en solitario, agranda su fama mientras despacha amantes. Termina asentándose en la corte de Baviera, donde se convierte en amante del rey Luis I e influye en la política del reino, propiciando la revolución estudiantil de 1848 (Amador, 2010, p. 15).

Parece ser que, en un primer borrador del guion, Lola podía redimirse, desandar el camino y unirse a Carlos Benjumea. Pero la administración cinematográfica, sin proponérselo directamente, añadió precisamente un componente romántico al desenlace del relato:

Se ha escogido el desenlace más grato sentimentalmente pero al propio tiempo menos lógico y dramático. El borrón y cuenta nueva no es admisible, Lola debe morir violentamente, si bien arrepintiéndose antes de sus errores y pecados en escena análoga a la que en este sentido se presenta³.

La película se sitúa a medio camino entre las propuestas de Florián Rey y Goebbels. Por una parte, incorpora aquel deseo de tejer una trama político-social, pues aparece la rebelión contra Luis I, pero ni es lo principal –tan solo ocupa el último tercio del filme– ni desprende la carga ideológica pretendida por Hitler. Por la otra, se mantiene el tono folclórico querido por Florián Rey e Imperio Argentina, pero el carácter español de Lola se desvanece en un ambiente internacional (Sevilla, París, Munich...), quizá por “ciertos deseos de apertura hacia el exterior o de establecer vínculos foráneos” (Pérez Núñez 2018: 221), buscando comercializar la película en el extranjero.

4.2. *Espronceda*

En 1945, Fernando Alonso Casares dirigió una biografía del poeta José de Espronceda, cuyo guion se inspiró en *Canto a Teresa*, obra del escritor. Lamentablemente, se perdió el rollo de película, por lo cual resulta difícil –mas no imposible– recabar información acerca de su trama y los personajes. Hueso describía el argumento de la siguiente manera:

Visión de la vida del poeta José de Espronceda, sus problemas familiares y la influencia de éstos en su actividad literaria. Se nos narran los amores que mantuvo con Teresa Mancha durante sus viajes a Londres y París, hasta volver a Madrid donde ella, cumpliendo los deseos de su padre, contraerá matrimonio con un rico y maduro comerciante. A raíz de ello el poeta, presionado por su madre, se casará con Bernarda. Con todo, el recuerdo de su amada Teresa permanecerá para siempre en la obra de Espronceda (Hueso, 1998, p. 157).

Para Martín Camacho, *Espronceda* pertenece al “‘cine de época’ a base de atuendos almidonados y con protagonistas de postín” (2010, p. 736). En su estudio recurre a revistas cinematográficas para exponer la producción y el rodaje del filme, además de recoger las críticas tras su estreno. Para cuestiones referidas a la trama, no obstante, nos serviremos de la novela cinematográfica *Espronceda*.

Algunas de las notas románticas de su argumento quedaban patentes a ojos de la censura, juzgando respecto a su realización: “La encuentro difícilísima en todos los aspectos: hay un adulterio y un ambiente revolucionario”. A pesar de ello, la confianza en el criterio moral de los cineastas permitió su aprobación: “advertido su director de que aquellas circunstancias pudieran dar lugar a reparos de censura, debe autorizarse su rodaje ya que lo mismo el director que su asesor [...] y guionista don Eduardo Marquina merecen el crédito de tratar el asunto con la dignidad de la moralidad necesaria”⁴.

3 Informe de censura de *Lola Montes*. Expte. 44-44. AGA 36. 046664.

4 Informe de censura de *Espronceda*. Expte. 314-44. AGA 36. 04673.

4.3. *Luis Candelas, el ladrón de Madrid*

Después de *Espronceda*, Fernando Alonso Casares dirigió su segunda película, una biografía del bandolero Luis Candelas. Confiaba en que “esta historia popular y de aventuras al mismo tiempo calara en el público nacional y de paso se pudiera aprovechar para la exportación” (Cañada, 2000, p. 83). Méndez-Leite alabó el cuidado de “los detalles de plástica y estética, preferentemente en las escenas de conjunto y en las secuencias que transcurren al aire libre, muchas de ellas perfectas y bien ambientadas” (1965, p. 10), pero para Pérez Núñez pertenece “al conato de ‘cine de bandoleros’ que [...] no resultaba demasiado convincente” (2018, p. 300).

La película contaba con tres versiones previas, dos estrenadas en 1926 y otra en 1936. La obra de 1947 partió de un guion original, escrito por el propio director, pero la popularidad del personaje había quedado patente en la proliferación de biografías y piezas teatrales, escritas por José Conde Souleret (1893), José Silva Aramburu (1927), Antonio Espina (1929 y reeditada) y Nicolás González Ruiz (1946).

