

## *La "Edad de Oro" del cine histórico español (1942-1953) y su repercusión escenográfica*

RAFAEL DE ESPAÑA  
Universitat de Barcelona

### **Resumen**

El cine histórico en España no tuvo ninguna relevancia hasta después de la Guerra Civil, cuando una serie de medidas proteccionistas fomentaron la producción de grandes espectáculos de evocación histórica en la línea que seguían otros países como Estados Unidos, Italia o Alemania. Durante el periodo 1942-1953 se realizaron los títulos de mayor esfuerzo artístico y económico. El propósito de nuestro ensayo es valorar las aportaciones de estos films al desarrollo y perfeccionamiento de recursos escenotécnicos inéditos hasta ese momento.

**Palabras clave:** cine español, escenografía, franquismo, decoradores, iconografía.

### **Abstract**

Historical cinema in Spain did not have any relevance until post-Civil War years, when a series of protectionist measures encouraged the filming of big-budgeted costume dramas in a similar line to other countries such as the United States, Italy or Germany. The greatest efforts —artistic as well as economic— were produced between 1942 and 1953. The main purpose of this essay is to assess the contributions of these films to the development and improvement of set design in Spanish cinema.

**Keywords:** Spanish cinema, scenography, Francoism, decorators, iconography.

### **"Dichosa edad y siglos dichosos..."**

El título de este breve ensayo merece sin duda una explicación, aunque solo sea porque el concepto "Edad de Oro" (no tanto en el sentido social que le daba Don Quijote como en el más genérico de época de esplendor ya pasada) aplicado a cualquier momento o aspecto del cine español puede considerarse una propuesta demasiado eufórica para una realidad habitualmente modesta. Pero lo que no se puede negar es que el cine histórico, tomado como "género", no existía en España antes de 1940, y por eso la aparición de una sucesión bastante abundante y continua de títulos entre la segunda década de los cuarenta y mediados de los cincuenta puede definirse como de relativo esplendor sobre todo, insisto, comparado con el páramo de las cuatro décadas anteriores en las que sólo recordamos algunos ejemplos aislados entre *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, pionera coproducción con Francia estrenada en 1917, y

el *Prim* de 1930 dirigido por José Buchs. Ningún film histórico (o "de época") de estos años tiene, además, especial significación artística ni comercial ni admite comparación con lo producido en Italia, Alemania, Francia o Hollywood. A cambio, la producción del periodo en que nos queremos centrar aportará títulos que, si bien no encontrarán una recepción unánime de la crítica, siempre van a mostrar un alto nivel técnico y una cierta acogida internacional: recordemos que el título más recordado de este ciclo, *Locura de amor* (1948, dir. Juan de Orduña), se vio en todo el mundo e hizo unas magníficas recaudaciones en España y Latinoamérica.

En este espectacular arranque que el cine histórico va a experimentar en la posguerra intervienen factores tanto de tipo político como (muy especialmente) socioeconómico. Lo que podríamos llamar "intelectuales" del régimen han dejado a la Historia una mezcla poco atractiva del pensamiento reaccionario español de raíces decimonónicas y la versión frailuna del fascismo italogermánico que personificaban los "camaradas" de Falange y su "revolución nacionalsindicalista". Debemos reconocer que entre estos últimos había algunos que demostraban un nivel cultural por encima de la media y que, en lo que al cine respecta, habían conseguido armar una tribuna de papel que era la revista *Primer Plano*, cuyo primer número apareció el 20 de octubre de 1940 bajo la dirección de Manuel Augusto García Viñolas. En sus páginas había una genuina preocupación por el cine nacional, para el que querían unos estándares de calidad muy por encima de los que había mostrado antes de 1939. El problema principal de la revista desde el primer momento fue la muy confusa ideología de la Falange, agravado por el hecho de que, a partir de 1942 y para sintonizar con la evolución de la Guerra Mundial, se despidiera a García Viñolas y se desviara la atención hacia la más "frívola" producción americana. No obstante, con una orientación u otra, de vez en cuando aparecían opiniones bastante definidas no solo acerca de qué cine español debía ser fomentado sino también de cuál debía ser rechazado<sup>1</sup>. No hace falta decir que los espectáculos históricos, que llevaban implícito el marchamo de seriedad e importancia de los modelos extranjeros, quedaban recogidos en el primer apartado.

Hasta aquí los factores de tipo estético y político. Pero en el apoyo al cine histórico había otras motivaciones más ligadas al sentido práctico: en aquellos momentos quedaba muy bien evocar el Imperio, pero en la práctica el país estaba sumido en la miseria y había que levantar la economía como fuera. "Ningún hogar sin lumbre, ningún español sin pan" ...ni sin trabajo, por supuesto: si algo no se podía permitir el Régimen era que la *clase productora* —término preferible a "trabajadora" que, sin llegar a los extremos de "proletariado", todavía sonaba un poco a bolchevique— pasara hambre y frío y les diera por volver a escuchar los cantos de sirena de aquellas "ideas disolventes" que tanto habían asustado a los poderes civiles y religiosos en 1936. Y aquí entra de nuevo el cine, que no deja de ser una fuente de trabajo como cualquier otra y puede contribuir a la tan deseada creación de empleo.

De este modo, el franquismo intenta potenciar una industria que hasta el momento apenas existía como tal y lo hace con las medidas intervencionistas propias de un estado que quiere controlar la economía del país, pero sin abolir la empresa privada. A partir de ahora, producir películas podrá ser un buen negocio ya que el Estado financiará el proyecto de forma más o menos indirecta: el Sindicato Nacional del Espectáculo, por ejemplo, no solo va a ser el encargado de gestionar los créditos bancarios a los productores, sino que también va a dar cada año una serie de

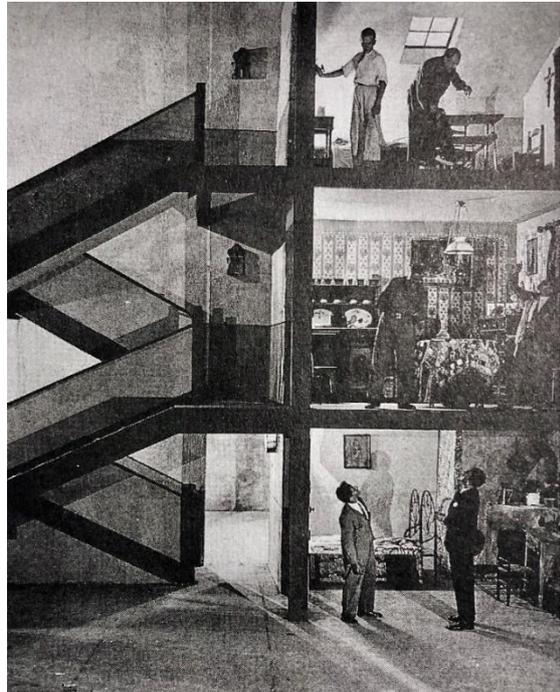
---

<sup>1</sup> El crítico barcelonés José Luis Guarnier publicó hace unos años una antología bastante ilustrativa de textos de *Primer Plano* (GUARNER 1971).

sustanciosos premios dinerarios a las "mejores" películas de la temporada<sup>2</sup>. Eso sí, el empresario se obliga a presentar un producto que reúna una serie de requisitos: ha de ser "ideológicamente correcto", por supuesto, pero también debe dejar bien a la vista que se ha hecho un desembolso económico que justifique la ayuda oficial. Y para esto nada mejor que el cine histórico, donde se puede demostrar sin grandes problemas el dinero invertido a través de decorados y vestuario... aunque muchas veces no sea cierto, pues la política subvencionadora (que se va a perpetuar, sobreviviendo al franquismo) también va a favorecer la picaresca nacional.

### La lenta evolución del decorado cinematográfico en España

Como hemos apuntado más arriba, en 1939 la evocación histórica era una asignatura pendiente del cine español. También es verdad que su menguado nivel industrial solo le permitía afrontar historias de ambientación contemporánea ajenas al sentido de espectacularidad visual que va implícito al cine "de época", tanto por falta de presupuesto como de infraestructuras y técnicos preparados. Entre las no muy abundantes muestras que nos han llegado de la producción de antes de la Guerra Civil hay una cinta que tiene cierto interés desde el punto de vista que nos interesa, o sea, el escenográfico. Me refiero a *El héroe de Cascorro*, producción de 1929 que, como su título indica, quiere ser un homenaje al heroísmo del soldado Eloy Gonzalo en la Guerra de Cuba... sin conseguirlo, pues el guion mezcla los hechos bélicos con una historieta sentimental en la que el sufrido Eloy, aparte de morir de forma escasamente triunfal, sufre la afrenta póstuma de que un señorito madrileño le levante la novia. No es de extrañar que quedara retenida por la censura hasta después del advenimiento de la República (CÁNOVAS BELCHÍ 1997:77-79; ESPAÑA 2002:502-506).



La "casa de muñecas" de *El héroe de Cascorro* (escenógrafo: Paulino Méndez).

En una película que se desenvuelve mayoritariamente en exteriores naturales llama la atención una curiosa aportación escenográfica en una de las primeras secuencias, la que nos muestra la despedida de los soldados de sus familias. En un plano general vemos a la vez los tres pisos del inmueble, presentado como una casa de muñecas a la que hubiéramos quitado la fachada y en la que los actores son menudas figuritas que deambulan de una habitación a otra, en una estética que recuerda inevitablemente las populares tiras cómicas de Ibáñez "13, Rue del Percebe". El intento

<sup>2</sup> Y, lo más importante, se vinculará la producción nacional a la explotación en España de cine extranjero (entiéndase: Hollywood), que no podía llevarse a cabo sin los permisos de importación y doblaje que se adjudicaban a las productoras españolas. Sobre el complejo entramado de la política de subvenciones en el cine del franquismo sigue siendo de útil consulta el manual de POZO (1984).

de audacia que supone este plano denota, simplemente, que tanto director (Emilio Bautista, boxeador reciclado en cineasta) como decorador (Paulino Méndez) todavía no se habían percatado de que el "espacio escénico" del cine, que lleva implícitos varios puntos de vista, no es el mismo del teatro, que solo tiene el del patio de butacas<sup>3</sup>. Una variante de este efecto escenotécnico, algo más sofisticada pero igualmente poco estética, la encontraremos años más tarde en el decorado de la checa de *Rojo y negro* (1942) diseñado por Antonio Simont... aunque seguramente siguiendo instrucciones del director Carlos Arévalo, el mismo de la botella en la mesa del bar de *¡Harka!* (1941), ¡que en la misma escena cambiaba de posición según el encuadre!

