

REESCRIBIENDO LA HISTORIA EN VERSIÓN NACIONAL: *LA PRINCESA DE LOS URSINOS* (1947)

GABRIELA VIADERO CARRAL

London School of Economics and Political Science

gabrielaviadero.c@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1573-7414>

Recibido: 10 de diciembre de 2022

Aceptado: 20 de marzo de 2023

Publicado: 31 de octubre de 2023

Resumen

En este artículo pretendemos ofrecer un modelo de estudio para analizar filmes históricos desde el punto de vista de la construcción nacional. Como ejemplo, utilizaremos el largometraje *La princesa de los Ursinos* (1947), producida por CIFESA durante la primera década del franquismo. Realizaremos un análisis de contenido, tanto de su trama como de los personajes, así como una comparativa entre los hechos históricos y su tratamiento filmico. También estudiaremos la recepción de crítica y público, centrándonos en los aspectos nacionalistas.

Palabras clave: nacionalismo, cine español, franquismo, historia nacional, princesa de los Ursinos, Felipe V, construcción nacional.

REESCRIVINT LA HISTÒRIA EN VERSIÓ NACIONAL: *LA PRINCESA DE LOS URSINOS*
(1947)

Resum

En aquest article volem oferir un model d'estudi per analitzar films històrics des del punt de vista de la construcció nacional. Com a exemple, utilitzarem el llargmetratge *La princesa de los Ursinos* (1947), produïda per CIFESA durant la primera dècada del franquisme. Realitzarem una anàlisi de contingut, tant de la seva trama com dels personatges, així com una comparativa entre els fets històrics i el seu tractament filmic. També estudiarem la recepció de la crítica i el públic, centrant-nos en els aspectes nacionalistes.

Paraules clau: nacionalisme, cinema espanyol, franquisme, història nacional, princesa dels Ursinos, Felip V, construcció nacional.

DOI: <https://10.1344/fh.2023.33.1.173-194>

Copyright © 2023 Gabriela Viadero Carral.

Copyright de la edició © FilmHistoria Online, 2023. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

REWRITING THE HISTORY IN NATIONAL VERSION: THE PRINCESS OF THE URSINOS (1947)

Abstract:

In this article we intend to offer a model of study to analyze historical films from the point of view of the national building. As an example, we will use the film *La princesa de los Ursinos* (1947) produced by CIFESA during the first decade of the Franco regime. We will analyze its content, both its plot and the characters, and will compare the historical facts to its filmic treatment. We will also study the audience reception in cinemas as well as in magazines and newspapers of the time, focusing on the national discourse.

Key words: nationalism, Spanish Cinema, Francoism, national history, nation-building, Philip V, princesse des Ursins.

1. INTRODUCCIÓN

Hace ya décadas que los investigadores en el ámbito de la historia y la nación comenzaron a hacer hincapié en la necesidad de desvincular ambos términos, denunciando que la primera había servido como herramienta para la causa nacional. Si bien es cierto que la historia nacionalizada es anterior al siglo XIX, fue en ese siglo, con la llegada del Romanticismo, cuando se comenzó a buscar las especificidades propias de cada nación, entendiendo que se trataba de una personalidad colectiva cuyas características únicas había que encontrar en la cultura, el lenguaje o la literatura. Ello coincidió con la profesionalización de la disciplina histórica, de tal forma que los historiadores terminaron por convertirse en los arquitectos del *national building*, ya que podían hablar con autoridad del pasado de la nación (Berger, 2007: 54). Siguiendo el modelo de la Ilustración, una historia lineal y teleológica, pero aplicado a la nación como sujeto histórico, los historiadores convirtieron su disciplina en la herramienta perfecta para dar cuerpo a la narrativa del estado nación (Prasenjit, 1995: 4-8).

De ahí que diga Justo G. Beramendi que la misión de la historiografía decimonónica “consistió en presentar la nación como algo que existía desde época remota y la historia de los grupos humanos que la integran como algo movido por un *telos* nacionalizador” (Beramendi, 1998: 134). Estas historias nacionalizadas tenían una gran capacidad de generar sentimientos de pertenencia y así, favorecer la creación de una identidad/conciencia nacional.

Según Cirujano Martín, Elorriaga Planes y Pérez Garzón, que la configuración de este nuevo saber (la historia como disciplina con un desarrollo orgánico y pleno de su metodología) surgiera “en el contexto de las revoluciones liberales, protagonizadas por una burguesía que se movía en torno al espacio del estado-nación, llevó a que

ésta naciera encauzada por la cosmovisión liberal y las exigencias nacionalistas del estado burgués” (Cirujano Marín et al, 1985: 73).