El filme de Fernando Alonso Casares fue “una producción importante en la que se cuenta hasta con dos mil extras y figuras de primera fila” (Cañada, 2004, p. 84). En él nos muestra a un Luis Candelas oriundo del barrio de Lavapiés, donde junto a su banda de ladrones sustrae carteras, se disfraza para robar en fiestas privadas y seduce aristócratas para obtener sus joyas. Sus dos amantes, Pepa *la Malagueña* y Lola *la Naranjera* rivalizan por su amor, pero él termina contrayendo matrimonio con una dama de immaculada reputación, ante la insistencia de su madre en que sea honrado. Sin embargo, Candelas continúa su vida de bandolero y con sus amantes, por lo cual pasa temporadas en la cárcel. Durante el asalto a una diligencia, disfrazado, conoce a María y se enamora. Ella le corresponde, y aún le ama al descubrir que es un bandolero, pero trata de convertirle en una persona honrada. Candelas intenta redimirse, pero María le abandona definitivamente al saber que ya está casado. Por la delación de un miembro de la banda, Candelas es arrestado nuevamente y condenado a morir por garrote vil. Antes de la ejecución, confiesa sus pecados ante un fraile.

Los informes censorios nos indican la sensibilidad de la administración cinematográfica hacia el contenido del filme. Podían mostrar las fechorías del protagonista, pero “el hecho de que la historia termine trágicamente es suficientemente aleccionador. No hay deseo de ejemplarizar la figura o los hechos de Luis Candelas”. El final trágico, en este sentido, cumpliría una función más didáctica que estética. De igual manera, advertían de que “en los amores de Luis por María se debe apreciar un deseo cierto el ladrón por redimirse de verdad”. En esa línea didáctica, debe quedar manifiesta la búsqueda de redención del protagonista romántico, lo cual lleva implícito el reconocimiento de que su vida no ha sido feliz⁵.

4.4. *El huésped de las tinieblas*

Antonio del Amo dirigió en 1948 esta película sobre el poeta Gustavo Adolfo Bécquer. No pretendió realizar un minucioso acercamiento histórico, lo cual ya quedó de manifiesto en un rótulo: “esta película no es una biografía de Gustavo Adolfo Bécquer, sino una interpretación fantástica de los sueños atormentados y sublimes del gran poeta sevillano”. Opinión compartida por Gómez

5 Informe de censura de *Luis Candelas, el ladrón de Madrid*. Expte. 45-46. AGA 36. 04683

Mesa, quien definía la película como “biografía más imaginaria que verdadera –interpretativa de su significación poética– de Bécquer” (1978, p. 49).

Dos productoras asumieron el proyecto: ERCE y Sagitario Films, que tres años después también produjo *La canción de la Malibrán*. El guion lo escribieron Manuel Mur Oti y Antonio Gimeno. Si bien no hemos localizado una conexión explícita entre ambas películas, conviene tener en cuenta que en 1946 se había estrenado en Argentina *El gran amor de Bécquer*, dirigida por Alberto de Zavalia, y cuyo guion lo redactaron María Teresa León y Rafael Alberti.

La película nos presenta al poeta en los inicios del filme salvando la vida, sin saber su identidad, a un joven revolucionario, cuya hermana es Dora, de quien se enamora. A través de sus conversaciones con Dora, encuentra inspiración para componer sus poemas, pero su matrimonio es imposible a causa de la oposición de la tía de ella, quien pretende desposarla con Arthur. Bécquer, aquejado de su enfermedad, se retira al monasterio de Veruela, donde descansa y también escribe relatos y leyendas inspirado por los sueños que allí tiene. A su regreso, de nuevo es imposible la relación con Dora, pues ella contrae matrimonio. Tiempo después vuelven a encontrarse, cuando Bécquer continúa pobre y enfermo. Será Dora quien fallezca antes, pudiendo el poeta despedirse en su lecho.

Para la censura, presentaban reparos cuestiones como el duelo, un envenenamiento y el amor ilícito entre Dora y Bécquer. Sin embargo, varias de esas realidades quedaban salvadas si se presentaban bajo una capa de fantasía, pues dicho envenenamiento “es admisible como pesadilla”, y (aun cortando un plano de “efusión amorosa”), la relación ilícita de los amantes podía tener lugar en “el sueño de Bécquer en la celda del monasterio”⁶.

4.5. *El Marqués de Salamanca*

En 1948, Edgar Neville estrenó esta película vinculada al centenario de la construcción del ferrocarril, cuyo guion base partió de Tomás Borrás. En los créditos iniciales se describe al Marqués como “el romántico malagueño Don José de Salamanca. Este fue el personaje que gastó el dinero que no tenía y tuvo el dinero que era casi imposible de gastar”. Así, su adscripción al Romanticismo queda fuera de toda duda.

La trama se inicia próxima la muerte del marqués, cuando Alfonso XII narra a un amigo cómo fue la vida de Salamanca. Cuando este llegó a Madrid en 1835 se rodeó de personas influyentes, su admirada María Buschental y el general Narváez, y comenzó a ganar dinero con el negocio de la sal. Proyectó la construcción del primer ferrocarril, se enemistó con Narváez, se exilió en Francia y a su regreso a Madrid reformó un teatro y construyó el barrio que lleva su nombre. El filme adoptó un tono costumbrista y sainetesco.

4.6. *La canción de la Malibrán*

Luis Escobar dirigió en 1951 esta película sobre María Malibrán, una cantante de ópera nacida en París –de familia española– que pronto alcanzó fama internacional y trabajó con Bellini y Rossini. Falleció a los 28 años a causa de una enfermedad. En com-

6 Informe de censura de *El huésped de las tinieblas*. Expte. 272-47. AGA 36. 04697.

paración con las cinco películas anteriores, el personaje de María Malibrán es el menos *romántico*, aunque sí conserva ciertas características del héroe, como veremos posteriormente.

