

La heroína histórica en el cine franquista: La princesa de los Ursinos, Agustina de Aragón y La leona de Castilla

JORGE CHENOVART

Universitat Jaume I / Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

A finales de la década de los cuarenta e inicios de los años cincuenta, la productora CIFESA apostó por seguir un modelo de cine histórico que supuso el fin de su trayectoria de etapa en este campo cinematográfico. Siguió un modelo de superproducción que tuvo a la mujer como personaje principal. La presente investigación analiza los modelos de representación de las heroínas históricas a través de tres películas: *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) y *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951). Las obras seleccionadas transmiten los valores de enaltecimiento patrio que se intentó prodigar en el cine español una vez iniciado el régimen franquista. A través de estudios relacionados con la función del personaje en el relato, su evolución a través de momentos clave en el mismo y un análisis de los estereotipos que reflejaban estas obras, se permite comprender cómo son mostradas las mujeres poderosas en el cine de corte histórico en tiempos de Franco.

Palabras clave: CIFESA, heroína, personaje, cine español, franquismo.

The historical heroine in Franco's cinema: La princesa de los Ursinos, Agustina de Aragón and La leona de Castilla

Abstract

At the end of the 1940s and the beginning of the 1950s, the production company CIFESA decided to follow a model of historical cinema that marked the end of its stage career in this field of cinema. A blockbuster model followed that had the woman as the main character. The present investigation analyzes the representation models of the historical heroines through three films: *The Princess of the Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) and *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951). The selected works convey the values of national exaltation that was attempted to be lavished on Spanish cinema once the Franco regime began. Through studies related to the role of the character in the story, its evolution through key moments in it and an analysis of the stereotypes reflected in these works, it is possible to understand how powerful women are shown in historical films in Franco's time.

Keywords: CIFESA, heroine, character, Spanish Cinema, francoism.

1. Introducción

El cine histórico español tiene a la productora valenciana CIFESA como un referente en materia de realización y distribución. En términos de producción, la compañía lanzó obras históricas en la etapa final de su producción, entre el segundo quinquenio de la década de los cuarenta y los primeros cincuenta.

La presente investigación estudia los modos de representación de la heroína en filmes que fueron un referente para la exaltación de los valores patrios a través de la enseñanza histórica de ficción. En este caso, se propone el análisis de *La princesa de los Ursinos* (Luís Lucia, 1947), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) y *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951). Estas tres obras tienen como puntos en común, el protagonismo absoluto de la mujer en el relato, mostrado mediante actos heroicos y siempre con el objetivo de enaltecer la esencia española, algo característico en la etapa final de CIFESA, que siguió apostando por estas obras en lugar de centrarse en las nuevas corrientes estéticas europeas que comenzaban a aflorar o seguir los parámetros del cine épico norteamericano.

2. Metodología y objetivos

La metodología de estudio que se lleva a cabo para entresacar las características más relevantes de la mujer histórica en el relato es la siguiente:

- Una propuesta de marco teórico fundamentada en la productora CIFESA y su vertiente histórica, con el análisis argumental de las obras escogidas y nociones sobre el concepto de heroicidad en los momentos clave de la narración, siendo estos los instantes esenciales que permiten evolucionar la dirección de la misma.
- Mediante un análisis funcional, se analizan las acciones ejecutadas por las protagonistas a través del estudio semiótico y narratológico como es el método actancial.
- Se propone la necesidad de conocer cuál es la función que tiene el personaje masculino en la trayectoria de la protagonista.
- Estudio de los momentos narrativos en los que la protagonista ayuda a evolucionar la narración.
- Profundización en la redondez de los personajes protagonistas. Cómo de cambiantes son para comprender sus reacciones ante las novedades que se originan a su alrededor.
- Comprensión de las estructuras jerárquicas de los personajes que aparecen en cada obra y de arquetipos seleccionados.

Todo ello pretende llegar a alcanzar los siguientes objetivos:

- Comprender los mecanismos de producción del cine histórico de CIFESA.
- Entender cómo son mostradas las heroínas sobre las que la acción se sustenta.
- Aportar un conocimiento mayor sobre obras que, formando parte del cine histórico español, muestran la realidad española del momento a través de sucesos históricos que rememoran las grandes gestas españolas a lo largo de los siglos.

En último lugar, se encuentran las conclusiones extraídas a partir de los epígrafes anteriores.