Basándose en estas premisas y con el objetivo, precisamente, de desvincular historia y nación, en su libro *Historiografía y nacionalismo español 1834-1868* estos autores estudian cómo surgió la historia nacionalizada en España durante el reinado de Isabel II. Una labor que continuaron otros investigadores, aumentando el período de estudio. Destacan, entre otros, García Cárcel y su trabajo coordinando *La construcción de las historias de España* (García Cárcel, 2004) y Álvarez Junco, que ha dedicado algunas obras a esta cuestión (Álvarez Junco 2001, 2013, Álvarez Junco y de la Fuente Monge, 2017).

Pero, además de la historia como disciplina, con una metodología y objetivos de imparcialidad, la historia se ha contado a través de otros medios: pintura, teatro, novela... Y, a partir del siglo XX, mediante imágenes en movimiento. En España, ¿qué relación tuvieron cine, historia y nación?

2. CINE Y NACIÓN EN ESPAÑA

En la década de los 20, años en los que se intentará levantar una industria cinematográfica estable, con fondos suficientes y adaptada a los gustos del público (Cánovas, 2007), la nación española entendida como colectivo con unas características únicas y específicas ya formaba parte de los esquemas mentales de gran parte de la población.

El estado no intervino en el ámbito cinematográfico, tal y como demuestra que el colectivo le pidiera constantemente protección y subvenciones (Cánovas, 2007), y sin embargo, la cultura cinematográfica que se generó en torno a diversas plataformas tales como revistas especializadas, crítica en prensa o congresos, muestra cómo diferentes miembros del sector audiovisual se planteaban la necesidad de construir un cine netamente español, de caracteres y valores propios. Debatían sobre cómo tendrían que ser esos filmes nacionales, planteándose cuestiones tales como el papel que debía jugar la historia de España, el costumbrismo, el regionalismo o la alta cultura y defendían la creación de una industria cinematográfica fuerte, acorde con “la grandeza de la nación” (García Carrión, 2013).

De hecho, la industria cinematográfica española optará por la “vía nacionalista” para intentar competir con el cine extranjero, fundamentalmente americano y francés, cuya perfección técnica y artística era mucho mayor que la del incipiente cine español y que gustaba y acrecentaba el interés del público. Esta “vía nacionalista” consistía en mostrar lo autóctono, el folclore, la riqueza monumental y paisajística del

país y sus tradiciones, pero sin caer en el tópico conocido como *españolada* (Cánovas, 2007).

A partir de 1939, tras la Guerra Civil y la instauración del franquismo, tanto las instituciones como los disidentes pensaban en el cine desde un punto de vista nacional. De hecho, en el punto tercero del informe de constitución del Departamento Nacional de Cinematografía, creado en 1938 por el Ministerio del Interior del autodenominado *bando nacional*, se estableció que el estado ejercería la vigilancia y orientación del cine a fin de que éste fuera “digno de los valores espirituales de nuestra patria” (Diez Puertas, 2002: 275).

En 1944, en la orden del 15 de junio de la vicesecretaría de la Delegación Nacional y Propaganda, se creó la mención de *interés nacional* para las películas que se produjeran en España, cuyos cuadros artísticos y técnicos fueran esencialmente españoles. También se consideraría fundamental para la expedición de dicho título que la película contuviera “muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos” (Anuario del espectáculo, 1945: 1141-1142).

Además, apreciamos una continuidad con los años 20 y 30 en las cuestiones que se plantearon sobre lo que debía o no ser el cine español. La revista cinematográfica *Primer Plano* fue testigo de este debate y diferentes personas vinculadas al mundo del cine o intelectuales seguían preguntándose cómo construir un cine nacional.

En cuanto a los disidentes del franquismo, contamos con su visión en las Conversaciones de Salamanca, foro de reflexión sobre el cine español celebrado en Salamanca entre el 14 y el 19 de mayo de 1955, en el que se reunieron tanto no alineados (comunistas, anarquistas...), como franquistas críticos con el régimen y franquistas entusiastas, para hablar sobre una posible renovación del cine español.