La película se inicia en el siglo XX, cuando dos bailarinas observan un cuadro de María Malibrán en la pared de los pasillos de la ópera. Un flashback nos traslada al siglo XIX, cuando una joven María Malibrán, bajo la férrea educación de su padre, alcanza la fama tras sustituir por puro azar a la actriz protagonista de *El barbero de Sevilla*. A causa de un matrimonio desgraciado, viaja a Estados Unidos, donde continúa cantando, pero no es feliz. Cuando su marido recalca en la cárcel, va a París, donde renuncia a sus sueños y canta en teatros de variedades para ganar un dinero fácil y poder sacarle de prisión. Un caballero noble, Carlos, se enamora de ella y la ayuda a regresar a los escenarios. La irrupción de su marido interrumpe su adulterio, pero este morirá en una partida de cartas y los dos amantes podrán reencontrarse. Dicho adulterio solamente se insinúa, pues la censura enfatizó el riesgo de mostrarlo explícitamente:

Existe sin embargo cierta simpatía hacia el amor, entonces ilícito, entre María y Carlos, y que únicamente puede realizarse después de la muerte de Malibrán. [...] ha de darse a entender que entre Carlos y María no hay, antes de la muerte de Malibrán, adulterio. Con esa salvedad, puede tolerarse su autorización⁷.

A diferencia de *Lola Montes*, que mostraba sin reparos la liberalidad de su protagonista, Escobar blanquea la vida de María Malibrán, dotando al personaje de un aura ingenua, en absoluto libertino, que solo posee un amante –frente a los numerosos que realmente tuvo– y sin atisbo de la enfermedad causante de su prematura muerte. De esta manera, la película pierde fuerza al no explotar el componente romántico –soberbia, amantes, enfermedad, muerte trágica– que sí caracterizó al personaje real.

5. El héroe romántico de Argullol y los protagonistas del cine biográfico

5.1. *El Superhombre*

Frente al héroe clásico y medieval, el héroe romántico presenta un arquetipo diferente. En palabras de Sánchez García, nace un nuevo concepto acerca de la importancia de la subjetividad individual como medio para interpretar la sociedad y la naturaleza [...]. Asumir el reto de ser lo que se es realmente, más allá de convenciones sociales, y afrontar las derivaciones que esta decisión traía consigo distinguían al individuo superior. Ni el nacimiento ni la riqueza, solo el valor personal (Sánchez García, 2018, p. 46).

El marqués de Salamanca construye su subjetividad a través del ámbito empresarial. En 1835 llega a Madrid con una maleta y sin dinero, pero posee un objetivo: “dentro de unos días seré rico”. Es su ambición el medio para forjar su identidad, así como su confianza en sus habilidades: “ponme en relación con las personas más poderosas que yo me ocupo de todo”. Además, otro rasgo del héroe romántico es la ruptura con la tradición, la transgresión de la norma, a causa de la motivación por innovar, por ser original y ensanchar nuevos horizontes. José de Salamanca inició su aventura hacia el estatus de “multimillonario” con el negocio de la sal, pero tras ello optó por construir una pionera línea de ferrocarril y un barrio moderno similar al de las grandes ciudades europeas, además de reformar un teatro para convertirlo en el mejor local teatral del momento.

⁷ Informe de censura de *La canción de la Malibrán*. Expte. 12-51. AGA 36. 04723

En el caso de Lola Montez, Hueso subraya la reafirmación de “su carácter individual por encima de los avatares en que se veía envuelta y los amores que marcaban su agitada vida” (2009: 161). Ella no acepta consejos de otros en lo concerniente a su futuro, es ella quien programa cuándo y dónde bailar, quien busca y rechaza amantes y quien maneja a su antojo al rey de Baviera. Como señala el personaje de Walter: “aunque su ambición es grande, se basta a sí misma para satisfacer sus deseos”. Lola Montez es también una innovadora, pues durante los disturbios estudiantiles de Baviera, su baile es acusado de “revolucionario” por salirse de la norma clásica.

El amor que Espronceda siente por Teresa hará que ella proclame: “El mundo no existe fuera de nosotros” (Ediciones Puerto, 1945, p. 11). En lo referente a Luis Candelas, el precio que debe pagar por su libertad e individualismo es la constante lucha contra las fuerzas del orden. María Malibrán, por último, se conduce de manera automática durante la primera mitad del filme, obedeciendo primero a sus padres, después a su marido y finalmente a su cuñada. Solo después adquirirá una “conciencia romántica”, pues ante la reprimenda de su cuñada es ella quien, por propia voluntad, decide abandonar su casa y tomar las riendas de su vida.

5.2. *El Sonámbulo*

La gran revolución romántica en la consideración del sueño estriba, precisamente, en no limitarse a su pura –y todavía analítica– percepción pasiva: el romántico descubre el sonámbulo, en la acción onírica, un itinerario de libertad y creatividad que le es negado a la vida cotidiana (Argullol, 2008, p. 420).