La sorprendente incompreensión ibérica de las normas escénicas del decorado cinematográfico en los años 20-30 del pasado siglo (...con excepciones, por supuesto) ofrece la embarazosa impresión de que nadie del gremio ponía un mínimo interés en estudiar las aportaciones de las películas extranjeras que se exhibían en las pantallas españolas y también explicaría que esos avances escenográficos que se van a potenciar con las películas históricas se deban a artistas que se habían formado más allá de los Pirineos. El primero en hacer su aparición es Pierre Schild, nacido en San Petersburgo en una familia de apellido askenazí, Schildknecht. Tras una larga experiencia en los estudios franceses donde, precisamente, había colaborado en los films que allí rodaron Benito Perojo y Luis Buñuel, entre 1940 y 1944 se instala en Barcelona contratado por Saturnino Ulargui y en los estudios Orphea empieza a sorprender a los técnicos locales con lo que era su gran especialidad: la manipulación de los decorados con trucajes ópticos (*matte shots* de la terminología anglosajona) a base de superponer maquetas corpóreas o vidrios pintados, algo de lo que en los estudios peninsulares nadie tenía la menor experiencia. En los títulos de crédito de *La florista de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940), junto a los escenógrafos "titulares" Ardavín (el mismo director) y Espiga (de hecho, el constructor), hay un letrero que reza: "Decorado de la vista general de la calle de Madrid - PEDRO SCHILD", reconociendo la absoluta novedad que era el uso del *glass shot* para hacer visible toda la parte alta de los edificios.



Y si antes hemos comentado la importancia del *art department* para que el productor alegase un importante desembolso económico, podemos recordar que, en uno de los títulos señeros del cine histórico de esa época, *Inés de Castro* (1944, dir. Leitão de Barros), lo primero que se ve en pantalla, antes que los títulos (tan proliferos entonces),

<sup>3</sup> Viendo la morbosa obsesión del cine mudo español por las adaptaciones teatrales (incluidas zarzuelas y espectáculos musicales) uno tiene la sensación de que nadie (ni creadores ni, sobre todo, público) habían entendido de verdad lo que era el llamado "Séptimo Arte" (CÁNOVAS BELCHÍ 1994).

es un plano del patio del castillo diseñado y "trucado" por Schild que no cumple ninguna función narrativa, solo "para que conste en acta"<sup>4</sup>.

### Modelos iconográficos (1). El cine extranjero

Aunque lo que estamos tratando son los aspectos escenográficos, a partir de ahora voy a utilizar el término alternativo "iconográfico" en el sentido de referirme a todo el aspecto "visual" de las películas y que afecta no sólo al apartado decorados sino también al de vestuario, iluminación y composición de planos. Teniendo en cuenta el menguado historial del cine histórico español en 1940, parece lógico suponer que una de las principales fuentes de inspiración serían los productos provenientes de cinematografías con más experiencia en la materia: en un primer momento, las influencias más directas van a ser las del cine norteamericano y alemán, que ofrecen un acercamiento tan distinto como definido en varios puntos que voy a intentar resumir. Aviso que mis razonamientos tienen una base totalmente empírica, basada en el visionado atento durante años de films históricos de varias nacionalidades. Soy consciente de que exponer estos conceptos de forma escrita puede resultar prolijo cuando "una imagen vale por mil palabras", por lo que intentaré apuntar algunos ejemplos concretos (y fáciles de localizar) como referencia visual.



*Don Juan* (1926)



*The Sea Hawk* (1940)

En los productos hollywoodianos se fomenta el efecto espectacular sobre el realismo. Predominan los espacios amplios, con techos muy altos que casi nunca salen en cuadro (algo que, si en los años del mudo y primeros del sonoro podría estar justificados por los equipos de luz y sonido, en los 40 ya deben considerarse un *parti pris* estético) y con una marcada depuración de los elementos de utilería<sup>5</sup>. La iluminación suele ser fuerte y plana, sin focos definidos y contrastes suaves. Remito al lector a dos títulos de la Warner que, en épocas diferentes, responden a estas características: *Don Juan* (1926, dir. Alan Crosland) y *The Sea Hawk* (1940, dir. Michael Curtiz), sendos vehículos de lucimiento de galanes de éxito en su momento, John Barrymore y Errol Flynn. Debo dejar constancia de que, por mucho que el aspecto

<sup>4</sup> Es un plano absurdo y encima chapucero, pues incluso se ve fugazmente la silueta de alguien que se asoma al fondo y se vuelve a esconder, probablemente un técnico que no estaba al corriente de que estaban filmando...

<sup>5</sup> Por supuesto, esta definición no es universal: las películas de Josef von Sternberg para la Paramount tienden a una decoración de interiores casi "alemana", mientras que en las producciones Metro-Goldwyn-Mayer, aunque no se rompiera con el diseño visual de "línea clara", los escenarios solían estar bastante ornamentados.

visual de los dos films me sirva para definir una visión "americana" de la dirección artística en cine histórico, los responsables de ello, Ben Carré y Anton Grot, son europeos<sup>6</sup>. En el primer caso, la depuración del diseño tiene una clara influencia de los conceptos de interiorismo de aquellos años y se permite sorprendernos con la versión *art déco* de un castillo medieval, mientras que en el segundo la evocación isabelina se ajusta al estilo más tradicional de los cuarenta.

En cambio, los escenarios "germánicos" son mucho más cerrados y están fotografiados con esos claroscuros tan intensos, casi agresivos, que todos los cinéfilos relacionamos automáticamente con la *pantalla expresionista* que tan bien difundió la siempre recordada Lotte H. Eisner. Y los espacios interiores tienden al abigarramiento de accesorios en una especie de *horror vacui*, al revés que en los americanos, donde no es extraño ver paredes desnudas. Un ejemplo ilustrativo de esta opción lo tenemos en las sórdidas estancias del burdel diseñadas por André Andrejew para *Die Dreigroschenoper* de Pabst (1931), que en España había sido estrenada en versión francesa con el título *La comedia de la vida* despertando un gran interés entre críticos y cinéfilos. Otra muestra significativa sería *Santa Juana de Arco (Das Mädchen Johanna)*, 1935, dir. Gustav Ucicky), donde el planteamiento visual (...y narrativo, pero eso es otra cuestión) tiene muy poco que ver con el de Dreyer pero, desde luego, todavía menos con la versión *technicoloreada* posterior firmada por Victor Fleming (1948). La aportación alemana cuenta, aparte de los decorados y vestuario a cargo del mítico tándem Robert Herlth-Walter Röhrig, de una espectacular fotografía en *aguafuerte rembrandtiano* a cargo de Günther Krampf.



*Die Dreigroschenoper* (1931)



*Das Mädchen Johanna* (1934)

Como he expresado más arriba, la descripción escrita no es la mejor manera de definir conceptos estrictamente visuales, por lo que sugiero al lector detectar las diferencias entre ambos estilos en dos versiones de un mismo tema y más o menos contemporáneas: por el lado americano/hollywoodiano *María Estuardo (Mary of Scotland)*, 1936, dir. John Ford), con decorados de Van Nest Polglase y Carroll Clark, figurines de Walter Plunkett, y por el lado europeo/alemán *Corazón de reina (Das Herz der Königin)*, 1940, dir. Carl Froelich), decorados de Walter Haag y figurines de Herbert Ploberger. Quiero dejar constancia de que, en este caso, el diferente aspecto visual queda muy bien ligado al también diferente enfoque narrativo del drama de la

<sup>6</sup> Tampoco es nada especialmente raro: muchos de los talentos que hicieron el Hollywood clásico venían del otro lado del Atlántico. Sin salirnos del *art department*, ya hemos citado antes que el jefe en la Paramount era un alemán, Hans Dreier, mientras que la MGM tenía a Cedric Gibbons, irlandés.

infortunada reina escocesa, que no deja de estar influido por la personalidad de las actrices implicadas. Katherine Hepburn idealiza el personaje hasta conseguirle una, históricamente dudosa, aura de santidad, mientras que Zarah Leander repite su sempiterno papel de hembra sufriente víctima de su propia bondad y del "mal hombre" de turno. En el film americano se suavizan notablemente los momentos que podrían resultar más duros y no se enfatiza la maldad de los enemigos de María, lo que escenográficamente se concreta en escenas como la del juicio, donde los miembros de un tribunal casi inquisitorial están colocados en un delirante estrado a la altura de casi un tercer piso, en la inevitable sala sin techo visible, o en la de la ejecución, presentada con una iconografía que nos remite a la de los mártires cristianos (aunque sin la vesania de los verdugos) y donde la heroína sube al cadalso por una escalera inacabable que, en realidad, la lleva al Cielo. En el caso de la versión Leander todos los personajes masculinos (y, aunque en menor medida, Isabel de Inglaterra) son a veces cínicos, a veces brutales, siempre desagradables. Tanto de los soldados que llevan a la protagonista al cadalso como de los verdugos se potencia su zafiedad de físico y modales: véase, por ejemplo, la forma de arrancarle la gorguera para dejar el escote bien a la vista del hacha. Los escenarios interiores son siempre bajos de techo, oscuros y tenebrosos, mientras que en los (pocos y falsos) exteriores las masas se disponen siguiendo los esquemas típicos de Max Reinhardt que tanto juego habían dado en los años del *Systemzeit*<sup>7</sup>.

De estos modelos el cine histórico español hace un *mix* algo escorado hacia el concepto mitteleuropeo, con una cierta tendencia a la iluminación tenebrista que han de requerir temas de tan intenso dramatismo como los de la ya citada *Inés de Castro* o *Fuenteovejuna* (1947, dir. Antonio Román) aunque, eso sí, con toques autóctonos muy derivados de la influencia teatral y que afectan quizá más a la dirección de actores, muy declamatoria en general, que a lo meramente escenográfico. Pero al hablar de modelos extranjeros de cine histórico no podemos olvidar uno que tuvo especial repercusión en el periodo que nos ocupa: me refiero al llamado *caligrafismo*, un tipo de cine de época muy cultivado en Italia sobre todo a partir de 1939 y que remitía primordialmente a obras literarias del siglo XIX (no forzosamente de autores del país) sin conexión con la realidad italiana del momento, permitiendo a los cineastas despreocuparse de la censura y no verse obligados a hacer propaganda política. En la arraigada tradición del cine italiano, estas películas ponían gran énfasis en los aspectos formales.