3. Marco teórico

3.1. CIFESA: la productora de los hitos históricos

La producción del cine español no se entiende sin la presencia de CIFESA, productora valenciana creada en 1932 y que hasta 1951 sería el principal referente productivo (al margen queda la distribución) del país. La familia Casanova convirtió a la productora en un producto del imaginario colectivo español del momento, llegando a considerarse a través de un folleto de celebración de la primera década de su fundación como “La empresa cinematográfica privada más importante de Europa”.

La conocida a partir de la década de los treinta como “Antorcha de los éxitos” y que tenía como cabecera al más puro estilo americano, imagen y música (himno regional valenciano), produjo en poco menos de veinte años alrededor de ochenta películas, algunas colaborando con otras productoras, especialmente sudamericanas.

El objetivo de la compañía, al margen de la cuestión económica, era proceder al reflejo de las realidades de los españoles, especialmente en lo concerniente a la forma de ser (*Noticiario CIFESA*, 1936, 12). Esta afirmación se sostiene a través de una producción constante de películas como elemento que vertebra el contexto cultural de un país en pre y posguerra.

Su producción puede dividirse en tres etapas siempre bajo el contexto político imperante (Chenovart, 2016:116). El estallido de la Guerra Civil Española supuso un cambio en las temáticas productivas hasta el momento, generalmente de carácter folclórico, pero con gran relevancia en la historia del cine español en términos de calidad cinematográfica. Algunos ejemplos eran *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) o *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935). El posicionamiento de CIFESA con el bando sublevado una vez concluyó la contienda se observa a través de dos hechos: la producción masiva de documentales sobre cuestiones militares y patrióticas durante la propia Guerra, que continuarían una vez concluida la contienda y la fragmentación de la productora desde una perspectiva territorial, teniendo estudios en localidades de ambos bandos del conflicto.

Iniciada la dictadura, los relatos cómicos y costumbristas, del día a día fueron los preeminentes. El objetivo de entretener caer en cuestiones políticas era esencial, pero al mismo tiempo ofreciendo realidades que debían reflejar la sociedad hacia la que debía trasladarse España, como la estructuración en clases sociales diferenciadas o el papel secundario de la mujer en la relación familiar.

Durante la década de los cuarenta y ante el gran amasijo de obras de puro divertimento y de corte romántico, se producen películas que intentan mostrar las virtudes del pueblo español a lo largo de su historia. Con *La princesa de los Ursinos* se inicia la campaña de CIFESA sobre el descubrimiento de las excelencias patria. A ella le seguirán *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949), *Agustina de Aragón* y *La leona de Castilla*. Todas ellas tienen la particularidad de ser protagonizadas por mujeres, dejando la heroicidad histórica al hombre, únicamente en *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) y desde la vertiente literaria a *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1947).

Respecto a esta realidad, no existe ninguna fuente primaria en la que se afirme porqué la mayoría de las películas históricas tratan sobre personajes femeninos, siendo

habitualmente en el resto de las obras, las que se encuentran sometidas al hombre, en un momento social muy concreto, la vuelta al tradicionalismo, legitimando el enaltecimiento de la nación (Viadero, 2017, p. 11).

El hecho de que el primer referente de este tipo cine en la productora fuera en 1947 (cuatro años antes de su cierre) certifica una nueva toma de dirección en cuanto a temática se refiere (Franco, 1998, p. 152). Mientras otras productoras comenzaban a apostar por nuevas estéticas, CIFESA siguió considerando que lo que había funcionado anteriormente, siempre con sus mandamientos en función del espectáculo y diversión por bandera (Fanés, 1989, p. 52), debía mantenerse. La apertura hacia nuevos caminos por parte de la industria, el fin de la posguerra y una falta de adaptación a los cambios (Gutiérrez, 2016, p. 248) fueron los detonantes de la caída de la productora que se dedicó únicamente a distribuir, de manera que la mostración de la realidad histórica siguió otros caminos a lo largo de los años cincuenta con la llegada nuevos directores como Nieves Conde, Bardem o García Berlanga.

3.1.1. Selección filmográfica

A continuación, se procede a explicar de manera breve los argumentos de las obras elegidas, así como los personajes que las conforman, con el objetivo de contextualizar de una manera conveniente la investigación.

- ***La princesa de los Ursinos***

Narra la llegada de Ana María, una cortesana del Imperio Francés, a España con la intención de ayudar en la anexión de España a su país de origen. Durante su estancia conocerá lo intrínseco de la política española, especialmente en la figura del Cardenal Portocarrero, quien se encarga de evitar que se produzca la unión entre territorios. A través de la figura de su sobrino, Luís Carvajal, quien tendrá la misión de vigilar a Ana María, la visión de esta cambiará, tanto en el plano amoroso, iniciando una relación con Carvajal como aconsejando que España sea un país libre y Felipe V sea un rey acorde a ello.