Bécquer encuentra en sus sueños la inspiración necesaria para escribir sus obras. En el monasterio de Veruela, sueña el canto de un miserere, y al salir de su celda ve a los monjes procesionando en torno a un difunto, que es él. En ese mismo sueño aparece Dora, con quien recorre los aledaños del monasterio y descubre una verbena popular, siempre envueltos en la noche, pues “para el romántico, el viaje a lo vedado, a lo oscuro, es la mayor de las aventuras humanas” (Argullol, 2008, p. 360). Finalmente, se topan con el prometido de Dora, quien obliga a Bécquer a cavar una tumba, aunque tras ingerir una copa envenenada es él quien la ocupa.

Cuando despierta, Bécquer narra sus sueños al prior e insiste en que quiere seguir soñando, pues es preferible el sueño cuando no le queda nada en este mundo. De allí el idealismo romántico: es preferible el sueño –fruto de su subjetividad– a la realidad. Cosa semejante le sucede a María Malibrán, quien vive una época de ensueño tras abandonar a su cuñada y vivir de manera independiente, enamorada de su amante y ensayando para un prometedor regreso a los escenarios. La inesperada aparición de su marido, precisamente mientras representa *La sonámbula*, de Bellini, supone un amargo despertar.

A la vez, el sueño puede conectar al héroe con la trascendencia, mas no con la trascendencia terrena –el destino trágico lo impide–, sino con la trascendencia de su obra tras la muerte. Para Espronceda, “la hora de un escritor no suena hasta que muere. La inmortalidad no se conquista en vida” (Ediciones Puerto, 1945, p. 28). En el caso de Salamanca, “para que las cosas nazcan con buena estrella, ha de envolverlas siempre un poco de poesía”, pues es el arte –el ingenio– la herramienta para trascender.

Señala Argullol que “el poeta romántico, más allá del dolor, celebra; pues sabe que su única gran esperanza es hacer prevalecer, por encima del triunfo de la muerte, el triunfo de la palabra” (2008, p. 455). De nuevo es Salamanca quien confiesa que, por encima del dinero, cuanto desea es dejar huella en España; por eso, con respecto a sus obras: “el gozo de crearlas es un pago suficiente”.

5.3. *El Enamorado*

González Ruiz escribió que “el movimiento romántico, en su reacción contra el mundo en torno, rompió audazmente con el intelectualismo, y levantó como bandera la primacía del sentimiento” (1941, p. 63). De entre todos, quizás el amor sea el sentimiento romántico por excelencia. Espronceda proclamará en el filme que “por encima de todo está la vida y el amor” (Ediciones Puerto, 1945, p. 22).

Pero el amor romántico no es platónico,

sino que contempla, con todas sus consecuencias, el placer y la sensualidad. El amor ‘platónico’ es totalmente antitrágico porque renuncia al placer para evitar el dolor; el amor romántico, por el contrario, asume a uno y a otro como hermanos inseparables (Argullol, 2008, pp. 409-410).

Por ello, estos personajes aman y sufren por culpa de ese amor, un amor venenoso causante de su desgracia y de la del ser amado. Así, “también Teresa merece encontrar la paz y no podrá encontrarla si no se aleja de Espronceda” (Ediciones Puerto, 1945, p. 34).

Para Lola Montez, el amor maldito es el de Carlos Benjumea, un joven oficial español. La bondad de Carlos, así como su identificación con el orden y la tradición, son opuestos a la vida de desenfreno de la protagonista. Carlos seguirá sus andanzas por Europa y ella se enamorará de él, pero es un amor condenado al fracaso por la liberalidad de Lola, incapaz de renunciar tanto a su independencia como a su éxito sobre los escenarios; como señala el personaje de Walter: “Los triunfadores no pueden tener corazón, se deshacería su fama al calor de sentimentalismos ineficaces”. Paradójicamente, es un sentimentalismo -deseo de gloria y de autonomía- el que desplaza a otro -enamoramamiento-.

El enamorado romántico incapaz [...] de ser feliz incluso en las situaciones que aparentemente deberían reportarle felicidad, aspira a tal riqueza que se pierde en los espacios del deseo. La insaciabilidad es su condena, y cuanto más sacia su sed de infinitud más vacía encuentra las copas de su serenidad. Por eso, inevitablemente, él ama y odia al mismo tiempo (Argullol, 2008, p. 416).

La desgracia de María Malibrán es haber contraído matrimonio, ingenuamente engañada, con un tahúr adinerado cuya mala suerte en las cartas le conducirá a prisión por impagos. Ese matrimonio supondrá para ella una barrera para su unión con su amante, aunque finalmente consumará el adulterio. Con la reaparición de su marido, regresa la infelicidad para la protagonista.

En el caso de Bécquer, su desgracia consiste en enamorarse de Dora siendo él “un poeta soñador y pobre”. Los dos amantes declaran que lucharán contra todos los obstáculos, pero Bécquer es incapaz de mejorar su condición social y sobreponerse tanto a la tía de Dora como a su prometido. Bécquer no solamente sufre por la separación del ser amado, sino porque es incapaz de sofocar ese sentimiento y olvidar. Reencontrándose con ella años después, le confesará: “solo he vivido para tu recuerdo y para ti”.