En el llamamiento a estas *Conversaciones* se hablaba de la necesidad de reflexionar sobre el cine español porque decían que no estaba cumpliendo con “su misión de testimonio de la realidad española” y porque cultivaba “tópicos conocidos (refiriéndose a las películas folclóricas)” que no respondían “a la personalidad nacional española”. Ofrecían como solución la tradición de las artes y letras, señalando que España tenía “un genuino espíritu nacional en nuestras formas de expresión literaria” (Nieto Ferrando y Company Ramón, 2006: 65-86). Ponencias tales como “El informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía” de Juan Antonio Bardem (Nieto Ferrando y Company Ramón, 2006: 293-296) o “Caracteres de un cine español” de Eduardo Ducay y Ricardo Muñoz Suay (Nieto Ferrando y Company Ramón, 2006: 317-319) se centraron en estos asuntos.

Además de estos aspectos de la cultura cinematográfica, también muchas películas producidas durante el franquismo reflejaban una perspectiva nacional en su planteamiento¹.

Ya en democracia, la idea de cine nacional está totalmente consolidada, aunque en el caso español no se entienda ya como una herramienta para dibujar la idiosincrasia española (si bien es cierto que el cine es un producto social, con lo que esto conlleva) ni las glorias nacionales (de hecho, debido a la identificación de la dictadura con este objetivo, muchas veces se ha llevado a cabo, precisamente, lo contrario: es decir, su deconstrucción). Sin embargo, el cine está concebido desde una óptica nacional, puesto que hablamos de películas inglesas, estadounidenses, italianas... Además, el cine español recibe ayudas y protección de su estado nación (así ocurre en otros muchos países, tales como Francia), de forma que se entiende que ambos están relacionados.

3. CINE, HISTORIA Y NACIÓN

En resumen y como hemos visto, la historia ha recreado el pasado de la nación y la cultura cinematográfica, ya nacida en un mundo nacionalizado, ha debatido sobre las posibilidades del cine en relación con la nación. A ello debemos sumarle que el cine puede contar historias del pasado, por lo que cabe que pueda ser el correlato audiovisual de la historia nacional.

Además, frente a la disciplina histórica, el mensaje cinematográfico cuenta con más posibilidades de calar en la población. Su capacidad de persuasión es mucho mayor, entre otras cosas, porque puede ofrecer como una realidad filmada lo que no lo es. Por otro lado, y mientras que las palabras (prensa, novelas, ensayos, manuales, libros de historia...) nos ofrecen información que convertimos en esquemas mentales que nos sirven para comprender el mundo y actuar en consecuencia, el cine nos ofrece, directamente, imágenes, cuyo poder pedagógico es mucho más inmediato.

Por ello, tras ver una película histórica o basada en hechos históricos, es más que probable que la imagen que tengamos de esos sucesos se relacione de manera directa y duradera con las que hemos visto en la pantalla.

Además, los largometrajes de ficción tienen una estructura, -una historia con presentación, nudo y desenlace- perfecta para incrementar la capacidad de

¹ Algunos estudios sobre este tema: Santiago Juan Navarro (2005): "La madre patria enajenada: Locura de Amor, de Juan de Orduña, como alegoría nacional", *Hispania* v. 88,1, pp. 204-215 o Vicente Sánchez Biosca (2012): "Una nación de cartón piedra. Las ficciones históricas de CIFESA". En Ismael Saz y Ferrán Archilés (eds.). *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Madrid: Universitat de València o Gabriela Viadero Carral (2016): *El cine al servicio de la nación*. Madrid: Marcial Pons.

persuasión y eficacia del cine. Tengamos en cuenta que el hecho de que se nos cuente una historia que afecta a unos determinados personajes apunta con fuerza a nuestra parte emocional, por lo que el mensaje será recibido de una manera completamente distinta a cómo nos llegaría al leer un manual de historia o libro de investigación.

Por otro lado, y frente a la disciplina histórica, el cine cuenta con la posibilidad de deformar la historia si así lo desea, amparándose en su consideración de medio artístico. Basta con señalar que una determinada película está inspirada en hechos históricos pero que no pretende ser su correlato, para ofrecer una interpretación imaginaria del pasado que, dependiendo de cómo se realice, y a pesar de la advertencia, puede que termine convirtiéndose en la referencia a ese momento de la historia de los espectadores (dependerá, en gran medida, de su capacidad de resistencia² y de su formación, a través de otros medios, sobre ese momento histórico).