El introductor en España de esta corriente es José Luis Sáenz de Heredia, que cuando acude al Festival de Venecia de 1942 (dedicado en exclusiva, por razones obvias, a la producción del Eje y "países amigos") para presentar su reciente éxito *Raza*, puede ver *Un colpo di pistola*, adaptación del cuento de Pushkin del mismo título (*Vystrel* en ruso) dirigida por Renato Castellani, auténtico epítome del cine caligrafista cuyo impecable diseño visual a cargo de "primeros espadas" como Gastone Medin, Nicola Benois (decorados) y Maria De Matteis (vestuario) fue unánimemente alabada por la crítica, y no sólo en Italia: cuando se estrena en Barcelona en febrero de 1943, con el título *Un tiro en reserva*, el crítico de *La Vanguardia*, González Serra, destaca en su reseña como la historia "ha sido presentada con singular buen gusto en la ambientación de la época en que transcurre la acción"<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Término acuñado por los nazis para referirse a la época de la República de Weimar en la cual, según ellos, toda la cultura estaba controlada por los judíos.

<sup>8</sup> El mismo crítico elogió igualmente unos meses más tarde la adaptación manzoniana *Los novios* (*I promes-si sposi*, 1942, dir. Mario Soldati). Un estudio interesante sobre la acogida de los medios de Barcelona a la cultura italiana es CAMPS 2014.

Sáenz de Heredia debió quedar impactado, pues nada más volver a Madrid empezó a preparar una película que adaptaría los postulados estéticos de *Un colpo di pistola* a los gustos cinematográficos de la España de la posguerra: el resultado será *El escándalo* (1943), adaptación bastante fiel de una novela de Pedro Antonio de Alarcón, uno de los autores del siglo XIX más sintonizados con la moral del franquismo. Como Sáenz de Heredia era, tras el estreno de *Raza* en enero del año anterior, el cineasta mimado del Régimen, su nueva película tuvo todo tipo de facilidades, no sólo de tipo económico sino incluso a nivel de censura, pues fue la primera vez que se consintió la presentación explícita de un adulterio en pantalla, motivo argumental que estuvo severamente *contraindicado* en las pantallas españolas hasta los años sesenta.



*Un colpo di pistola* (1942)



*El escándalo* (1943)



Pushkin: 1830s



Alarcón: 1860s

(La misma moda aunque hayan pasado treinta años)

Los aspectos promocionales siguieron por la misma línea, presentándola como un auténtico hito del Séptimo Arte (por ejemplo, el material publicitario solía incluir esta hiperbólica definición: "la obra maestra de un director genial") y dejando a público y crítica sin más opción que el aplauso unánime. De todos modos, no se puede negar que fue un éxito apoteósico y propició un inesperado interés por la obra de Alarcón: Rafael Gil, otra de las luminarias del cine franquista, presentó *El clavo* en 1944 y *La pródiga* en 1946, también con buenos resultados artísticos, sobre todo la primera. En el aspecto formal, que es el que nos interesa, hay que dejar a un lado el puntillo patriótico y admitir que, comparado con el film italiano en que se inspira, no está en absoluto al nivel. El sentido estético de Sáenz de Heredia es totalmente advenedizo, sin indicios de un auténtico sustrato cultural: obsesionado por copiar los detalles ambientales de *Un colpo di pistola*, incluye en el vestuario masculino las mismas hombreras "afaroladas"

sin caer en que correspondían a la época de Pushkin, 1830, pero no a la de la novela de Alarcón, ¡situada treinta años más tarde!<sup>9</sup>. Y sin necesidad de ceñirnos al rigor histórico, no podemos pasar por alto el gusto dudoso de alardes "esteticistas" como el del reflejo del rostro del protagonista en la bandeja que le presenta su criado.

Y finalmente, el detalle más sarcástico sobre este film que se consideró "un antes y un después" en el cine español: cuando se estrena en abril de 1943 aporta como novedad la introducción del *caligrafismo* como un valor al alza. Pero en Italia, en septiembre de ese mismo año se desploma el Fascismo y el cine se reorienta hacia unos derroteros muy diferentes que llevarán al triunfo internacional del neorrealismo, movimiento que a España llegará tarde y en una versión desleída y "nacionalcatólica".

## Modelos iconográficos (2). La Pintura de Historia

La pintura es una fuente de información fundamental para la dirección de arte de cualquier película histórica. Me refiero, por supuesto, a la pintura contemporánea de la época que se quiere reconstruir. El cine español no ha sido ajeno a ello y en la época que comentamos hay alguna muestra, aunque en general poco sutil. En *La dama del armiño* (1946, dir. Eusebio Fernández Ardavín), uno de los personajes principales es El Greco, pero los cuadros del insigne pintor sólo se utilizan como recurso... digamos, "diegético": la Dama del título, que es la hija posando para su padre, o el Cardenal Niño de Guevara, personaje también de la intriga, con la caracterización que ha dejado en su retrato. Creo que era más imaginativo el uso que de este cuadro daba G. W. Pabst en su *Don Quijote* (*Don Quichotte*, 1933), al presentar a un intolerante y malcarado (pero anónimo) inquisidor con el mismo aspecto que el cardenal del cuadro.

Un ejemplo más definido lo encontramos en *Goyescas* (1942, dir. Benito Perojo), que de acuerdo con su título utiliza melodías de Granados como fondo sonoro y obras de Goya para la composición de sus planos. El problema es que esto último lo hace de una forma muy literal y subrayada, nunca integrada de forma natural en la acción; o, dicho de otra manera, en las citas pictóricas el espectador se queda con la impresión de que falta una voz en *off* que avise: "¡Atención señores! ¡Esto es un goya!". El forzadísimo plano de Imperio Argentina reclinada como la Maja (...vestida, claro) o el manto del pelele en lo que parece una *back projection* cuando canta "La maja y el ruiseñor" producen una embarazosa sensación de vergüenza ajena por su grosera obviedad. Y ya que sacamos a colación esta película, recordemos su importancia en la evolución del cine histórico español por la espectacularidad de sus decorados, obra del gran Burmann, entre los que se incluye una escalera de un tamaño totalmente incongruente con el edificio que antes hemos visto por fuera y que denota aquella función antes comentada de demostrar a la Administración que el productor se ha dejado ahí muchos miles de pesetas y espera ser apropiadamente recompensado.

A título anecdótico, quiero recordar que el recurso literal a Goya se repetirá en *Agustina de Aragón* (1950, dir. Juan de Orduña), pero también de forma escasamente sofisticada. En una *montage sequence* al principio del film que muestra los diversos alzamientos populares contra Napoleón en 1808 (con la curiosa ocurrencia de utilizar el catalán cuando se alude al *Timbaler del Bruc* o a los valencianos) no falta una recreación de *Los fusilamientos del 3 de mayo* en la que el siempre prosopopéyico Orduña no puede resistirse a hacer morir al personaje más destacado de la composición

<sup>9</sup> Los figurines eran de José Caballero, que en honor a la verdad era un excelente profesional. Es muy probable que el detalle de las hombreras fuera imposición del realizador.

gritando un convencional "¡Viva España!". Un precedente más sutil lo encontramos en el fusilamiento de patriotas de *El tambor del Bruch* (1948), donde Iquino como director y Juan Alberto como escenógrafo prefieren *sugerir* la imagen goyesca sin caer en el siempre embarazoso *tableau vivant*.

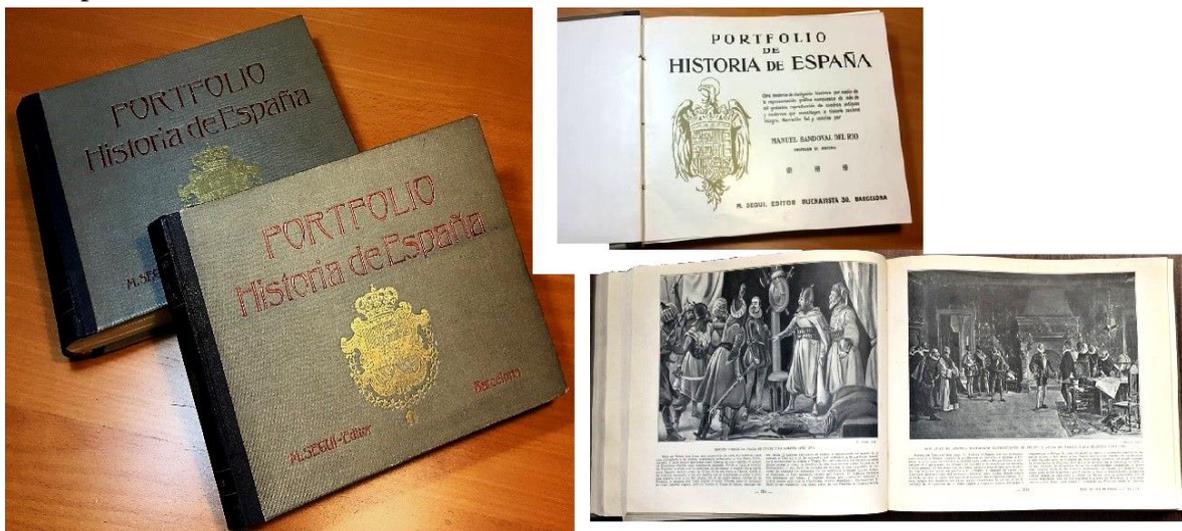


*Goyescas*: La maja vestida



*Goyescas*: El pelele

Pero, la referencia principal del cine histórico español a partir de 1942, no van a ser los maestros contemporáneos del periodo a reconstruir sino los de la segunda mitad del siglo XIX, los especialistas en la conocida como "Pintura de Historia". Sobre este curioso género (internacional, no exclusivo de España) hay una aceptable bibliografía e incluso tuvo lugar una estupenda exposición monográfica en el Museo del Prado en 2012, por lo que prefiero no alargarme disertando sobre un tema en que se puede acudir a especialistas más expertos (REYERO 1987; DÍEZ 2012). Eso sí, no puedo reprimirme de hacer una aportación personal, vinculada a recuerdos de la infancia, sobre la que considero la fuente de información iconográfica más consultada por los directores de arte españoles, muy por encima del estudio directo de las obras de los maestros, que muchas veces no eran accesibles por estar en colecciones privadas o, simplemente, desaparecidas.