Por otra parte, también adivinamos en Bécquer otra característica del amor romántico. Sus citas con Dora revisten un aspecto artístico-literario, como cuando ella declama en un parque unos versos de su autoría; posteriormente, esos mismos versos servirán de inspiración para la obra del poeta. Acerca de la mujer del Romanticismo:

Lo atractivo en ellas es su capacidad intelectual y de ofrecerse como compañeras de diálogo para unos espíritus que en su inquietud necesitan comunicación y amistad. Se trata de mujeres con gran sentido de su dignidad y autoconciencia [...], con experiencia de la vida, y que por tanto pueden ser, y de hecho son, compañeras ideales de una relación que tanto tiene de «lógica» como de erótica (Hernández-Pacheco, 1995, p. 115).

De manera similar sucede entre Espronceda y Teresa, como señaló el propio director: “Antes de conocerla, Espronceda era un poeta perdido en el Olimpo. Desde que ella fue su musa se sentó en el salón de los elegidos” (Centeno, p. 1945).

De romántico podemos calificar también el amor que José de Salamanca profesa hacia María, esposa del magnate Buschental. Si en el caso de Espronceda y Bécquer la *musa romántica* inspiraba sus obras literarias, en el caso de Salamanca inspira sus proyectos urbanísticos y construcciones. Pero *El Marqués de Salamanca* todavía se adhiere más al Romanticismo si tenemos en cuenta que su protagonista, realmente, se casó en 1835 con Petronila Livermore, con quien tuvo dos hijos. Edgar Neville, no obstante, presenta a un marqués aparentemente soltero e incapaz de consumar su unión con María.

El amor entre ambos personajes nace de la admiración mutua y sus conversaciones versan más sobre los negocios que sobre el deseo, lo cual solo Salamanca confiesa de manera explícita cuando se arruina en la película: “vales más que todos los amigos y todos los dineros del mundo. Si ahora me hicieras caso...”. Por deseo de María, los dos personajes jamás consumarán el adulterio, pero a la vez siempre ocultarán sus encuentros a su marido.

Por último, también Luis Candelas es un héroe romántico por el amor que profesa hacia María, pero debemos tener en cuenta que no solo por el personaje de ficción, sino que este arquetipo también se amoldaría al auténtico Luis Candelas. Él casó con Manuela Sánchez en 1823 y la abandonó, contó con diversas amantes como Lola *la Naranjera* -personaje del filme-, Paca, *la Maja*, y Mary Alicia, pero “su verdadero amor fue Clara o Clara María, huérfana de dieciocho años, hermosa, humilde y fiel” (Gómez del Val).

Así, tomando como base los amores reales de Luis Candelas, la película enfatiza su amor romántico a través del papel redentor de la joven María. En este sentido, el personaje comparte rasgos con el Tenorio de Zorrilla en tanto que la pureza de una mujer orienta su corazón al arrepentimiento.

5.4. *El Genio Demoníaco*

Argullol denomina *genio demoníaco* al héroe romántico que encarna “los ímpetus destructivos del hombre” y que “apela al demonio” (2008, p. 429). Realmente, esta segunda característica difícilmente se dio entre los románticos españoles, quienes vivieron un Romanticismo pleno pero diferente al de otros países europeos. Para Lista, por ejemplo, “el único romanticismo ‘bueno’ era el espiritual, nacionalista, católico y medieval, en suma, un romanticismo histórico” (Silver, 1996, p. 42). De esta manera, la impronta católica entre los románticos españoles impidió el desarrollo artístico de una corriente *demoníaca stricto sensu*.

Dicho esto, sí cultivaron los románticos españoles un héroe libertino y entregado al vicio, orgulloso de su moral disoluta y de ninguna manera modelo de virtudes. Para Wordsworth:

el poeta nato se distingue de los otros hombres particularmente por sus dones de intensa sensibilidad y susceptibilidad a la pasión, [...lo cual] no es incompatible con el vicio, y... el vicio lleva a la desgracia –la más aguda en razón de las sensibilidades que son los elementos del genio (Abrahams, 1975, p. 154).

Tal es así que Teresa le recrimina a Espronceda: “me avergonzaría ver la menor debilidad en un hombre que me ha enseñado a atropellarlo todo” (Ediciones Puerto, 1945, p. 23). Espronceda es descrito como “arrogante, inteligente, resuelto. Pero junto a estas cualidades, abundan los defectos: juerguista, manirroto, inconstante y enamorado” (p. 10). Frente a él, se describe a quien

rivaliza por el amor de Teresa, Bayo: “serio y formal; tiene un capital fabuloso [...] un poco viejo” (p. 11). Esta contraposición reafirma la caracterización de Espronceda como héroe romántico, en tanto Bayo es su opuesto. Frente a los defectos del poeta, Bayo es “serio y formal”; frente a la pobreza: “un capital fabuloso”; frente al culto a la juventud: “un poco viejo”.

Lola Montez “sólo se mueve por el dinero y el lujo” (Jurado, 2015, p. 327), y su condición de pecadora no se transformará hasta el final de la película, cuando se confiese ante un sacerdote. Ella es, además, consciente de sus habilidades, y no duda en servirse tanto de su talento artístico como de su belleza –cual *femme fatale*– para alcanzar sus fines. Así, ante la revolución causante de su caída no duda en seducir a uno de los jóvenes revolucionarios, pero fracasa.

En cuanto a Candelas, su *oficio* consiste en estimular su *genio demoníaco*. Él y su banda roban de diferentes maneras, son perseguidos y se enfrentan a la autoridad. Por contentar a su madre, contrae matrimonio con una mujer a quien no duda en abandonar, y además recalca en la cárcel continuamente. Por tanto, Candelas no es un héroe virtuoso ni defensor del bien.