- ***La leona de Castilla***

En plena de Guerra de las Comunidades de Castilla, María Pacheco toma las riendas de la batalla en contra del bando que defiende la llegada de Carlos I de España y que supondrá el inicio del Gran Imperio Español. La decisión de comandar las tropas castellanas se genera por la muerte de su marido Juan de Padilla, mito comunero, y

posteriormente de su propio hijo. La historia está relatada por Pedro de Guzmán, duque de Medina-Sidonia, quien cambia de bando una vez queda admirado por la protagonista.

- ***Agustina de Aragón***

Relata la historia de Agustina de Aragón en la Guerra de la Independencia de 1808. La película tiene inicio con su unión en las tropas de Zaragoza y a lo largo del metraje se observan las dificultades, no solo bélicas, sino también sociales para conseguir ganar la contienda contra los franceses.

3.1. Heroicidad, personajes clave e instantes narrativos esenciales

El presente apartado se encuentra constituido por tres elementos. En primer lugar, una breve descripción del concepto de héroe, que en este caso reconvertiremos a heroína, a través de sus características primordiales; un acercamiento a la metodología que posteriormente será necesaria para comprender el objeto de estudio y por último se tratarán cuáles son los puntos de inflexión de una obra narrativa.

El concepto de héroe es tratado desde la antigua Grecia. En la *Poética* de Aristóteles (2004) se definen algunas características de la heroicidad especialmente instituidas en el marco de la tragedia. El héroe debe englobar la virtud, aunque puede cometer errores durante su viaje, siempre sin intenciones oscuras, pero destacará por su capacidad, resiliencia y moralidad.

La realidad del héroe es consustancial a la propia tragedia y por tanto a su participación en ella (Aspe, 2010, p.12). El protagonismo que adquiere un personaje en un relato se encuentra directamente relacionado con sus cualidades heroicas. Si entendemos que habitualmente una tragedia (presente género) plantea un conflicto que puede ser solucionado, el héroe es el encargado de ejecutarlo, por lo tanto, solamente podrá recaer sobre el propio protagonista ya que acapara los focos de la acción durante la mayoría del relato (Gutiérrez Delgado, 2012, p. 58). No se trata de cualidades positivas o negativas a juicio del espectador, sino del poder que adquiere un protagonista frente a un antagonista, el cual puede poseer mejores cualidades que el primero. Es interesante la definición de Del Padro (2000, p. 20): “El héroe sería [...] el hombre que tras vencer sus propios determinismos (míticos, históricos, autobiográficos, textuales), consigue libertad. Algo que no puede, o que sólo puede ocurrir problemáticamente en la realidad histórico-social.” Esta afirmación permite concluir, que la libertad la garantizan los hechos en pro de la virtud y la moralidad y que el factor humano, de relación con el grupo y de pertenencia al mismo, favorece la acción heroica.

El concepto de héroe, por tanto, viajará por estadios con significado psicológico (Campbell, 1959. p. 145) entre los que la llamada a la aventura iniciará su camino para obtener una recompensa que siempre tendrá un componente catártico (Propp, 1971, p. 35).

El esquema actancial permite entender las funciones que realizan los personajes en la narración. Greimas (1966) propone que hay funciones actanciales (relativas a las acciones) que pueden ser desempeñadas por un personaje. Encontramos seis funciones: sujeto, que generalmente coincide con el héroe o protagonista principal, quien debe alcanzar una meta; un objeto que tiene que ser conseguido por el primero; un ayudante que facilita el alcance; un oponente, némesis del héroe y contrario al ayudante, quien decide poner trabas a la finalización de la proeza; destinador, aquel que influye en primera instancia para dar inicio al trayecto; y el destinatario, actante sobre el que recae la acción y en teoría la consecución.

Un personaje que decide iniciar un nuevo camino deberá ser redondo por naturaleza, ya que acabará adaptándose a las novedades que le exija el destino. La redondez (Forster, 1983) de un personaje es fundamental en la figura del héroe ya que sus decisiones suscitan giros (García Jiménez, 1993, p. 304) en la narración. Un personaje plano sería lo contrario, aquel que no evoluciona en el relato y siempre actúa de igual forma, aunque las situaciones varíen. La evolución de un personaje depende de los sucesos núcleo (Chatman, 1990, p. 57), aquellos instantes narrativos necesarios para que el relato prosiga y el personaje con él, pudiendo haber múltiples durante todo el relato.