Me refiero al popular "bestseller" *Portfolio de Historia de España*, una especie de "Pictorial History of Spain" bajo la dirección de Manuel Sandoval del Río, del que

solo consta "profesor de Historia" como único dato curricular<sup>10</sup>, publicada en Barcelona (en la casa de Miquel Seguí, destacado grabador pasado después a la edición) por primera vez en fecha no indicada, probablemente poco antes de la Primera Guerra Mundial y con abundantes reimpresiones en los años posteriores... aunque, curiosamente, sin "puesta al día" de los contenidos. La obra estaba formada por dos tomos en formato apaisado y encuadernación holandesa, aunque también había una edición en rústica e incluso, en algunas reimpresiones, se presentaba en fascículos encuadernables. Cada página recordaba un episodio histórico con una ilustración en blanco y negro (original o reproducción de alguna obra famosa) y un breve comentario al pie sobre el hecho que se representaba. Para que lo considere el "manual de consulta" más práctico tengo una explicación bastante sensata, y es que podía estar en la biblioteca particular de cualquier profesional de la dirección artística igual que lo estaba en la de mi casa paterna, donde yo pasaba horas mirándome ilustraciones y textos, aunque reconozco que lo primero era lo que más encendía mi imaginación. Debía tener ya algo desarrollado el sentido estético, pues me acuerdo bien de la muy variada impresión que me causaban. Sin tener muy claro cuáles eran reproducciones de cuadros reconocidos, era evidente que algunas láminas tenían mucha más calidad que otras: aparte de las que ya había podido ver reproducidas en los libros de Historia de España del colegio, me gustaban especialmente las que venían firmadas por "un tal Segrelles", al que después identifiqué como Josep Segrelles, el gran ilustrador valenciano (del que en mi casa había también un *Quijote* con aportaciones suyas), y que eran auténticas creaciones originales; a cambio, había otras de muy poco nivel que parecían hechas por un aficionado.



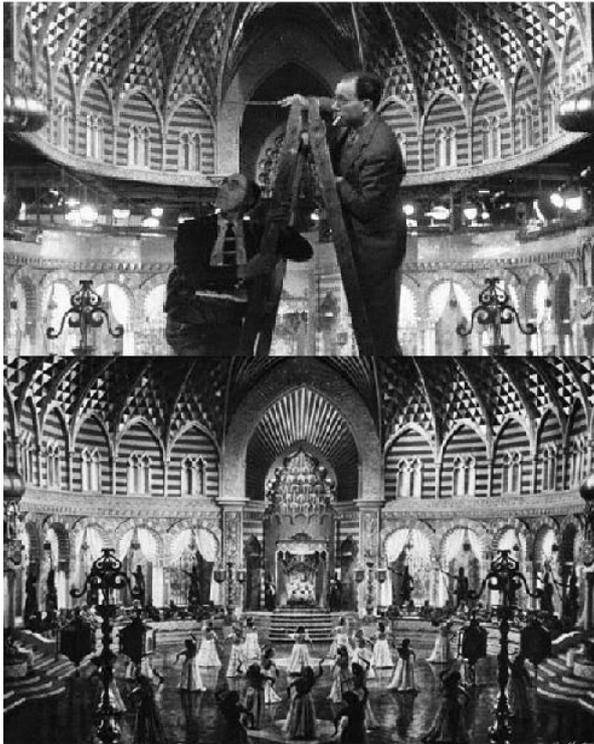
Del *Portfolio* a la pantalla

Me parece que el interés con que yo me miraba los detalles de ambientación con que el artista había querido evocar una época pasada (de forma rigurosa o simplemente con imaginación) podía ser el mismo que un profesional del cine dedicaría a preparar el diseño visual de una película. Y puedo poner varios ejemplos de láminas del libro que

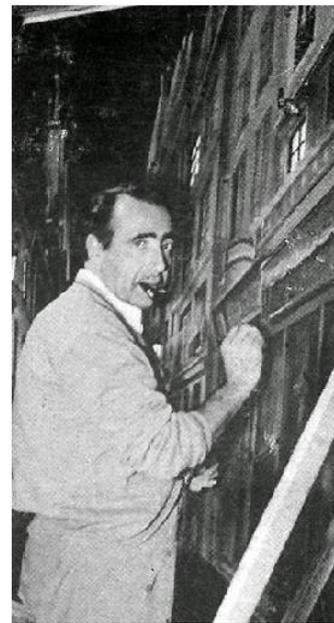
<sup>10</sup> Nunca he conseguido encontrar más información, por lo que si algún lector la tiene estaría contentísimo de conocerla.

aparecen tal cual en pantalla, con apenas cambios en la colocación de puntos de vista: ciñéndonos a aquellas que reproducen cuadros preexistentes y su aplicación a las producciones CIFESA (no la única, pero sí la más recordada empresa de la época) dirigidas por Juan de Orduña, encontramos a *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla (1877) en las portadas y el plano final de *Locura de amor* (1948); *La rendición de Granada* de Francisco Pradilla (1882) en la escena que evoca ese hecho de *Alba de América* (1950); *Combate heroico en el púlpito de la iglesia de San Agustín en el segundo sitio de 1809* de César Álvarez Dumont (1889) en uno de los momentos más espectaculares de *Agustina de Aragón* (1950), y *Ejecución de los comuneros* de Antonio Gisbert (1860) en la portada y momento correspondiente de *La leona de Castilla* (1951).

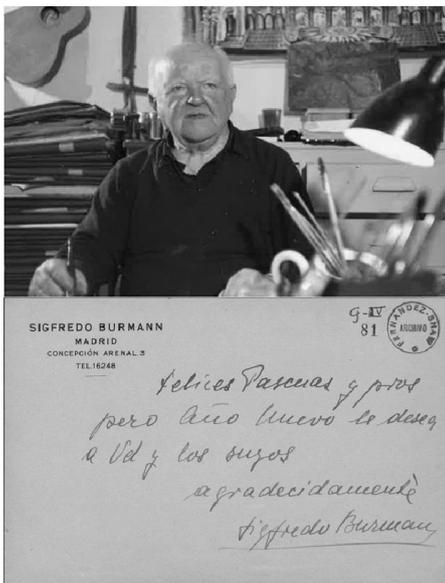
## Creadores de un estilo



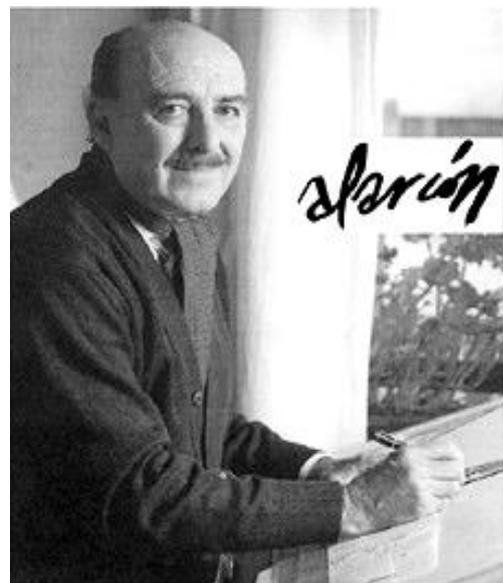
Pedro/Pierre Schild [Schildknecht] (1897 - ¿1968?)  
(maqueta corpórea para *Sucedió en Damasco*, 1943)



Alfonso de Lucas (1909-2013)



Sigfredo [Siegfried] Burmann (1890-1980)



Enrique Alarcón (1917-1995)

## Contribución del cine histórico a los avances escenográficos

Estos años de eclosión del cine histórico lo son también de desarrollo de los aspectos más "técnicos" de la dirección artística. O, dicho de otra manera, de los efectos ópticos que permitían modificar un decorado (de estudio o natural) para hacerlo más grande, suntuoso o fantástico. Como hemos ya apuntado al principio de este texto, el principal introductor de estas novedades fue Pierre Schild. Tanto en Barcelona como en Madrid creó una serie de espectaculares decorados muy basados en los trucajes escenotécnicos, con maquetas y vidrios, e incluso se desplazó a Lisboa, donde, a pesar de que la industria fílmica local era todavía más rudimentaria que la española, también se animaban con las superproducciones históricas, para dar algo más de grandiosidad a los decorados de *Camoens* (*Camões*, 1946, dir. Leitão de Barros). En 1944 formó equipo con los españoles Francisco Escriña y Antonio Simont, firmando sus trabajos con el acrónimo S.E.S.: de esta época es la antes citada *Inés de Castro* y *La torre de los siete jorobados*, originalísima adaptación de Eduardo Zamacois a cargo de Edgar Neville que cuenta entre sus alardes escenográficos la tétrica escalera de caracol por la que el protagonista desciende hasta la ciudad subterránea de los perversos jorobados.



La ciudad subterránea de *La torre de los siete jorobados* (1944) y su curiosa premonición en una aventura de Roberto Alcazar y Pedrín (1942)<sup>11</sup>.

Algo que siempre se recuerda de Schild es su tendencia al "secretismo" en el sentido de que elaboraba sus trucajes, escondido de todo el mundo, para que no se los copiaran (GOROSTIZA 1997:46). Sin ánimo de desmentir los testimonios al respecto, quiero hacer constar que cuando estuvimos inventariando con Salvador Juan el material que conservaba la viuda de Juan Alberto Soler, escenógrafo catalán que aprendió mucho

<sup>11</sup> Cuaderno número 28 (segunda quincena de agosto de 1942) de las populares historietas de Editorial Valenciana. La trama está basada vagamente en la novela de Zamacois y los escenarios dibujados, dentro de la pobreza estética que era habitual en la serie, tienen una cierta semejanza con los de la película.

de Schild mientras éste estuvo trabajando en Barcelona, encontramos una serie de imágenes del maestro con su joven discípulo preparando los encuadres trucados con maquetas corpóreas para *Sucedió en Damasco* (1943, dir. José López Rubio), así como unas curiosas fotografías de prueba de unos *matte shots* que, aunque no se especificara en el reverso a qué película correspondían, pudimos reconocer que estaban hechos para *Camões*. Esta producción portuguesa que ya hemos citado antes se rodó en 1945-46, es decir, estando Schild ya instalado en Madrid, por lo que no es descabellado pensar que se los hubiera regalado al discípulo en recuerdo de su antigua colaboración y cuando éste ya estaba demostrando como *art director* titular de Emisora Films que había sacado buen provecho de sus enseñanzas (JUAN BABOT y ESPAÑA 2009).

Y ya que hablamos de Juan Alberto (Soler era el apellido *materno*, aunque durante mucho tiempo se le solía citar como si "Juan Alberto" fuera un nombre compuesto), podemos recordar al otro gran escenógrafo de los estudios catalanes, Alfonso de Lucas, que puso en práctica ahí lo que había aprendido en los dos cursos que siguió en el Centro Sperimentale de Roma y donde tuvo ocasión de hacer prácticas en Cinecittà al lado de prestigiosos profesionales italianos como Guido Fiorini. No trabajó mucho en el cine histórico, pero para *Don Juan de Serrallonga* (1948, dir. Ricardo Gascón), una de las raras muestras del género rodadas en Orphea, diseñó unas espectaculares maquetas corpóreas que le dieron más lustre a lo que quería ser una "superproducción" sin disponer del presupuesto necesario (CAMPS 1999 113-119; ESPAÑA 2010).