Edgar Neville, por su parte, nos presenta a un José de Salamanca realmente complejo. Salamanca no vive, como los anteriores, entregado a una vida de desenfreno, y cuenta incluso con ilusiones dignas, como son la construcción del ferrocarril y la reforma del teatro. Pero este héroe romántico no duda en despreciar la virtud para alcanzar sus fines. De esta manera, especula y participa en operaciones corruptas, soborna, se sirve de información confidencial para jugar en bolsa y arruina a la competencia para después ganar popularidad saldando sus deudas.

5.5. *El Nómada*

Siguiendo a Argullol, “el héroe romántico es, en el sueño o en la realidad, un obsesionado nómada. Necesita recorrer amplios espacios –lo más amplios a ser posible– para liberar su espíritu del asfixiante aire de la limitación” (2008, pp. 439-440). Por ello, algunos de estos personajes viajan por diferentes países.

La película *Espronceda* se inicia en Londres, durante el exilio del poeta. Allí es donde se enamora de Teresa –otra exiliada– y donde se reafirma su carácter por la contraposición de su carácter de español frente al extranjero. También tiene lugar en Londres la primera actuación de María Malibrán, en *El barbero de Sevilla*. De allí viaja a los Estados Unidos, donde continúa cantando en Washington, Boston, Filadelfia y Nueva York. Cansada de los Estados Unidos, ruega a su marido poder trasladarse a París. En una de sus actuaciones allí, es presentada como una artista “que nos llega del país más joven, América”.

Por otro lado, Lola Montez abandona España para triunfar como bailaora, y tras una estancia en París viaja a Berlín, Praga, San Petersburgo, Londres, Dresden y Bruselas, hasta que se establece en Baviera, amparada por el rey Luis I.

En el caso del marqués, se nos cuenta que “fue a Londres y lo que no consiguió el gobierno lo consiguió él, el empréstito”. Sus criados comentan que poseen siete casas en ciudades europeas, incluyendo París y Roma. Por otra parte, tras un fracaso empresarial no se desanimó, sino que viajó e hizo los ferrocarriles danubianos y los de California, y además estableció una red de trenes en los Estados Pontificios.

5.6. *El Suicida*

González Ruiz escribía en 1941 que “los románticos nos [dan], frecuentemente, en la literatura y en la vida, la nota de una melancolía sin esperanza, la rotura del freno moral, y en más de un proceso, de lógica rigurosa e implacable, el suicidio”. Siguiendo a Argullol, debemos entender el suicidio no como un único acto de culminar la propia muerte, sino como ese proceso de ‘auto-destrucción’ que remite al protagonista al “pleno dominio de su identidad” (2008, pp. 446-447).

Ese proceso de autodestrucción, consecuencia de sus acciones dramáticas, lleva aparejado un destino trágico, del cual no pueden escapar los protagonistas. El héroe *suicida* acepta ese destino, por lo cual rechaza modificar sus acciones.

Lola Montez observa el avance de la revolución estudiantil en 1848, siendo ella la causante, pero se niega a claudicar. Aun cuando la victoria revolucionaria es un hecho, ella les desafía con altanería y mira a la muerte de cara. Solo cuando ha perdido todo se arrepiente de sus pecados, pero debemos tener en cuenta que ese destino trágico se ha consumado. Como consecuencia de su conducta, triunfó la revolución y ella perdió todo, pero durante ese proceso se negó a modificar sus convicciones, de tal manera que la transformación tiene lugar a posteriori.

El destino trágico es inseparable de la soledad y la melancolía. Ante la imposibilidad de unirse a Teresa, Espronceda “cada día se siente más triste y desolado” (Ediciones Puerto, 1945, p. 20). Además, jamás alcanzarán la felicidad, pues el destino trágico les impone una única alternativa: un amor desgraciado en vida, o la muerte, como confiesa Teresa: “Quiero que comprendas que solo vivo por y para tu amor. Pero que tú tampoco podrás vivir si me dejas, porque sabré lograr que hasta la muerte te acompañe la angustia de haber hecho trizas mi vida” (p. 39).

Bécquer afirma: “nunca me he sentido más solo”. El destino trágico da lugar a la imposibilidad de consumir su amor con Dora en la Tierra. Bécquer la asiste en su lecho de muerte, ya casada, y tiempo después es él quien abandona este mundo. A su muerte, aparece el fantasma de Dora a recoger su cuerpo y dice “por fin”; por tanto, triunfa su amor, pero solo es posible tras la muerte.

Un rótulo nos informa en *El Marqués de Salamanca*: “He aquí la historia de un hombre que al cabo de los años confesó con melancolía: ‘El peor negocio... ¡mi vida!’”. José de Salamanca fue un hombre ambicioso, inteligente y dotado de ingenio –el *genio romántico*– para los negocios, y así emprendió altas empresas gracias a las cuales obtuvo popularidad, pero murió pobre. Cada vez que obtenía un triunfo, se arruinaba; cual ave fénix, recuperaba su capital, culminaba un proyecto y se volvía a arruinar. Por tanto, un destino trágico le negaba la felicidad. Procuró el bienestar de otros mediante sus construcciones –el ferrocarril, el teatro...–, pero él fue incapaz de gozar de su obra; insertado en la rueda del destino, vivió constantemente haciéndola girar para huir de una ruina económica que no tardaba en regresar.