4. Estudio de los personajes

Un entendimiento completo de las funciones que desempeñan los personajes en cada una de las obras requiere adentrarse en las relaciones entre personajes a lo largo de los relatos que se analizan. Por ello, en primera instancia se procede a un análisis de las acciones de los personajes a través de la metodología actancial.

La princesa de los Ursinos tiene como protagonista esencial a Ana María, cuya función sujeto se sostiene sobre la consecución de un objetivo, que España forme parte del Imperio Francés. Como personajes secundarios que desempeñan el resto de las funciones, destacan Luis Carvajal y el Cardenal Portocarrero como oponentes absolutos, ya que tramam una estrategia para destruir el plan de Ana María. Como ayudante aparece Torcy, quien acompaña en todo el proceso de intento de anexión. Por último, tanto destinador como destinatario proceden de Francia, el ministro francés que le encarga la misión y el propio Felipe V, respectivamente. No obstante, ante el cambio de parecer y de objetivo de la protagonista, algunos actantes serían opuestos, convirtiéndose Carvajal y Portocarrero en ayudantes y Torcy en oponente.

En *La leona de Castilla*, María Pacheco, sobre quien gira la historia, es el sujeto con un doble objeto de acción, derrotar a las tropas de Carlos I y vengar la muerte de su marido y su hijo. La muerte de ambos los sitúa como destinadores totales de la obra, ya que si no se hubiera producido se sobreentiende que la protagonista no habría participado en la batalla. Aparece un oponente principal al margen de las tropas realistas, Ramiro, su fiel consejero que decide cambiar de bando y traicionarla. Como ayudante primordial, Pedro de Guzmán ejerce esta función habiendo pasado a ser defensor de la causa comunera y situándose al lado de María Pacheco, sobre quien profesa una gran admiración. Los destinatarios principales de su causa serían el pueblo castellano y las víctimas, tan cercanas, de la batalla.

Agustina de Aragón tiene a su protagonista como sujeto claro del relato. Sus acciones (objeto) son evidentes desde el principio, la victoria en Zaragoza contra los franceses, por lo tanto, estas tropas serían el principal oponente. El pueblo aragonés ejercería de ayudante principal, aunque podríamos situar posteriormente y gracias a la determinación de Agustina, al general Palafox y a Juan el *Bravo* como integrantes del relato que aportan su ayuda en la contienda. El destinador sería el propio Napoleón, que decide conquistar las tierras españolas, mientras que el pueblo aragonés y en cierta medida, España, serían los destinatarios, ya que finalmente recae sobre ellos la consecuencia de la acción.

4.1. Funciones y concordancias en la heroína *cifesiana* en el relato

Las funciones de las mujeres protagonistas en la presente filmografía mantienen analogías que merecen la pena señalar como una constante en el cine de ficción de corte histórico del momento.

El objetivo de las tres protagonistas es ayudar a sus respectivos países, no obstante, existe un viraje en *La princesa de los Ursinos* hacia la defensa de las bondades españolas y, por lo tanto, la lucha contra el Imperio Francés. Por tanto, se observa en primer lugar un objetivo palpable, la defensa de su territorio (español) por encima de todo y contra el invasor extranjero, entendiéndolo a Carlos I como un rey ajeno a Castilla por parte de los comuneros.

Este objetivo rompe con el tradicionalismo de la productora que apostaba por las relaciones entre hombres y mujeres bajo un contexto de culminación de un romance. No obstante, existe tanto en *La princesa de los Ursinos* como en *La leona de Castilla*, un cambio de posición y de trayectoria fundamentada por el elemento masculino.

Las analogías que encontramos en las tres obras serían las siguientes:

- Su acción viene determinada por un suceso de carácter externo que conllevará consecuencias directas en la alteración de sus vidas.
- La toma de decisiones se antoja fundamental para cambiar el desarrollo del relato siendo consideradas finalmente como heroínas.
- La función principal es la protección de España ante cualquier enemigo que pueda quebrar su unidad.
- Los personajes masculinos se sitúan siempre como subordinados en función de la toma de decisiones de las protagonistas.
- El vínculo sentimental aparece en las tres obras, aunque en menor medida en *Agustina de Aragón*, habiendo pequeños guiños, especialmente de admiración en la figura de Juan *el Bravo*.
- Por último, resulta interesante que la mujer se sitúe a solas ante el espectro masculino en las tres obras, manifestando una relevancia nimia el resto de los personajes femeninos que puedan aparecer.

4.2. El hombre en la carrera de la heroína

La filmografía escogida no supone una novedad en la producción de CIFESA en cuanto a mujer protagonista esencial del relato. Sin embargo, sí son un oasis en lo que a mujeres empoderadas se refiere, algo que subyace del componente histórico-bélico del argumento.