En este artículo pretendo ofrecer un modelo de estudio para analizar filmes históricos, de modo que podamos comprobar cuánto le afectan las lentes nacionalistas; tanto desde el punto de vista de la construcción de una determinada manera de entender la nación como lo contrario, criticar una idea de nación (lo que no evita que la nación esté presente, aunque sea para desmontarla).

La película que hemos elegido es *La princesa de los Ursinos* (1947) producida durante la primera década del franquismo por CIFESA. Si bien es cierto que, como ya se ha demostrado, gran parte del cine histórico producido durante la dictadura, sobre todo en la década de los 40 y los 50, sirvió a la creación de una idea nacional acorde a la del régimen, que desde los primeros años se había dibujado como garante de esa determinada nación, resulta interesante estudiar cómo se lleva a cabo en este caso concreto, puesto que el período histórico elegido, reinado de Felipe V, nieto del rey de Francia, nunca fue de los favoritos de los sectores tradicionalistas, conservadores y nacional católicos. Recordemos que el mito historiográfico nacional católico, que comenzó a construirse durante el período isabelino y que Menéndez Pelayo llevaría a su culminación, consideraba la época de Felipe V como un período de decadencia para la nación española, invadida por extranjeros que guiaron “nuestros” ejércitos, arribistas en “nuestros” palacios y que supuso un gran atropello para la Iglesia, cuidándose solo de los intereses materiales (Álvarez Junco, 2001: 417, 427-428).

² Según Foucault, tan pronto como surge una relación de poder surge la posibilidad de resistencia. Nunca estamos totalmente atrapados por el poder: siempre es posible modificar su control, en determinadas condiciones y siguiendo una práctica precisa. Para éste, la posibilidad de resistencia surge de la ambigüedad inherente al discurso, que permite que los textos puedan reinscribirse en esquemas no planeados por su emisor y así convertirse en escenarios de interrogación y conflicto. SANTAOLLA (2005): 19. Muchos autores han adoptado y reformulando estos conceptos, aplicándolo al estudio de textos culturales y artísticos, justificando la posibilidad de que ciertas audiencias llevaran a cabo lecturas a contrapelo, en base a esta ambigüedad del discurso.

No olvidemos tampoco que el rey borbón Juan, aspirante al trono de la monarquía española, había roto con el franquismo en 1945 y su padre, Alfonso XIII, había declarado que Franco le había engañado al no restaurar la monarquía tras la victoria de los sublevados. Esta película sobre el primer borbón que reinó en España se estrenaba en 1947.

4. LA PRINCESA DE LOS URSINOS (1947) DE LUIS LUCIA: NARRACIÓN FÍLMICA

El 26 de julio de 1946 la Dirección General de la Cinematografía (antigua DNC), dependiente de Educación Nacional³, concede el permiso de rodaje 192-46 al largometraje *La princesa de los Ursinos*. El censor explica que se trata de “un argumento interesante en el que la fantasía se mezcla con la historia. Está bien visto el juego de imágenes. Los personajes históricos son tratados con estimable corrección. No ofrece reparos de índole moral [...] Literariamente los diálogos son correctos” (AGA, Cultura, 36/04687).



Imagen 1. Póster de *La Princesa de los Ursinos* (1947).

Fuente: Filmaffinity <https://www.filmaffinity.com/es/film213276.html>

Y sí, tal y como habíamos comentado anteriormente que podía ocurrir, esta película histórica se vale de su consideración como medio artístico para, como apunta el censor, “mezclar fantasía e historia” o lo que es lo mismo, para deformar la historia. Pensemos en lo peligroso que resulta esta “mezcla” de cara al espectador, puesto que no sabe exactamente qué sucedió en la realidad y qué es fantasía y, por lo tanto, su imagen de ese momento histórico estará totalmente alterada. Los créditos de inicio del filme dicen lo siguiente:

No hemos pretendido hacer historia -nombres, fechas y recuentos de batallas- sino reflejar el ambiente espiritual de España en un momento del siglo XVIII. Luis XIV de Francia, el rey Sol, acaba de lograr que su nieto ocupe el trono de España con el título de Felipe V. No se conforma con este triunfo. Quiere más y su ambición le enfrenta con el carácter español indómito, independiente, forjado en siglos de lucha, y para quien los Pirineos ni han desaparecido ni desaparecerá jamás. Entre realidad y

³ El Departamento Nacional de Cinematografía, creado en 1938 y que dependía de la vicesecretaría de Educación Popular, se integra en 1946 en el Ministerio de Educación Nacional y pasa a llamarse Dirección General de la Cinematografía.