*Locura de amor* (1948): uno de los trabajos más espectaculares de Siegfried Burmann.

En Madrid, la figura puntera fue Sigfredo —él siempre escribía su nombre así, aunque en las portadas de las películas casi siempre se le acreditaba como Sigfrido— Burmann, que si bien era alemán no había aprendido el oficio realmente en Alemania, ya que se instaló muy joven en España y durante muchos años sólo trabajó en el teatro (famosos sus escenarios para la diva catalana Margarida Xirgu). No obstante, la primera

vez que pisó unos estudios de cine sí que fue en su país natal, cuando se refugió allí en 1936 aprovechando su condición de "ario" en un momento en que muchos de sus compatriotas estaban haciendo precisamente el camino inverso. Cuando se produce la eclosión del cine histórico en España ya está de vuelta y se convierte en el diseñador estrella de los proyectos más ambiciosos, por ejemplo, todos los de CIFESA, y creando un estilo-modelo que en el gremio pronto se dio en llamar "decorados Burmann", término que puede sonar un poco reduccionista pero que define perfectamente su enorme aportación al cine histórico, muy superior a la de cualquiera de sus coetáneos. Resulta increíble que nunca se le haya dedicado una exposición dedicada a su obra fílmica, que se conserva en los fondos de Filmoteca Española, o como mínimo una publicación que reproduzca sus magníficos bocetos<sup>12</sup>.

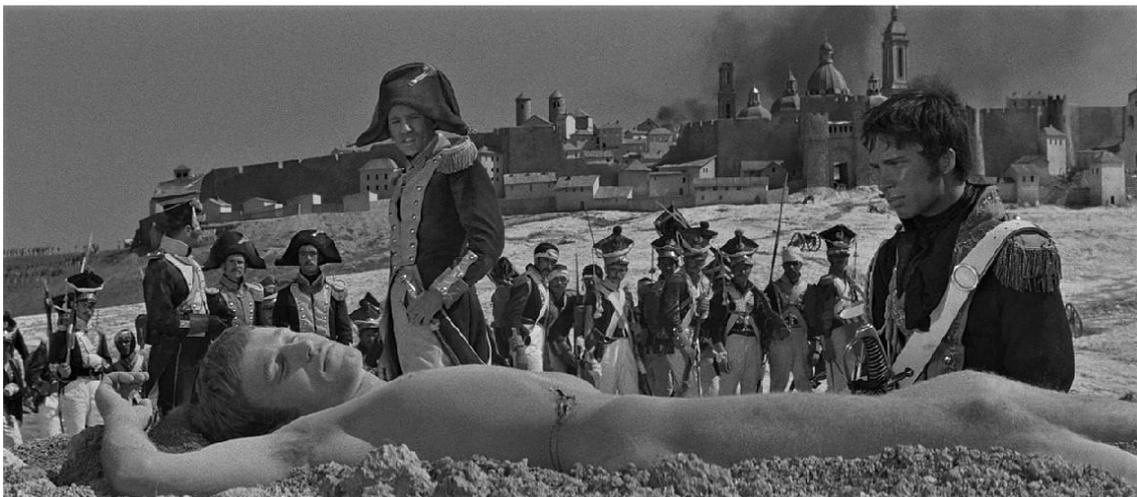


La Lima de primeros del siglo XX en *Correo de Indias* (1942).

En los aspectos de renovación técnica también hizo interesantes aportaciones. De fecha tan temprana como 1942, por ejemplo, tenemos los muy convincentes *matte shots* con maqueta (aparentemente pintada en vidrio, aunque no puedo descartar de forma tajante que sea corpórea) de la Lima virreinal para la injustamente menospreciada *Correo de Indias* de Edgar Neville. Pero esto no quiere decir que optara siempre por la solución más complicada, pues nunca descartaba técnicas menos elaboradas si así se facilitaba el trabajo al realizador. Un ejemplo es el forillo con maqueta esbozada de Zaragoza que se ve desde el campo francés en *Agustina de Aragón* (1950), cuya factura teatral puede considerarse simple si la comparamos, por ejemplo, con un encuadre similar que aparecerá más tarde en la producción polaca *Popioły* (1965, dir. Andrzej Wajda) y donde Zaragoza es una compleja maqueta corpórea, pero que en el contexto de una producción tan cara como era la cinta de Orduña suponía evitar en lo posible los despilfarros. De todos modos, el ritmo frenético de trabajo que llevaba en aquel

<sup>12</sup> Hay alguna publicación sobre su actividad teatral (RIESGO-DOMANGE 1992).

momento justificaría lo que sugieren algunos testimonios gráficos que han quedado, y es que hubiera delegado una amplia parte de estas funciones a sus colaboradores, algunos de los cuales serían después respetadísimos profesionales<sup>13</sup>.



La Zaragoza de 1808 reinventada por Burmann en *Agustina de Aragón* (1950) y por el polaco Anatol Radzinowicz en *Popioły* (1965).

Uno de estos ayudantes fue Enrique Alarcón, otro maestro indiscutible. Y ya que estamos hablando de los trucajes, quisiera sacar a colación un comentario suyo relacionado con esto y, más concretamente, con Burmann. Sostenía Alarcón<sup>14</sup> que él fue el introductor de las maquetas corpóreas en España en el rodaje de *Goyescas* cuando, saltándose a su "jefe", se ofreció directamente a Benito Perojo para resolver la parte superior del decorado de una plaza y que el realizador se lo tomó a broma, con una expresión tipo "no creo que seas capaz". Esta escena me intriga por varios motivos, y no porque no sea cierta sino porque quizá Alarcón se refiere a otra película. Unas líneas más arriba hemos comentado el esmerado *matte shot* de *Correo de Indias*, cuyo rodaje

<sup>13</sup> Con el trabajaron, por ejemplo, Enrique Alarcón, Enrique Salvá, Gil Parrondo o el futuro maestro internacional de efectos especiales Emilio Ruiz del Río.

<sup>14</sup> En una entrevista con Carlos García Santacecilia en *El País* del 20 de agosto de 1987 (no en *ABC* como se dice en GOROSTIZA 1997:46)

es anterior algunos meses al de *Goyescas*<sup>15</sup> y, por lo tanto, indica que Burmann ya estaba al corriente de las últimas novedades y no necesitaba que un ayudante le solucionara los problemas. Y como hoy en día puedes encontrar más información por internet que en la bibliografía impresa tradicional, recomiendo al lector la documentadísima *webpage* de Domingo Lizcano sobre trucajes escenográficos, pues allí encontrará una interesante imagen<sup>16</sup> que demuestra una utilización anterior de maqueta corpórea superpuesta para completar una fachada y que correspondería a *La gitanilla* (1940, dir. Fernando Delgado), de cuya dirección artística era responsable, precisamente, Burmann.

Podría ser que la anécdota citada se refiriera a *La gitanilla* más que a *Goyescas*, pero esto es muy dudoso ya que en 1940 Alarcón estaba en Barcelona, iniciándose en el oficio como ayudante de Schild. En fin, como de *La gitanilla* parece que no quedan copias que nos arrojen algo más de luz al misterio, optaremos por no contradecir a alguien que ha representado mucho en el cine español, prácticamente tanto como su maestro Burmann. De hecho, en el periodo que nos ocupa, si hay algún film histórico de primer nivel en el que los decorados no sean de Burmann, es que son de Alarcón. Y siempre manejó con gran soltura los *mattes* y demás efectos escenotécnicos: véanse, por ejemplo, los conseguidos en el único film de ambiente "bíblico" de estos años (ya en las postrimerías de la época que nos hemos delimitado), no tan impactante como sus homólogos americanos o italianos pero muy bien resuelto visualmente: *El beso de Judas* (1954, dir. Rafael Gil) (LINARES 1984:35-36, 52, 91; ESPAÑA 2009:395-396).



Techos falsos para el templo de Jerusalén en *El beso de Judas* (1954).

<sup>15</sup> Según CUEVAS PUENTE 1950:158,252, el rodaje de *Correo de Indias* comenzó en febrero y el de *Goyescas* en julio.

<sup>16</sup> <http://moviemattepainting.blogspot.com.es/2015/03/>

Con tanto hablar de los aspectos técnicos y espectaculares de la escenografía nos estamos olvidando de lo que tendría que ser lo realmente importante, a saber: que los ambientes reconstruidos evoquen fielmente la época que se quiere representar en pantalla. Por mucho que la influencia (no diré... nefasta, aunque en este aspecto podría considerarse tal) de la dichosa Pintura de Historia haya marcado la plasmación fílmica de los episodios históricos, prefiero no ser demasiado quisquilloso en este apartado. El cine español no ha caído en errores de bulto importantes ni en más convencionalismos de los que eran moneda corriente en el cine internacional. Acerca de estas dos premisas que acabo de exponer, quiero abordar un ejemplo que creo que reúne ambas: *Amaya* (1952, dir. Luis Marquina), con decorado de Luis Pérez Espinosa (otro antiguo colaborador de Burmann) y vestuario de la para mí desconocida Iturribarría Legorburu.

Como el título indica, *Amaya* es una adaptación de la novela de Navarro Villoslada, de la que hace un aceptable resumen (apoyado en el libreto de la ópera de Guridi) sin prescindir del mensaje antisemita, al que dedica la escena culminante del "pogrom a la inversa" en que la judería de Pamplona sale a las calles dispuesta a masacrar a todos los gentiles. Pero no me quiero extender sobre la ideología de este film pues ya la he analizado en otro lugar (ESPAÑA 1991) y porque la figura del "judío deicida" siempre ha formado parte del imaginario tradicionalista español, para hablar de lo que nos interesa, que es el trabajo de ambientación. La historia transcurre en el momento de la caída del reino visigodo y la entrada de los árabes en España, o sea, en los primerísimos años del siglo VIII. Época difícil de darle forma escénica, pues tanto decorador como figurinista no van a saber si afrontarla desde una perspectiva "romanizante" o "medieval": la primera sería la más correcta, pero seguramente van a temer que el espectador reciba con más convicción la segunda, ya que todo lo relacionado con la llamada "Reconquista" y su continuidad responde a un patrón convencionalmente medieval, de castillos y armaduras. La forma como Pérez Espinosa resuelve la tesitura es interesante: la arquitectura urbana de Pamplona sigue un canon "medieval" con todos los tópicos habituales, incluidas esas cálidas y amplias chimeneas que alumbran las estancias y que corresponden, como mínimo, a cinco siglos más tarde, pero a cambio, la casa de la protagonista tiene un diseño totalmente "romano", con sus característicos atrio y peristilo. Es más que probable que en su momento ningún espectador (ni crítico) se percatara de estas sutilezas, pero creo que indican una labor de investigación que siempre debe alabarse en el cine histórico.