Aun así, el papel que sostiene el hombre en el recorrido de la protagonista se antoja capital para que los objetivos lleguen a buen término, ya sea como oponentes o ayudantes. La relación amorosa la observamos en *La princesa de los Ursinos* y en *La leona de Castilla*. En ambas el motivo de su acercamiento a la lucha española la promueve un hombre. Se observa como Ana María cambia de parecer gracias a la seducción de Luis Carvajal que se esmera también por enseñar las virtudes de su país y como María Pacheco dirige a las tropas una vez han caído los referentes masculinos de la familia (su marido y su hijo). Por otro lado, la lucha de *Agustina de Aragón* queda al margen de cualquier vínculo amoroso. Es por ello que, tanto *La princesa de los Ursinos* como *La leona de Castilla*, reflejan la dualidad de la mujer ante dos poderes que se antojan superiores a ella: la patria y el amor. Además, la relación amorosa se mantiene

desde el inicio del conflicto hasta el final, aunque hayan caído los Padilla en *La leona de Castilla* o cambie de parecer Ana María en *La princesa de los Ursinos*.

El personaje masculino toma acción como figura ayudante para las tres protagonistas. *La princesa de los Ursinos* supone un caso excepcional porque el principal ayudante de Ana María antes de su cambio de bando es Torcey, quien acaba convirtiéndose en oponente una siendo así Luis Carvajal quien ayuda a la protagonista. En las otras dos películas, tanto Pedro de Guzmán como el general Palafox, no solo se encuentran al lado de María Pacheco y de Agustina, sino que refuerzan el papel de heroína a través de su admiración por su capacidad de sacrificio en pro de unos valores épicos.

4.3. Sucesos núcleo: evolución de la heroína a través de los instantes esenciales

El ritmo de un relato depende en gran medida de los sucesos núcleo que acontecen a lo largo del mismo. Para que sea equilibrado se necesita que los acontecimientos tengan relación los unos con los otros y con mayor énfasis en estos casos de carácter histórico, para proceder a una adecuada conclusión. Esta suele coincidir con la obtención del objetivo, aunque como veremos no siempre se ofrece esta posibilidad. A continuación, se procede a analizar cuáles son los instantes que marcan el devenir de los hechos.

La princesa de los Ursinos aporta un primer suceso núcleo de corte amoroso. Ante la llegada de Ana María a España con el objeto de unificar territorios, el encuentro con Luis Carvajal, que conllevará el enamoramiento entre ambos, supone el primer punto de inflexión que desencadena un cambio de objetivo por parte de la protagonista. La importancia de este suceso núcleo se antoja capital ya que supone, no solo un cambio de opinión, sino la conquista de la meta de Carvajal y Portocarrero, así como una evolución en el camino de ambos. El segundo suceso núcleo se ofrece en la parte final de la obra cuando Ana María cambia el parecer de Felipe V y decide no unificar ambos estados.

En *La leona de Castilla* los sucesos núcleo adquieren un carácter trágico. Ambos tienen que ver con la muerte de los familiares de María Pacheco. En primer término, el fallecimiento de Juan de Padilla determina la consideración de su esposo como héroe e incita a la victoria a *sus* comuneros. En segundo lugar, la muerte de su hijo acrecienta las ansias de venganza y de victoria ante las tropas realistas, tomando el mando de sus tropas.

Agustina de Aragón tiene como principal suceso núcleo el inicio de su batalla contra los franceses una vez se encuentra en Zaragoza. Este instante condiciona la posterior trama. Encontramos un suceso núcleo capital cuando Palafox, una vez ha entendido el coraje de Agustina y de los ciudadanos aragoneses, ayuda a la protagonista a derrotar al enemigo.

4.3.1. Analogías sobre los sucesos núcleo

Tras el visionado y análisis de las obras, los sucesos núcleo permiten ofrecer al espectador las siguientes cuestiones:

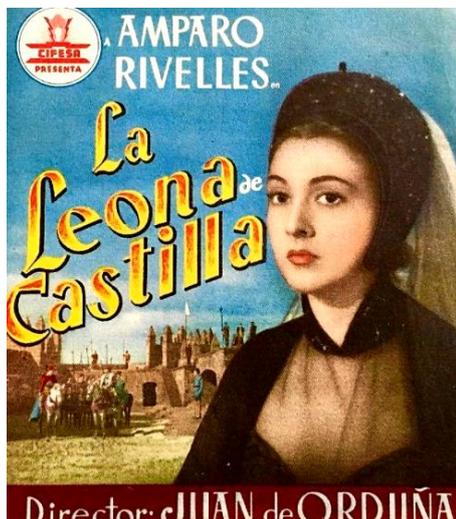
- Las tres obras mantienen el protagonismo heroico de la mujer a través de los sucesos núcleo que ocurren durante el inicio de la obra. Se plantean las bases de lo que posteriormente acontecerá. Este suceso núcleo implica una toma de decisiones por parte de las protagonistas que genera oponentes y enemigos o aumenta el poder de los mismos.