fantasía conoceréis un famoso duelo diplomático cuyas vicisitudes silencia la historia. (Lucia, 1947)

A pesar de la advertencia de que no se pretende hacer historia, por la naturaleza del medio fílmico y la estructura del largometraje de ficción (que ya explicamos anteriormente), es posible que la historia que se cuente en la pantalla termine por convertirse en nuestra imagen de ese período histórico. Además, en el caso de esta película, aunque los créditos nos advierten de que se trata de una “mezcla de realidad y fantasía”, nos dicen también que lo que vamos a ver es un duelo que la historia ha silenciado. Es decir, se erige como fuente fidedigna frente a la historia tradicional.

4.1. La historia al servicio de la nación

Como demostraremos a continuación, la historia se pone al servicio de la nación dentro esta narración fílmica, convirtiéndola en el sujeto de la acción y otorgando coherencia y sentido a una serie de hechos ocurridos en un territorio, construyendo linealmente su desarrollo. De esta forma ya no son eventos aislados, sino forjadores de un destino común, el destino nacional. ¿Cómo se hace?

En primer lugar, se elige la nación como sujeto de la acción, con una identidad determinada. Esa identidad, en este caso concreto la española, se basa en una serie de características tales como el orgullo, la pasión y el amor por la independencia.

Por otro lado, la nación protagonista debe contar con otra a la que oponerse, forjándose o manifestándose su identidad frente a ella. En este largometraje ese *Otro* lo encarnará Francia, cuya ambición la lleva a querer intervenir políticamente en España, para lo que enviará a la corte de Felipe V a la Princesa de los Ursinos en misión nacional. Este plan secreto, al ser descubierto, desencadenará la manifestación del carácter español “indómito, independiente, forjado en siglos de lucha” (Lucia, 1947). No perdamos de vista que se trata de una misión francesa, por los intereses de Francia y que la lucha diplomática que tendrá lugar entre ambos países será una lucha nacional.

La guerra de Sucesión será uno de los hechos históricos que termine por desencadenar la acción en el filme, puesto que el ejército del pretendiente austríaco Carlos es mucho más potente que el de España y Francia quiere aprovechar esta debilidad para, ofreciendo su ayuda, ocupar algunas plazas del norte de ese país. A destacar que, a pesar de que los agresores sean los austracistas, éstos no se presentan como enemigos nacionales. De hecho, no se explica prácticamente nada de esta guerra, girando la acción en torno al conflicto con Francia y quedando el otro en un segundo plano.

La historia se ocupará de dar una coherencia a los hechos, de demostrar que existe una esencia que se repite, otorgando así solidez y prestigio a la identidad nacional. Es sabido que, desde el comienzo de la historia, los diferentes grupos humanos han mostrado un gran interés por demostrar la antigüedad de su linaje, una constante que aparece a lo largo de los siglos y que se dibuja también en la narración nacional. Esta hará referencia al pasado de la nación, dibujando un espíritu que aparece una y otra vez, forjado por el tiempo, en siglos de lucha y que permanecerá por siempre: “vivirá siempre en el corazón de los españoles” (Lucia, 1947).

Este espíritu se encarnará en diferentes personajes cuya trayectoria en la trama se construye en función de lo nacional. También en el grupo de la otredad los personajes se dibujan en ese sentido, en ese caso, lo francés. Habrá, sin embargo, una conversión nacional, por el que uno de los personajes de *lo francés* se convierte a *lo español*, un recurso de gran fuerza emocional.

4.2. Personajes

El largometraje se centra en la figura de Marie-Anne de la Trémoille, la princesa de los Ursinos, una noble francesa, hija del aristócrata francés Luis II de La Trémoille, duque de Noirmoutier, que formó parte de la corte del rey Felipe V hasta 1714. Según el filme, la princesa era una infiltrada del rey Luis XIV cuyo objetivo consistía en conseguir que el rey de España no olvidara su origen francés y se prestara a la “intervención de Francia en su política y en sus territorios” (Lucia, 1947).