La casa hispanorromana de primeros del siglo VIII diseñada por Pérez Espinosa para *Amaya* (1952).

Para completar este apartado deberíamos recordar algo que puede parecer una obviedad: en la creación de ambientes cinematográficos no toda la responsabilidad recae sobre el diseñador de decorados. Dejando aparte al director, que en teoría tendría

que dar la aprobación final o sugerir ideas a sus colaboradores (el cine es, en definitiva, un arte colectivo por mucho que los de *Cahiers du Cinéma* se empeñaran en personalizarlo), hay dos figuras que son clave para la recreación visual de una época concreta: el figurinista y el director de fotografía. En el primer caso el cine español tiene un artista indiscutible que es Manuel Comba, responsable de vestir a los héroes de los títulos más famosos del ciclo o, por lo menos, supervisar todo lo referente a las modas del momento en que se desarrolla la acción (GOROSTIZA 1997:51).

En el otro apartado se da una circunstancia similar a la de los escenógrafos: la abundancia de extranjeros, especialmente de lo que podríamos llamar la "línea europea" y de la que el nombre más representativo es el alemán españolizado Enrique Guerner [Heinrich Gärtner], cuya puesta en imágenes del ambiente rural castellano en la segunda versión de *La aldea maldita* (1942, dir. Florián Rey) sorprende hoy por sus similitudes con la recreada por Leni Riefenstahl en *Tiefland* (1940-1954), aproximación muy germánica al mismo ambiente<sup>17</sup>. Otros nombres a recordar serían los de Enrique [Henri] Barreyre, que iluminará los films del Madrid decimonónico de Neville, Michel Kelber (*Goyescas*, *El escándalo*) o Ted Pahle, responsable de superproducciones de CIFESA como *La duquesa de Benamejí* (1949, dir. Luis Lucia), *Agustina de Aragón* y *Pequeñeces...* (ambas de 1950, dir. Juan de Orduña).

Se puede afirmar de forma decidida que algunas de las nuevas soluciones visuales de la escena cinematográfica que van a aparecer en estos años en el cine español son, igual que lo fueron en los países donde se generaron, fruto del buen entendimiento de los escenógrafos con los directores de fotografía. Un ejemplo concreto es el de los decorados con techo visto, cuya primera aparición mundial se suele situar en *Ciudadano Kane* de Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941), fotografiada por Gregg Toland y diseñada por Van Nest Polglase. El primer caso reconocido en España es *La nao Capitana*, rodada por Florián Rey en los últimos meses de 1946 (aunque no se estrenó hasta septiembre de 1947) y donde Burmann contó con la colaboración de quien sería uno de los iluminadores españoles con mayor reconocimiento internacional, Manuel Berenguer (ESPAÑA 1995).

### Modelos iconográficos (3). Películas que inspiran

Quiero acabar nuestro repertorio de modelos recordando aquellos no tan genéricos ni tan influidos por modas o tendencias: me refiero a aquellos films concretos que impresionan al público y/o la crítica por motivos no siempre unánimes. Puede ser su calidad intrínseca, su repercusión internacional o simplemente su argumento, aunque en ocasiones pueden mezclarse todas las premisas. Un caso arquetípico es el impacto en España de la coproducción francoalemana *La kermesse heroica* (*La Kermesse heroïque*, 1935, dir. Jacques Feyder) cuando se estrenó en febrero de 1936 —...*doblada al castellano*, por cierto: ¡algo que quiero recordar a los que todavía se empeñan en que el doblaje fue un invento de Franco!—, no solo por el ingenio de guion y diálogos, dirección de actores y esmerada factura formal (maravilloso el decorado de Meerson), sino también por la trama argumental, que para el espectador ibérico tenía la novedad

---

<sup>17</sup> La base argumental de *Tiefland* es la *Terra baixa* de Àngel Guimerà, cuya acción, como es bien sabido, transcurre en Cataluña, pero el guion de la Riefenstahl se remite directamente al libreto para la ópera de Eugen D'Albert, que "españoliza" totalmente escenarios y personajes.

(en realidad podríamos hablar de "caso único") de dar una visión amable de las políticas represivas de la corona española en Flandes<sup>18</sup>.

Puede que la sublevación militar a los pocos meses de su estreno afectara su carrera comercial, pero siguió exhibiéndose después de la guerra (en la prensa de Barcelona hay constancia de algunos pases en fecha tan tardía como 1945) y la huella que dejó entre críticos, cineastas e incluso espectadores fue importante, y en gran medida por la situación histórica evocada. A pesar de ello hay que constatar la ausencia de respuesta por parte del cine español, que en ningún momento se atrevió a dar su versión de unos hechos tan favorablemente plasmados por un producto extranjero. Cuando a cualquier realizador o teórico se le preguntaba en la prensa especializada de la posguerra por posibles asuntos históricos para el cine español, no era extraño que el entrevistado sacara las hazañas de los Tercios... pero en la práctica ese asunto nunca se concretaba en ninguna película<sup>19</sup>. Es posible que hubiera cierta mala conciencia: para entendernos, que la llamada "Leyenda Negra" realmente estaba arraigada en la intelectualidad española a pesar de la negación continuada por parte de las autoridades culturales, pero quizá el problema principal es que no dejaba de ser un "tema vidrioso" que podía herir suspicacias en el extranjero en un momento en que, si algo no le interesaba al franquismo, era zaherir a gobiernos que ya le manifestaban poca simpatía.

Hay una película en las postrimerías del periodo que nos hemos marcado que es, precisamente, la única en la que se adjudica un papel protagónico a los Tercios: *El alcalde de Zalamea* (1953, dir. José G. Maesso), versión más o menos libre de la obra de Calderón. Pero los Tercios se nos muestran aquí sin la menor pretensión historicista; para ser exactos, parecen personajes de ópera o zarzuela, incluida esa convencional cantinera "guapa pero decente" y, por supuesto, no se contempla ninguna alusión a las "rutas imperiales" que habían tenido un (oblicuo) homenaje en el film de Feyder. Parece superfluo añadir que a nivel escenográfico y de ambientación se da el mismo desnivel: *El alcalde de Zalamea* es un producto derivativo de la serie CIFESA que ya no resiste la menor comparación con los alardes de sus modelos (decorados casi "naturales" de Enrique Alarcón).



Los Tercios en Flandes vs. los Tercios en Zalamea.

*La corona de hierro* (*La corona di ferro*, 1941, dir. Alessandro Blasetti) es otro título extranjero que hizo correr bastante tinta cuando se estrenó en España en la

<sup>18</sup> ...lo que no impidió que la censura optara por suprimir unas escenas en las que los habitantes de la ciudad flamenca que espera la visita de los Tercios se imaginaban la previsible violación de las mujeres y la tortura y asesinato de los hombres. La versión íntegra no se vio en España hasta 1968, en salas de Arte y Ensayo.

<sup>19</sup> Por poner un ejemplo, el segundo premio del concurso de guiones del SNE de 1943 fue para uno de Alfonso de Retana titulado *Flandes*, pero nunca se llegó a rodar (*Cámara*, n.17, febrero 1943). Hay una referencia verbal a los Tercios en el hiperbólico comentario en *off* que abre *Jeromín* (1953, dir. Luis Lucia), pero después la trama se centra en los años mozos de Don Juan de Austria vistos por el Padre Coloma.

temporada 1942-43. Película muy divertida y de notable atractivo visual, al estar firmada por el que se consideraba el director-estrella del Fascismo suele despacharse como un vehículo de propaganda mussoliniana, pero yo he de confesar con toda candidez que no veo ese mensaje por ningún sitio. A cambio, creo que con su ambientación cronológicamente neblinosa y las acotaciones tan descaradamente fantásticas puede tomarse como un claro antecedente del cine de aventuras seudohistóricas que tanto juego dará en Italia en los años cincuenta-sesenta del pasado siglo y de los que el *péplum* es su exponente más conocido<sup>20</sup>. Mi opinión, de todos modos, no es óbice para que en España los intelectuales más fascistas del Régimen le encontraran combustible para inflamar sus peculiares ideas. Ernesto Giménez Caballero, por ejemplo, publicó en *Primer Plano* un prolijo texto titulado "La leyenda del imperio cristiano en *La corona de hierro*. Una victoria cinematográfica"<sup>21</sup> donde, si la segunda parte del epígrafe puede aceptarse como valoración personal, la primera parece solo atribuible a las tendencias delirantes de su autor ya que en ningún momento de la película el concepto de "imperio cristiano" se explicita como *leitmotiv* de una trama en que las referencias religiosas son de tipo más bien mítico. Eso sí, lo que Don Ernesto quiere dejar claro es que la corona del título está "esperando al caudillo que ha de ceñirla para dominar Europa". Se supone que el espectador tendrá que decidir si ese caudillo es Mussolini, Hitler... ¡o Franco!



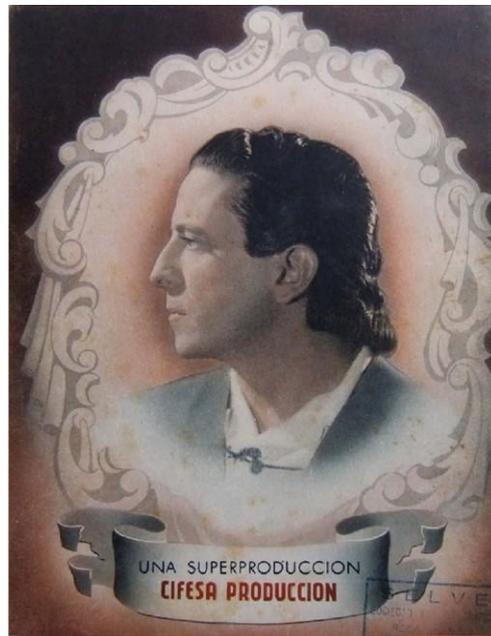
Mítica italiana / mítica alemana / mítica catalana.