- Hay un vínculo amoroso en dos de ellas, *La princesa de los Ursinos* y *La leona de Castilla*, aunque realmente en las tres surge y potencia el respeto y defensa de los valores patrióticos desde diferentes vertientes. En *La princesa de los Ursinos* hay un acercamiento hacia una nueva nacionalidad; en *La leona de Castilla*, la defensa de Castilla ante una unión que pueda hacer mermar la idiosincrasia del reino; y en *Agustina de Aragón*, una defensa a ultranza ante el adversario francés.

- Los instantes citados proponen una superioridad del valor español ante el extranjero, siempre en la figura de la heroína. El caso de Ana María es necesario, entendiendo que hay una conversión identitaria, mientras que a través de María Pacheco no se trata de rechazar el reinado de los Austrias sino de defender la inconsciencia de un rey al cual se le muestra como poco conocedor de su futuro. Por lo que respecta a Agustina, es evidente que el desprecio hacia los franceses tras la llegada de José Bonaparte agranda la distancia entre territorios.

- Todos los sucesos núcleo se encuentran formados por las protagonistas de las obras, entendiendo su lugar en el relato. No obstante, los personajes masculinos desencadenan cambios de actitud en las mismas.

- Por último, no aparecen personajes secundarios irrelevantes, por lo que se demuestra que su figura no necesita de grandilocuencias narrativas.



4.4. La heroína como personaje redondo

Un personaje redondo es aquel que evoluciona en función de los hechos que le van sucediendo. Cualquier personaje que tenga una relevancia en el relato formará parte de este grupo. Se sobreentiende que una heroína debe ganar batallas (internas y externas) a lo largo de su viaje. Esta realidad coincide plenamente con las tres analizadas, especialmente si se entiende que el objetivo de las producciones era revitalizar las gestas españolas a lo largo de siglos.

La princesa de los Ursinos cuenta como Ana María cambia desde el planteamiento de la obra. Si bien es mostrada en un inicio como una *femme fatale*, cuando conoce a Luis Carvajal comienza su evolución y nueva forma de pensar, que le hace desobedecer las normas y ser desleal a sus principios. Existe una adaptación constante a los nuevos sucesos sobre los que se muestra expuesta, cambiando de objetivo, algo que no se observa en el resto de los filmes.

En cuanto a los personajes masculinos, encontramos cómo la historia de amor en la que se también se encuentra Carvajal, le permite cambiar, algo en lo que influye claramente Ana María, demostrando todavía más poder. El resto de los personajes

importantes, aunque secundarios (Torcy y Portocarrero), se mantienen planos ya que sus misiones y pensamientos, no cambian ante las adversidades.

El papel de María Pacheco y Agustina de Aragón es similar en cuanto a redondez se refiere, ya que ambas se encuentran al frente de misiones en contextos bélicos. Este hecho, propicia que sean ambos personajes redondos, ya que las guerras en las que luchan les obligan a gestionar nuevos cometidos. Mientras que María Pacheco evoluciona a partir de la muerte de familiares directos y también de las traiciones que se urden en su propio castillo, Agustina debe hacer frente a las dificultades de una guerra cruenta y difícil de ganar ante la inoperancia durante un gran tiempo del metraje, de los propios soldados españoles y con gran relevancia de los afrancesados.

Respecto a los personajes que rodean a las protagonistas, en ambas obras hay sujetos que evolucionan, siempre influenciados por ellas. Encontraríamos, por tanto, personajes secundarios redondos en Pedro de Guzmán (*La leona de Castilla*) y en Palafox (*Agustina de Aragón*). Es necesario recalcar que su cambio influenciado se debe al magnetismo de las heroínas que adquieren virtudes del clásico héroe masculino, como la lucha sin desmayo y el poder de convicción del pueblo.