Por último, también el destino de Candelas está abocado al fracaso. Los propósitos por redimirse y cambiar de vida –inicialmente falsos y sinceros después– son frustrados por el peso de su pasado, por las presiones de sus compañeros de banda y por la incompreensión de la autoridad civil. El único asidero de Candelas hacia el bien es la pureza del amor de María, pero sus habilidades, rutinas, amistades y objetivos no casan con ese bien. Así, siente

la informidad del mundo que le rodea. Un mundo en el que ideales, fines, situaciones e, incluso, adversidades no tienen perfiles definidos; un mundo en el que héroe no se siente guiado por la llamada de una vigorosa moral colectiva ni empujado a grandes objetivos prometeicos (Argullol, 2008, pp. 380-381).

Candelas está determinado hacia la muerte, y la redención no es posible en vida, no hay lugar en el mundo para un bandolero arrepentido: solo la muerte –previa confesión de sus pecados– permitirá su redención.

6. Conclusiones

Entre las épocas pasadas que sirvieron como marco para la adaptación de biografías, hay seis películas cuyo protagonista vivió durante el Romanticismo. La proliferación de novelas y biografías noveladas durante el siglo XX influyó en la popularidad y en el modo de representar a estos personajes, pues, como hemos visto, *Lola Montes* “sigue la fantasía”, *El huésped de las tinieblas* es una “interpretación fantástica de los sueños atormentados y sublimes” del poeta, y *El Marqués de Salamanca* omite el matrimonio real del empresario.

Tal y como se ha visto, la interpretación del Romanticismo a través de los personajes señalados da una tonalidad particular a la idea de nobleza natural del héroe, expuesta por Scheler. Si bien, los seis protagonistas de estas películas encarnaron lo noble durante su vida, en sus biografías se suaviza el destino trágico y aciago aportando a estas versiones cierto aire triunfalista y costumbrista. Profesionalmente, cuatro de ellos cultivaron artes nobles: Espronceda y Bécquer, la poesía; Lola Montez, la danza; y María Malibrán, el canto. José de Salamanca construyó obras magnas para la posteridad, y en el caso de Luis Candelas su nobleza brota cuando halla un amor puro. La falta de disciplina interior, hermanada con un sentimiento de autodestrucción por la desmesura sentimental de las conductas de sus caracteres propician la desdicha de los protagonistas.

Sus fines amorosos (Lola Montez, Espronceda, Bécquer), profesionales (Salamanca) y de reinserción social (Luis Candelas) son finalmente truncados de modo fatalista. En su actitud, en la manera de afrontar ese destino fatalista, advertimos, de una parte, nostalgia y melancolía (Bécquer, Espronceda, Malibrán), y de otra la arrogancia (Lola Montez), fruto de la impotencia ante los irreversibles acontecimientos; y por otro lado, se advierte el toque romántico en la rebeldía ante un racionalismo y un orden imposible de modificar que parecen desterrar la libertad de sus vidas. Sin embargo, la nota característica y por la cual el romanticismo se modula en España dando lugar a una versión del romanticismo “a la española” es el énfasis que se pone en la grandeza de sus obras desde el punto de vista nacional: son héroes por unas hazañas que dan relumbrón y refuerzan el orgullo patrio. Además, sus espíritus incontinentes son una revelación didáctica de carácter moral ante la cual compadecerse y de la cual “aprender”.

Estos seis protagonistas de estas películas versionan las características del héroe romántico definidas por Argullol “a la española”. Es importante subrayar que los españoles que acudieron a las salas de cine entre 1944 y 1951 observaron como rasgos definitorios de estos héroes una subjetividad pernicioso y un individualismo propios del *superhombre* que acaba en vidas desgraciadas. Por lo tanto, en estas seis películas se separa “la obra” del “autor”, con la finalidad –quizá inconsciente o no– de reconocer un mérito, pero descartar el desatino moral del genio. Por un lado, la capacidad sugestiva del mundo onírico del *sonámbulo*, la radicalidad del amor –incluso destructiva– como exponente de los sentimientos románticos, la compatibilidad del vicio y la heroicidad para el *genio demoníaco*, la fascinación por viajar –aventurero y falta de raíces– propia del *nómada*, así como un carácter autodestructivo, incapaz de trascender durante la existencia terrena, consustancial al *suicida* revelan una pátina estética con la que interpretar un poco a la ligera la fatalidad; mientras que el aire resuelto y vivaz de la atmósfera costumbrista y folclórica –teñida de religiosidad– ofrecen un final abierto a la esperanza en la vida eterna para estas “pobres almas” apasionadas.

Los seis personajes se hallan, por ello insertos en las peculiares especificidades del Romanticismo español. En suma, aun siendo partícipes de los rasgos del Romanticismo europeo, dichos rasgos se suavizan, a causa –principalmente– de la catolicidad –religiosa y cultural– difundida por los literatos e intelectuales españoles. Así, estos personajes no lidiarán con el demonio *stricto sensu*, sino que se limitarán a exaltar los vicios; su proceso de destrucción emanará un ribete de esperanza; y su radicalidad en el amor se entenderá como una fidelidad *in aeternum* a pesar de la separación.