Imagen 2. Retrato de la princesa de los Ursinos, hacia 1670, atribuido a René-Antoine Houasse (Museo Condé, Chantilly). Fuente: *Wikipedia* https://es.wikipedia.org/wiki/Princesa_de_los_Ursinos

Imagen 3. Ana Mariscal en *La princesa de los Ursinos* (1947)

Fuente: *Madridiario* <https://www.madridiario.es/noticia/477435/ana-mariscal:-25-aos-despus-de-su-muerte.html>

Frente a Marie-Anne, el cardenal Portocarrero, segundo hijo de Luis Andrés Fernández Portocarrero Bocanegra, conde de Palma del Río y marqués de Almenara.

Según el filme este personaje será el encargado de desbaratar sus planes. Para ello, le pedirá a su sobrino, Luis Carvajal, que espíe a la princesa. Dice el cardenal que constituirá una ayuda para su patria “contra ese enemigo que se dispone a atacarnos desde Versalles” (Lucia, 1947).

Nos encontramos en tercer lugar con el rey de España, Felipe de Borbón, duque de Anjou, segundo hijo de Luis el Delfín de Francia y, por tanto, nieto del rey francés Luis XIV. Felipe V demostrará que, a pesar de ser francés de origen, se considera “un rey tan español como Isabel y Fernando”. Y, lo que es más, “aunque como rey fuese tan ingrato que olvidara que a esta tierra debo un trono, como hombre me siento orgulloso de mi nueva patria” (Lucia, 1947).

Durante la guerra de Sucesión denegará la ayuda militar que le ofrece Francia para expulsar al enemigo de sus territorios. Según sus informaciones, la ayuda sería un pretexto para ocupar algunas plazas fuertes del norte del país. De ahí que diga: “España y yo con ella lucharemos contra esta invasión y contra todas, vengan del oeste o del sur, o del Norte [en referencia a Francia]” (Lucia, 1947).



Imagen 4. Retrato oficial de Felipe V por Jean Ranc. Fuente: *Museo del Prado*

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-v-rey-de-espaa/2e64f6c5-a241-4de9-bb50-3585f557ded1>

Imagen 5. Fernando Rey en el papel de Felipe V en *La princesa de los Ursinos* (1947).

Fuente: *Cineymax* <https://www.cineymax.es/estrenos/fichas/111-l/53614-la-princesa-de-los-ursinos-1947>

Otro personaje de gran relevancia en el filme, pero en este caso, sin base histórica alguna, es el sobrino del cardenal Portocarrero, Luis Carvajal. Este caballero que, como dijimos, debía espíar a la princesa de los Ursinos, elegirá como *alter ego* a Javier de Manrique, un hombre del barrio morisco de Toledo que pasa la vida montando a caballo, tocando la guitarra y de profesión, como le dice la princesa, “hacer lo que le place” (Lucia, 1947); el disfraz elegido para acercarse a Marie-Anne y

ganarse su confianza está basado en una representación de varios tópicos de lo español dibujados por los viajeros románticos del siglo XIX relacionados con la libertad y las pasiones, a los que se suma cierto folclore o tipismo andaluz. Resulta reseñable que Luis Carvajal quiera representar los tópicos de *lo español* para acercarse a la princesa *francesa*.

Cuando consigue detectar el carruaje de Marie-Anne, que llega de Francia, desde su caballo y guitarra en mano, cantará los siguientes versos desde la distancia:

Galopar, nunca descansar, siempre en mi jaca correr y correr...
Es un placer sentir cómo te quema este sol español
que a tu sangre da poderes de conquistador
Es mi ilusión vivir en esta tierra sin par
que nos da con sus vinos y mujeres la felicidad... (Lucia, 1947).

Una vez llama su atención, se acercará al carruaje y se ofrece a cantar lo que las mujeres quieran (la princesa de los Ursinos y la dama que la acompaña).

-Puedo cantar zambra, seguidillas o cualquier canción de la Baja Andalucía. ¿O preferís algo más alegre? ¡Ay, guitarra mía, de mi corazón, rosa de alegría!; ¿Creéis que hay algo más hermoso que la música española? – dice el jinete
-La música francesa- dice la princesa (Lucia, 1947).

Manrique canta en francés y luego en español. Los que tiran de los caballos y la acompañante de Marie-Anne se animan y empiezan a moverse al ritmo de la música, mientras la princesa de los Ursinos indica a la dama que pare de bailar. Pero Manrique continúa con su canción: “Un español cuando quiere, siempre da el alma y la vida y si de celos se muere cantando, prefiere perder la partida”. La propia princesa termina bailando animada, aunque cuando se da cuenta, para. “Olé”, dicen los que llevan los caballos cuando Manrique termina de cantar. Como vemos, se da ya aquí una pequeñísima conversión nacional en Marie-Anne que anticipará la gran conversión al final de la cinta, cuando decide apoyar la causa española: “Él me hizo comprender España” (Lucia, 1947), dirá la princesa sobre Manrique/Luis Carvajal.