Vistos los personajes según su carácter redondo, entendemos que:

- Las tres heroínas responden al modelo de personaje redondo ya que existen puntos de inflexión que contribuyen al cambio, tanto de acción como de sentimientos respecto al resto de personajes y situaciones.
- Los personajes masculinos que giran en torno a ellas evolucionan a un ritmo similar, no obstante, necesitan de las protagonistas para que el cambio se produzca por completo.
- Es necesario que existan sucesos núcleo para favorecer el cambio y adaptación de las protagonistas durante el viaje heroico.

4.5. Estructuración jerárquica del personaje: arquetipos y clases sociales

La estratificación de los personajes en una película, como en cualquier obra narrativa, resulta fundamental para entender las acciones de los protagonistas, en este caso las heroínas estudiadas. Una estructura jerárquica permite comprender las relaciones que los personajes mantienen durante el relato y por ello, hay que establecer una diferenciación entre clases, tanto sociales como de acción, que unidas a un estudio de los arquetipos que se muestran permite extraer conclusiones completas.

En cuanto a la representación de los entornos donde se desarrollan las acciones:

- Las tres obras mantienen una estética de cine histórico clásico. Mientras que encontramos durante todo el metraje espacios palaciegos de espíritu cortesano en *La leona de Castilla* y *La princesa de los Ursinos*, en *Agustina de Aragón* existe una combinación de estos con la propia guerra vivida por la protagonista, lo que aporta una cercanía al pueblo y al espectador.
- El espectador es introducido en atmósferas diferentes en función de cada obra. *La princesa de los Ursinos* no cesa en transmitir ese ambiente cortesano, siempre a través de Ana María; *La leona de Castilla* transporta al espectador a la crudeza de la guerra a través de los castillos castellanos de estructura medieval, mucho más fríos que los del siglo XVII; *Agustina de Aragón*, se inserta en ocasiones en el espectro teatral a través de su protagonista, enfatizando sus discursos mientras lidera la revuelta, en la que se aporta una visceralidad que no se percibe en los filmes anteriores.

Una película de corte histórico es un campo donde las clases sociales convergen entre sí creando un entramado de posibilidades narratológicas. En los filmes que se estudian se observa lo siguiente:

- La etapa histórica es capital para diferenciar la pertenencia de las protagonistas a un estrato concreto. Mientras *La leona de Castilla* y *La princesa de los Ursinos* son películas históricas de carácter cortesano, *Agustina de Aragón* se encuentra centrada en la crueldad pura de una guerra desde el propio pueblo. Tanto Ana María como María Pacheco pertenecen a la alta sociedad del momento, mientras que Agustina de Aragón aparece en un escalón inferior.

- La interacción entre las diferentes clases sociales se encuentra dispuesta de manera distinta, siguiendo la dirección del anterior epígrafe. Ana María y María Pacheco mantienen un estatus pese a tener relación directa con las clases bajas, ya sea a través de la conciliación y el descubrimiento de sus bondades (*La princesa de los Ursinos*) como en la confianza de un batallón dispuesto a luchar por el honor de un superior (*La leona de Castilla*). Por su parte, en *Agustina de Aragón* hay un “descenso al horror” de la guerra y una mimetización de la protagonista con el pueblo, liderándolo.

- Los personajes relevantes desde la perspectiva actancial que satelizan a las protagonistas forman parte de un estrato social alto. Esta realidad sostiene la representación de diferenciación entre clases a lo largo de la historia.

En cuanto a los arquetipos se deduce:

- La heroína histórica es representada como una mujer fuerte ante la adversidad que generalmente está representada por un personaje masculino. Asimismo, la bondad que transmite un personaje femenino en este tipo de obras permite situar de su lado al espectador. Por tanto, su actuación ayuda al espectador a entender con quién debe mostrar empatía según lo establecido por el guion.

- La mujer no se apoya en el hombre para conseguir un objetivo, a partir de la pérdida, actúa. Se trata de una pérdida de confianza en sus ideales (*La princesa de los Ursinos*), en el gobierno que impera (*Agustina de Aragón*) o familiar (*La leona de Castilla*).

- El ayudante siempre se encuentra en nivel inferior desde un punto de vista moral. *La leona de Castilla* tiene a Pedro de Guzmán quien se arrepiente del error de no apoyarla desde un inicio; *Agustina de Aragón* muestra la redención de Palafox; y *La princesa de los Ursinos* transmite la poca ética de Torcy y por tanto del Imperio Francés a través del juego sucio.

- La independencia se traduce en decisiones tomadas por las heroínas de manera individual. Siempre hay un factor que ejerce de catalizador para la puesta en marcha, aunque son perfectamente capaces de solventar sus premisas.