Si podía parecer extraño que *La kermesse heroica* no tuviera ninguna secuela española cuando su línea argumental lo podía vindicar, en el caso de *La corona de hierro* parecería del todo lógico que se ignorara por mucho que su relato pudiera motivar a algunos publicistas de firme españolidad. Pero aquí hay que recordar que el cine español, si bien las películas "importantes" y oficialistas las rodaba mayoritariamente en Madrid, tenía un segundo foco productor en Barcelona, ciudad que siempre ha contado con una tradición cultural en la que no se consideraba peligroso

<sup>20</sup> Pietro Francisci, "padre del péplum" aunque solo sea por su fundamental contribución *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, 1958) (ESPAÑA 2017:93-95), estrenó en 1953 *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino* (distribuida un poco de tapadillo en España con el título *Espadas de Oriente*), que contiene un buen montón de referencias a *La corona de hierro*, empezando por el *lettrage* de la portada, claramente copiado del original.

<sup>21</sup> *Primer Plano* n.117, 10 de enero de 1943.

"asomarse al exterior", y aquí es donde se va a colar una curiosa referencia al film italiano. Daniel Mangrané, ingeniero químico, hijo del fundador de la distribuidora Selecciones Capitolio – S. Huguet, director de un par de películas en 1936 y, como todo melómano catalán, wagneriano de pro, decide hacia 1949 poner en marcha una adaptación cinematográfica de *Parsifal*. El proyecto, que se materializará en 1951, enmarcaba el libreto de Wagner en un mundo consumido por las guerras donde el *Graal* es la única esperanza de salvación, pero con otros añadidos coyunturales: por un lado, una discreta catalanización de la historia a base de asimilar sin complejos el Montsalvat de la ópera a un símbolo tan definido de identidad nacional como es Montserrat; y, por otra parte, componer los episodios de la infancia y juventud del protagonista como un remake de los primeros veinte minutos de *La corona de hierro*: las luchas entre las tribus bárbaras y la situación del niño abandonado en el bosque que con los años se convertirá en un "ingenuo salvaje" con una presencia física casi tarzanesca remiten directamente al film de Blasetti mucho más que al *bühnenweihfestspiel* wagneriano, y no sólo en el plano narrativo sino también en el de escenografía y vestuario<sup>22</sup> (ESPAÑA 1993:54).



Salvar a España cantando: tenor americano, barítono español.

Y para que no parezca que todos los modelos que propongo lo son de manera muy tangencial, acabo con la auténtica *copia carbone* del cine histórico español: *La princesa de los Ursinos* (1947, dir. Luis Lucia). Lamentablemente para el propósito de este texto, la copia es de situaciones y personajes más que escenográfica, pero vale la pena recordarla como testimonio de los gustos del público español en aquellos años. El modelo es *The Firefly* (1937, dir. Robert Z. Leonard) una opereta de la MGM estrenada en España en octubre de 1940 con el castizo título de *La espía de Castilla* (la acción transcurre en España cuando las guerras napoleónicas) y que cosechó un apabullante éxito de público básicamente por la presencia de una actriz-cantante muy querida por aquellas fechas, Jeanette MacDonald, y la pegadiza música que incluía la archipopular *Donkey Serenade* cantada por el protagonista masculino, el tenor Allan Jones. *La*

<sup>22</sup> Sorprendentemente ignorada por los (pocos) estudiosos del film (FANÉS 1986).

*princesa de los Ursinos* tiene como *primum movens* aprovechar la fervorosa acogida del film americano en las salas españolas, y para demostrarlo no hay más que ver como los guionistas adaptan sin gran sutileza la pareja protagonista a otro contexto histórico y copian, esto sin el menor empacho y en connivencia con el director, la escena de la *Serenata* en la que el galán a caballo (en este caso un barítono, Roberto Rey) le canta a la dama en diligencia ...otra melodía, por supuesto, ¡que ahí sí que se hubiera notado el plagio!

#### **Modelos iconográficos (4). Películas que indignan**

El último modelo a comentar va a ser el de aquellas películas que no se quieren copiar sino rebatir. En este caso el móvil no es estético ni comercial sino simplemente político y la reacción ante ellas no parte de los cineastas sino del poder estatal al encontrarse con imágenes o contenidos que pueden lesionar valores nacionales que no admiten discusión<sup>23</sup>. En este tipo de "modelos" lo habitual es que se intente frenar la difusión del producto original no sólo en territorio nacional —algo relativamente fácil con el control censor— sino también en el máximo de países posible, pero a veces se dan casos especiales como los que vamos a comentar a continuación, ambos situados dentro del periodo que hemos seleccionado: *Suez* (1938, dir. Allan Dwan) y *Christopher Columbus* (1949, dir. Richard MacDonal).

*Suez* es una producción de la 20thCentury-Fox sobre Lesseps y la obra de su famoso Canal, todo interpretado según los criterios "historicistas" de Hollywood, incluida una crítica al autoritarismo filofascista de Napoleón III y la evocación de un supuesto idilio frustrado entre el héroe y Eugenia de Montijo antes de convertirse en emperatriz. La apostura física de los intérpretes, Tyrone Power y Loretta Young, hacía olvidar al espectador quisquilloso que Lesseps, en realidad, era veinte años mayor que la dama española, con la que tenía, eso sí, un lejano parentesco. Lo más curioso de esta película es que cuando pasó censura en España en 1943 no se le hizo ninguna objeción de tipo moral y se estrenó con toda normalidad en octubre de ese mismo año. La acogida comercial fue buena y las críticas fueron mayoritariamente positivas, pero a las pocas semanas algunas entidades más o menos oficiales, encabezadas por la Real Academia de la Historia, empezaron a organizar una campaña en su contra, al parecer alertados por algunas reseñas de prensa como la de José de la Cueva en la edición de *Informaciones* del 15 de octubre, donde se escandalizaba de ver a Eugenia "viviendo en Londres en una intimidad muy sospechosa con Lesseps". El 7 de noviembre, *Primer Plano* tuvo que corregir la crítica elogiosa del falangista Gómez Tello publicada el pasado 17 de octubre a base de un encendido artículo de Alfonso Sánchez que convertía la película en "un atentado a la memoria de una española ilustre".

Según Hollywood, la futura emperatriz de Francia no se hacía precisamente la difícil con un engominado Ferdinand de Lesseps. ¡El honor de una española en entredicho!

Caldeado el ambiente con la defensa patriótica de la ilustre dama, el productor Miguel del Castillo se acuerda de que hace unos años había tenido entre manos un proyecto sobre el personaje en cuestión que iba a ser dirigido por Florián Rey<sup>24</sup> y decide resucitarlo, presumiendo con razón que será del agrado de las autoridades. La película, titulada simple y simbólicamente *Eugenia de Montijo*, será finalmente dirigida por José

<sup>23</sup> Uno de los autores que mejor y más a fondo ha investigado los intrínquilos administrativos sobre las llamadas "películas ofensivas" es Emeterio Diez Puertas (DIEZ PUERTAS 1997, 1998).

<sup>24</sup> Se anunció en *Primer Plano*, n.161, 14 de diciembre de 1941.

López Rubio y se estrenará justo un año después de la "indignidad" americana a la que tenía que rebatir: aquí se nos explica como una decentísima Eugenia, con el amparo irreductible de su madre, resiste heroicamente las proposiciones nada honestas del golfo de Luis Napoleón y le obliga a pagar el peaje del altar. Aunque en la actualidad el guion sugiere una segunda lectura del tipo "operación caza de marido para la niña", no vamos a ahondar en los aspectos de interpretación histórica porque si algún mérito tiene la cinta es a nivel de diseño, algo que fue altamente remarcado por los medios.



El ya citado Gómez Tello tituló su reseña del estreno "*Eugenia de Montijo* o la suntuosidad en el cine" para rendir homenaje a la riqueza formal de la película, de la que era principal responsable Luis Santamaría, decorador que compensaba su escasa habilidad para el dibujo con un conocimiento enciclopédico de mobiliario y accesorios de época<sup>25</sup> y que el año anterior ya había supervisado la dirección artística de *El escándalo*. Un detalle a señalar es que el crítico no se queda solo en el decorado, sino que también se congratula de lo "admirablemente vestida" que está la película por un tal... José Luis López Vázquez, que poco después abandonaría una prometedora carrera como figurinista para dedicarse a la interpretación. La escena del baile de sociedad en la que la heroína y unos amigos (entre los que se encuentra el joven duque de Alba, que luego se casaría con la hermana de Eugenia) bailan una giga escocesa pulcramente vestidos en *tartans* denota un buen apoyo documental, ya que la casamentera madre de Eugenia descendía de unos Kirkpatrick que se habían exiliado en España por defender la causa de los Estuardo.

<sup>25</sup> Testimonio de Ramiro Gómez en GOROSTIZA 1997:129.



Fernando Rey y Amparito Rivelles vestidos por José Luis López Vázquez.

El otro caso es más conocido, pues se ha comentado mucho en libros y publicaciones periódicas (FANÉS 1981:17-171; ESPAÑA 2002:80-92; NIETO JIMÉNEZ 2014:373-392). *Christopher Columbus* es una producción británica de la Gainsborough con la que J. Arthur Rank quería marcarse un tanto en el mercado norteamericano, pensándose que la epopeya colombina podía interesar al público y poniendo en el papel titular a un reputado actor de Hollywood como Fredric March. Al final la película fue un fracaso comercial, ni siquiera recibió elogios de la crítica y tuvo un inesperado efecto secundario: la indignación del gobierno español cuando le llegaron los primeros testimonios del estreno en Londres. Aunque los funcionarios de la administración española no habían visto la película y de alguna manera se la inventaban a partir de los informes provenientes de las representaciones en el extranjero<sup>26</sup>, lo cierto es que el guion mostraba una rara habilidad para explicar la historia del Almirante desprestigiando a todos los elementos ibéricos. Ningún personaje está visto bajo una luz positiva aparte de la reina Isabel o alguno que es claramente imaginario y, por lo tanto, queda anulado por su condición postiza. Francisco de Bobadilla es un individuo de aspecto desagradable que le toma inquina a Colón desde el primer momento que lo ve; Martín Alonso Pinzón queda como un traidor y Juan de la Cosa como un incompetente, pero donde ya se pone el dedo en la llaga en toda la expresión de la palabra es en la representación de Fernando el Católico. Si hay en la película una gota que rebose el vaso de las esencias patrióticas es sin duda aquella en la que Colón, deambulando por palacio buscando valedores para su empresa, ve a un individuo que intenta propasarse con una dama: no se puede contener y aparta al grosero con tanta violencia que lo tira por el suelo, dándose cuenta entonces de que es el rey.