Señalamos en último lugar, y como personaje más importante, el espíritu español basado en el amor por la independencia. El cardenal Portocarrero se lo recordará al rey Felipe V de esta forma: “España por sí misma sabrá resolver su situación. Los problemas de España sólo incumben a los españoles [...] confiad en vuestra nación, majestad” (Lucia, 1947).

Este amor por la independencia aparece ya señalado en los créditos de inicio, como apuntamos anteriormente e irá apareciendo una y otra vez en los distintos personajes: Portocarrero, Felipe V, Luis Carvajal y la propia princesa de los Ursinos una vez ha tenido lugar su conversión nacional. Marie-Anne decide volver a Francia para pedirle a Luis XIV que ayude a España de forma desinteresada. Lo hará sin escolta para intentar no llamar la atención, aunque con ello arriesgue su vida: “No importa si no quedan caminos libres. Si tengo que caer en manos enemigas será porque Dios así lo ha querido” (Lucia, 1947).

Durante la guerra en la Península también el ejército y el pueblo luchan con heroicidad y el general Portocarrero indica que “la sangre que riega los campos de España y el valor español se sobreponen a todo. España vencerá con su esfuerzo y sacrificio” (Lucia, 1947). Un Portocarrero que había insistido con anterioridad en que España podría con el ejército aliado y no requeriría la intervención francesa; en conversación con el embajador francés y cuando éste le recrimina: “Espero monseñor que ofreceréis a vuestra majestad algo más que vuestro orgullo”, en relación con lo que puede aportar España a la guerra, Portocarrero le responderá: “Estáis en lo cierto, señor embajador, yo ofrezco la sangre de su pueblo” (Lucia, 1947).



Imagen 6. Fotograma de la película *La princesa de los Ursinos* (1947). De izquierda a derecha el cardenal Portocarrero, Felipe V, su mujer y la princesa de los Ursinos.

Fuente: *Furortv* <https://furor.tv/el-cine-espanol-en-el-recuerdo-49-la-princesa-de-los-ursinos-1947/>

Pueblo de espíritu orgulloso, que siempre aparece, dicen en la película, cuando la situación lo pide: “No perdamos la fe. Sabremos salir adelante. Siempre ha ocurrido así” (Lucia, 1947) y que va encarnándose en diferentes hombres, como en Luis Carvajal, que da su vida por su patria, pero que no muere: “[Su espíritu] vive y vivirá siempre en el corazón de los españoles” (Lucia, 1947).

4.3. Narración fílmica versus Narración académica

La diferencia más evidente y llamativa entre ambos relatos tiene que ver con la invención del personaje Luis Carvajal y su alter ego romántico y aventurero, Javier de Manrique, al frente de la misión de espionaje de la princesa de los Ursinos y posterior conversión nacional. Su creación parece responder al deseo de introducir una historia de amor en el argumento, lo que suele resultar de interés a los espectadores.

La actriz Ana Mariscal, que contaba con 24 años por aquel entonces, fue la encargada de dar vida a Marie-Anne, quien, en la época en la que llegó a la corte española, era ya sexagenaria. Como vemos, la edad real de la princesa no interesaba de cara a esta historia, y se eligió a una mujer joven y guapa para interpretarla.

Sin embargo, en cuanto a la desinformación del espectador, resultan mucho más peligrosos los desajustes históricos que la invención total, fácil de detectar. El filme no explica en ningún momento que la princesa de los Ursinos viene a España en calidad de camarera mayor de la reina consorte, sino para visitar a los reyes y la conversación que tiene lugar con el primer ministro de Francia antes de ser enviada será la siguiente:

- Creo conocer los deseos del rey y los vuestros
-Son los de Francia [...] Debéis lograr que los Pirineos desaparezcan efectivamente. Que Francia y España formen una sola nación de dos cuerpos. Será un buen matrimonio, pero sin olvidar que la corte ha de seguir en Versalles [...] Llevar a Madrid el espíritu de Francia. Luis XIV ha visto en vos el mejor embajador de nuestro país. Lograr que Felipe V, rey de España, no olvide que es francés, hacer girar aquella nación hacia aquí, hacia la corte del rey Sol –dice el primer ministro a Marie-Anne... Presentadme a vuestro regreso una España capaz de acoger con agrado la intervención francesa en su política y en sus territorios [...] (Lucia, 1947).