5. Conclusiones

Desde el contexto de producción de la compañía CIFESA, su cine histórico se caracterizó expresamente por retomar una vía que se encontraba fundamentada por mostrar las glorias españolas a partir del concepto de superproducción. Esto conlleva a pensar en una falta de interés por las nuevas vías estéticas que comenzaban a aparecer en el cine español del momento, especialmente a través de la esencia neorrealista que traía el cine italiano. Las tres obras integraron el inicio del fin de CIFESA como

productora que puso su punto y final a nivel de grandeza con otra película de corte histórico, esta de carácter masculino, pero con los mismos ingredientes patrióticos, *Alba de América*, el mismo año que cerro su etapa. Por lo tanto, se concluye que el enfoque tomado en términos de acercamiento al público, como se consiguió con la etapa folclórica, fue un fracaso.

A través del estudio se ha podido entender la representación de la heroína histórica y su poder en la misma. La forma en la que son representadas supone un oasis en la etapa franquista, ya que debemos retrotraernos a la etapa republicana para volver a encontrar protagonistas femeninas que transmitan los valores, en otro contexto, de independencia y coraje aquí mostrados. Las semejanzas en estos términos con los personajes de obras como *Morena Clara* o *La Dolores*, las cuales cuidan de sí mismas sin desechar la posibilidad de enamorarse, permiten conectar de nuevo con el anquilosamiento productivo.

Si bien la investigación no trata los posibles anacronismos o las licencias de guion por parte de la producción, se entiende que CIFESA quiera mostrar su realidad española a través de figuras que, aun siendo femeninas, mantienen los componentes del héroe clásico masculino. Esta plasmación en pantalla tiene un único fin, transmitir las virtudes españolas y asemejarlas al régimen que gobernaba durante la década de las producciones.

Por último, desde la vertiente narratológica, se constata que las diferentes metodologías escogidas (análisis actancial, instantes clave, plenitud del personaje y representación estereotipada) permiten dar a conocer, no solo a los propios personajes desde un plano narrativo sino también cómo debían ser y qué debían manifestar al espectador durante los primeros años del franquismo. El hecho de ser mujeres de fuerte carácter y de convicciones férreas ante la adversidad suponen el modelo a seguir por parte de un pueblo que debe considerarse superior, tanto en el pasado como en el presente, respecto a los países vecinos.

6. Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2004). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aspe, V. (2010). “El concepto de héroe trágico en la poética de Aristóteles”. *Philosophia: anuario de Filosofía*, 70, 12.
- Campbell, J. (1966). *El hombre de las mil caras*. México D.F.: Fondo de cultura académica.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Chenovart, J. (2016). *El personaje secundario en el cine de Cifesa* (tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia, España.
- Cifesa. (1936). “Noticiario Cifesa” (12).
- Del Padro, J. (2000). “Del héroe ético y del héroe estético”. *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15, 15-41.
- Fanés, F. (1989). *Cifesa. La antorcha de los éxitos*. Valencia: Filmoteca.
- Forster, E.M. (1983). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- Franco, J. (1998). “El relato original de la tribu española a través de Cifesa”. *Gramma i cal: revista insular de Filología*, 2, 147-158.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Greimas, J.A. (1966). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

- Gutiérrez, B. (2016). “Porque te vi llorar o la educación sentimental de la España de la Posguerra”. *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 23(2), 247-266.
- Gutiérrez Delgado, R. (2012). “El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico”. *Ámbitos*, 21, 43-62.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

7. Referencias filmográficas

- De Orduña, J. (1950). *Agustina de Aragón*. España: Cifesa.
- De Orduña, J. (1951). *Alba de América*. España: Cifesa.
- De Orduña, J. (1951). *La leona de Castilla*. España. Cifesa.
- Gil, R. (1947). *Don Quijote de la Mancha*. España. Cifesa.
- Lucia, L. (1947). *La duquesa de Benamejí*. España. Cifesa.
- Lucia, L. (1947). *La princesa de los Ursinos*. España. Cifesa.
- Perojo, B. (1935). *La verbena de la Paloma*. España. Cifesa
- Rey, F. (1936). *Morena Clara*. España. Cifesa.

Jorge Chenovart González es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Jaume I y doctor en Comunicación por la Universidad Politécnica de Valencia. Ha sido profesor en la Universitat de València y en Centro Universitario Cesine. Actualmente es profesor de Lenguas en Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato. Es investigador en los campos de la narrativa cinematográfica, el cine y la enseñanza y los medios de comunicación y el universo transmedia. Ha intervenido en congresos nacionales e internacionales sobre temáticas relacionadas con sus campos de investigación.

email— jorge.chenovart@uv.es