Estas películas permiten un adecuado acercamiento al Romanticismo español, en sus dos acepciones: tanto cronológica (primera mitad del siglo XIX, época de ambientación de los filmes) como intelectual (la manera específica en la que el Romanticismo se asimiló en España). Probablemente, estos cineastas filmaron las seis películas atraídos por la primera acepción: evasión hacia el pasado, vestuario, escenarios recreados, duelos y levitas. La segunda acepción –analizada en este estudio– no fue sino la consecuencia obligada de haber recreado aquella época.

7. Agradecimientos

Artículo traducido al inglés por Brian O’Halloran.

8. Contribución específica de cada autor/a

	Nombre y apellidos
Concepción y diseño del trabajo	Pablo Úrbez-Fernández
Metodología	Ruth Gutiérrez Delgado
Recogida y análisis de datos	Pablo Úrbez-Fernández
Discusión y conclusiones	Pablo Úrbez-Fernández y Ruth Gutiérrez Delgado
Redacción, formato, revisión y aprobación de versiones	Onésimo Díaz Hernández

9. Referencias bibliográficas

- Abrams, M.-H. (1975). *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica*. Barral.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Amador, P. (2010). La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo. *Fotocinema, 1*, 3-22.
- Argentina, I.; VÍllora, P.-M. (2001). *Imperio Argentina, Malena Clara*. Temas de Hoy.
- Argullol, R. (2008). *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*. Acantilado.
- Benet, V. (2012). *El cine español: una historia cultural*. Paidós.
- Benz, E. (2016). *Mística y Romanticismo. Las fuentes místicas del Romanticismo alemán*. Siruela.

- Cañada, A. (2000). Simón Blasco Salas: Un médico navarro en el mundo del cine. *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, 4, 75-97.
- Centeno, F. (abril de 1945). Un poeta inmortal visto por el director que le ha llevado al celuloide. *Primer Plano*, 237.
- Chaves Nogales, M. (2019). *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*. Libros del Asteroide.
- Clarke, G. (2017). El héroe trágico romántico. *El Romanticismo y sus pasiones: Diálogos sobre la estética en el romanticismo y el idealismo alemán*. <https://bit.ly/3yMprLK>
- Coira, P. (1999). *Antonio Román: director de cine*. Xunta de Galicia-Centro Galego de Artes da imaxe.
- Cook, D. A. (1981). *A History of narrative film*. Norton & Company.
- Ediciones Puerto (1945). *Espronceda. Novela cinematográfica*. Colección Cineasta.
- Faulkner, S. (2017). *Una historia del cine español: cine y sociedad, 1910-2010*. Iberoamericana Vervuert.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Avance.
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama.
- Gómez del Val, F. Luis Candelas Cagigal. *Diccionario de la Real Academia de la Historia*. 20 de octubre de 2020. <https://bit.ly/3PBxOka>
- Gómez Mesa, L. (1978), *La literatura española en el cine nacional: 1907-1977*. Filmoteca Española.
- González Ruiz, N. (1941). Enseñanzas del romanticismo. *Revista Nacional de Educación*, 6, 59-63.
- Gutiérrez Delgado, R. (2019). El origen del héroe. En *El renacer del mito. Héroe y mitologización en las narrativas*. Comunicación Social.
- Hernández Burgos, C. (2020). El discurso de la miseria: relatos justificativos y percepciones populares del hambre durante la posguerra. En del Arco Blanco, M.A. (dir.) (2020), *Los "años del hambre". Historia y memoria de la posguerra franquista* (pp. 151-172). Marcial Pons.
- Hernández-Pacheco, J. (1995). *La conciencia romántica*. Tecnos.
- Hueso, A-L. (1998). *Catálogo del cine español (1941-1950)*. Filmoteca Española.
- Hueso, A-L. (2009). Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo. Las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios teatrales. En Nieva de la Paz, P. (dir.) (2009). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX* (pp. 153-170). Rodopi.
- Jurado, J. (2015). Estrategias de legitimación de la dictadura franquista a través de los medios audiovisuales (1936-1975). Tesis doctoral. Universidad Carlos III.
- Martín Camacho, F-J. (2010). Espronceda bañado en luz. *Revista de Estudios Extremeños*, LXV (II), 717-752.
- Méndez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español*. Vol. II. Rialp.
- Monterde, J-R. (2010), El cine de la autarquía. En: Gubern, R. (dir.) (2010), *Historia del cine español* (pp. 181-238). Cátedra.

Pérez Núñez, J. (2018). *Los rastros del Imperio: El ideario del Régimen en las películas de ficción del primer franquismo (1939-1951)*. Libros del Jata.

Rodríguez Adrados, F. (1962). El héroe trágico. *Cuadernos de la fundación pastor*, 6, 11-35.

Sánchez García, R. (2018). El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX. *La Albolafia: Revista de humanidades y cultura*, 13, 45-66.

Scheler, M. (2018). *Modelos y líderes*. Editorial Sígueme.

Silver, P-W. (1996). *Ruina y restitución: Reinterpretación del romanticismo en España*. Cátedra.

Zunzunegui, S. (1996). *El extraño viaje: el celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español*. Episteme.