El gobierno español acabó por considerar este *Christopher Columbus* como una ofensa deliberada de "la pérfida Albión", pero en aquel momento no había el menor margen de maniobra para una protesta que pudiera tener éxito. La desprestigiada España de Franco no podía pretender que Rank renunciara a la explotación de un producto que

<sup>26</sup> Una muestra de la "fuente secundaria" como única información disponible en España la encontramos en un curioso artículo publicado en la revista *Cámara* (n.164, 1 de noviembre de 1949) bajo el título "Los realizadores españoles comentan dos fotogramas de la película inglesa *Cristóbal Colón*". Los realizadores eran Antonio del Amo, Rafael Gil, José López Rubio, Edgar Neville, Juan de Orduña, Antonio Román, Rovira-Beleta y Arturo Ruiz Castillo, y de los "fotogramas" (en realidad fotos de rodaje) estudiados, uno correspondía, como era de esperar, a la "nefanda" escena de la humillación del Rey Católico, y el otro, más anodino y sin ninguna finalidad ofensiva, a la del recibimiento oficial a Colón con una *bailaora* de flamenco amenizando el banquete. No puede extrañar que *Christopher Columbus* jamás se exhibiera públicamente en España, aunque, según datos del Ministerio de Cultura, el 23 de abril de 1982 se le concedió licencia de exhibición con el título *La verdadera historia de Cristóbal Colón*. No queda claro que tuviera distribución comercial propiamente dicha aparte de algún pase aislado en TVE y Antena 3 (en versión doblada) y posterior edición en video y DVD.

había costado mucho dinero, y por ello se decidió una actuación realmente insólita: patrocinar a través del Instituto de Cultura Hispánica la producción de una obra fílmica que pusiera "los puntos sobre las íes" en el controvertido asunto, es decir, sintetizara los criterios oficiales sobre Colón y el Descubrimiento. En realidad, esta maniobra no era sino una repetición de otra similar llevada a cabo unos años antes por el organismo predecesor del Instituto, el llamado Consejo de la Hispanidad, que en 1941 había abordado la producción de *Raza*, una especie de folleto explicativo redactado por el *Caudillo* de lo que había sido la Guerra Civil. La iniciativa se concretó en la convocatoria de un concurso para realizar una película sobre el Descubrimiento de América, al que podían presentarse compañías españolas y americanas, pero con la condición de ajustarse a un guion ya elaborado y someterse al control de un grupo de especialistas en las más variadas materias bajo la atenta supervisión del Almirante Carrero Blanco. La convocatoria apareció en el BOE el 19 de abril de 1950 y la empresa beneficiada fue CIFESA.

El resultado fue *Alba de América*, dirigida por el inevitable Orduña y que se estrenaría el 20 de diciembre de 1951, siendo recibida con mal disimulada frialdad por parte de la crítica y escaso o nulo entusiasmo por parte del público. El guion era prolijo y sin la menor concesión a la comercialidad, limitándose a proclamar a los cuatro vientos lo buenos y generosos que habían sido los españoles con Colón. Algún personaje taimado salía, pero solo eran dos y, casualmente, uno era francés y el otro judío; ¡eso es sutileza! Ciertamente que la cinta británica que había motivado la reacción española no destacaba por su amenidad, pero por lo menos en el aspecto visual tenía la ventaja de su pictórico *Technicolor* y un espléndido gusto en el diseño de decorados y vestuario. Y que conste que, en el plano estético, *Alba de América* no es en absoluto despreciable. Fotografiarla en blanco y negro puede considerarse un error visto hoy día, pero es que para el cine español de aquella época la única posibilidad cromática era el Cinefotocolor, procedimiento local (catalán por más señas) de limitados recursos plásticos. Y en lo que se refiere a la recreación ambiental se hizo un considerable esfuerzo buscando no sólo los mejores profesionales de la escenografía (Burmán) y del vestuario (Comba, Pertegaz) sino también una amplia gama de *asesorías*: histórica, artística, religiosa, musical, naval... y la más imaginativa de todas, aquella según la cual el arquitecto Luis Martínez Feduchi era asesor "de lo plástico en el decorado".



La Pérfida Albión vs Carrero Blanco.

Y como punto final de este comentario sobre *Alba de América* y, también, de toda esta reflexión sobre las bases iconográficas del cine histórico español, un recuerdo a la forma como ambos films colombinos abordan algo tan importante como es la visualización de las naves que hicieron el primer viaje transatlántico. En la versión británica son unas elaboradas maquetas navegando en un estanque de los Estudios Pinewood, obra del especialista de origen italiano Filippo Guidobaldi<sup>27</sup>, mientras que para la española se construyó en los astilleros Lacomba de Valencia una réplica a tamaño real de la Santa María que durante muchos años fue una atracción turística del Puerto de Barcelona y se utilizó en diversos rodajes, incluido el de la muy estimable serie televisiva hispanoitaliana *Cristóbal Colón / Cristoforo Colombo* (1968, dir. Vittorio Cottafavi)<sup>28</sup>. Evidentemente, ambas opciones estaban vinculadas a la diferente condición del sistema de estudios, mucho más dotados en lo que a alardes escenotécnicos se refiere los del Reino Unido (que seguían la pauta hollywoodiana) que los españoles, pero por una vez puede decirse que la limitación de medios llevó, quizá no a un mayor realismo, pero sí a una más conseguida *ilusión de realidad*, que en definitiva es la auténtica clave del cine histórico.



Tecnología británica vs pragmatismo ibérico.

## AGRADECIMIENTOS

Gloria Camarero, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad Carlos III, que me inspiró este texto al invitarme al Congreso sobre *Escenarios del cine histórico*, Campus Getafe, 2016.

## REFERENCIAS

- CAMPS, A. (2014). *Italia en la prensa periódica durante el franquismo*. Barcelona: Publicacions de la UB.
- CAMPS, M. (1999). *Conversando con Alfonso de Lucas, decorador en el cine español de 1933 a 1976*. Barcelona: LAIA-Laboratori d'Investigació Audiovisual.

<sup>27</sup> En esta página *web* (que recomiendo encarecidamente a todos los entusiastas de los efectos especiales) pueden verse unas preciosas imágenes de Guidobaldi con sus *barquitos*: <http://nzpetesmatteshot.blogspot.com.es/2014/>

<sup>28</sup> El marino José María Martínez Hidalgo publicó, cuando era director del Museo Marítimo de Barcelona, una documentada monografía sobre esa réplica de la Santa María (MARTÍNEZ HIDALGO 1976).

- CÁNOVAS BELCHÍ, J. T. (1994). "La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica de los años veinte". *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Editorial Complutense, pp. 15-26.
- CÁNOVAS BELCHÍ, J. T. (1997). "El héroe de Cascorro", en J. PÉREZ PERUCHA (ed), *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, pp. 77-79.
- CUEVAS PUENTE, A. (ed.) (1950). *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo.
- DÍEZ, J. L. (ed.) (1992). *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado (catálogo de exposición).
- DIEZ PUERTAS, E. (1997). "Las películas ofensivas". *Cuadernos hispanoamericanos*, n.567, pp. 97-106.
- DIEZ PUERTAS, E. (1998). "El franquismo ante las películas ofensivas". *Cuadernos hispanoamericanos* 572, pp. 100-112.
- ESPAÑA, R. de (1991). "Antisemitismo en el cine español". *Film-Historia* 1/2: 89-102.
- ESPAÑA, R. de (1993). "Cataluña y los catalanes vistos por el cine del franquismo", en *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*. Barcelona: Centro de Investigaciones Film-Historia / PPU, pp. 39-64.
- ESPAÑA, R. de (1995). "El camino de las Indias: una perspectiva franquista (*La nao Capitana* de Florián Rey)", en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine [Actas del V Congreso de la AEHC]*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, pp. 211-218.
- ESPAÑA, R. de (1996). "Spain and the United States: A Cinematic Relationship, 1939-1953". *Film-Historia* VI/3:235-246.
- ESPAÑA, R. de (2002). *Las sombras del Encuentro: España y América, cuatro siglos de historia a través del cine*. Badajoz: Festival Ibérico de Cinema / Diputación de Badajoz.
- ESPAÑA, R. de (2009). *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*. Madrid: T&B.
- ESPAÑA, R. de (2010). "Ricardo Gascón, a filmmaker from Barcelona". *Cine y... Journal of Interdisciplinary Studies on film in Spanish* 3/1-2:94-100.
- ESPAÑA, R. de (2017). *De héroes y dioses. 50 películas sobre la Antigüedad*. Barcelona: Oberta Publishing.
- FANÉS, F. I. (1981): *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- FANÉS, F. I. (1986). "El wagnerianisme a la Barcelona dels anys cinquanta – *Parsifal* de Daniel Mangrané i el seu entorn". *Cinematògraf*, vol.3:333-375.
- GOROSTIZA, J. (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- GUARNER, J. L. (1971). *30 años de cine en España*. Barcelona: Kairós.
- JUAN BABOT, S.; ESPAÑA, R. de (2009). *Juan Alberto, director artístico, creador d'Esplugas City*. Esplugues de Llobregat: Ajuntament. Catálogo de exposición, texto catalán/castellano/inglés.
- LINARES, A. (ed.) (1984). *El decorador en el cine: Enrique Alarcón*. Alcalá de Henares: Festival de Cine.
- MARTÍNEZ HIDALGO, J. M. (1976). *A bordo de la "Santa María"*. Barcelona: Diputación Provincial / Museo Marítimo de las Reales Atarazanas.

- NIETO JIMÉNEZ, R. (2014). *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*. Santander: Shangrila-Textos aparte.
- POZO ARENAS, S. (1984). *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona: Publicacions de la UB.
- REYERO, C. (1987). *Imagen histórica de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RIESGO-DOMANGE, B. (1992). "La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Burmann". *Mélanges de la Casa de Velázquez* Vol. 28, n.3, pp. 37-56
- TORRELLA PINEDA, J. (1991). *Rodatges de postguerra a Barcelona. Un recorregut pels estudis de cinema*. Barcelona: Institut del Cinema Català.

RAFAEL DE ESPAÑA es Doctor en Medicina e Historia Contemporánea por la Universidad de Barcelona, miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España y uno de los fundadores del *Centre d'Investigacions Film-Història*. Durante muchos años ha compaginado sus actividades docentes en la Facultad de Medicina de la UB (de la que actualmente es Profesor Honorífico) con la investigación cinematográfica. Además de artículos y monografías de interés biomédico, ha publicado más de una docena de libros de cine como autor principal, así como colaboraciones en obras colectivas y artículos en revistas. También ha sido jurado de festivales y conferenciante invitado en actos académicos celebrados en España, Reino Unido, Estados Unidos, México, Brasil, Israel, Rusia y Japón.

e-mail: [rafaeldeespana@ub.edu](mailto:rafaeldeespana@ub.edu)