Estas palabras las toma el guionista de Felipe V, rehaciéndolas a su conveniencia. Las palabras exactas que escribió este rey rememorando la despedida y abrazo de su abuelo fueron: “Ya no hay Pirineos. Dos naciones, que de tanto tiempo a esta parte han disputado la preferencia, no harán en adelante más que un solo pueblo: la paz perpetua que habrá entre ellas afianzará la tranquilidad de Europa” (Martínez Shaw y Alfonso Mola, 2001: 32). Aparecen en un documento con fecha del 20 de febrero de 1719, es decir, casi veinte años después de que Luis XIV, -y no su primer ministro-, las pronunciara, cuando el rey Sol ya había muerto y era “políticamente oportuno hacerlo (guerra franco-española), dentro de un contexto en el que convenía

remarcar la posibilidad de dos naciones en paz por constituir un solo pueblo” (Martínez Shaw y Alfonso Mola, 2001: 32).

En cuanto a la misión de la princesa en la corte de Felipe V es preciso hacer una serie de puntualizaciones. Para ello debemos entender la situación histórica y política del momento.

El 1 de noviembre de 1700 Carlos II, último rey de España de la casa de Austria, fallecía sin descendencia. Antes de morir y tras mucho meditarlo, decidió dejar el trono en manos de Felipe, duque de Anjou, nieto de Luis XIV y la hermana de Carlos II, María Teresa de Austria y, por lo tanto, su sobrino nieto, que se había educado en la corte del rey Sol. Analizando los candidatos posibles, Carlos II creyó que elegir a Felipe era la única manera de mantener la integridad monárquica.

Una vez Luis XIV aceptó la corona para su nieto, el paso siguiente fue buscarle una consorte. Tras la elección de María Luisa de Saboya, el rey Sol quiso asegurarse de que esta mujer no se entrometería en el gobierno de su marido, como había ocurrido durante el reinado de Carlos II con Mariana de Austria y Mariana de Neoburgo (López Anguita, 2018: 187-188). Pretendía evitar que pudieran utilizarla como pieza política, tanto Víctor Amadeo II, su padre, interesado en la cesión del Milanesado a la casa de Saboya, como las mujeres españolas de la cámara, que eran mayoría, y de cuya fidelidad a la nueva dinastía borbónica llegaba a dudar (López Anguita, 2018: 186-189). De ahí que Luis XIV impusiera una dama de origen francés, Marie-Anne de la Trémoile, al frente de la Casa de la nueva reina. Su misión sería instruirla siguiendo las directrices de Versalles. La princesa de los Ursinos consiguió el puesto eligiendo con inteligencia el momento de presentación de su candidatura (primero se postuló como dama encargada de acompañar a la reina consorte de Niza a Barcelona) y gracias al apoyo de, entre otros, el cardenal Portocarrero (López Anguita, 2018: 190).

Al margen del falseamiento histórico del filme por el cual se nos presenta a Marie-Anne como enemiga de Portocarrero, cabría preguntarse hasta qué punto la interpretación que hace la película de la misión impuesta por Versalles como una misión nacional francesa es acertada.

En esta época sí existía la palabra nación, pero con unas connotaciones diferentes a las actuales. Resulta muy complicado saber de forma exacta cuál es la carga política y de identidad del concepto nación en ese momento histórico, puesto que las monarquías e imperios europeos se encontraban en plena transición a lo que van a ser los estados nación del siglo XIX y aparecen ya ideas y elementos de esa etapa histórica.

Sin embargo, las diferencias son todavía lo suficientemente importantes para que una lectura exclusivamente nacional del encargo de Luis XIV a Anne-Marie no

tenga sentido. No negamos que pudiera existir un matiz identitario en el pedido del rey Sol, pero éste le exigía que mirara por Francia en tanto en cuanto era su estado, encarnado en su persona como rey elegido por Dios. Hablamos, claro, de la monarquía de Derecho Divino, cuyas raíces ideológicas podemos encontrar ya en el Antiguo Testamento.

También en este sentido debemos interpretar la conversión nacional de la princesa de los Ursinos en el filme. Los hechos históricos demuestran que Marie-Anne, a pesar de trabajar para Luis XIV, desarrolló sus propias ideas sobre la situación política en España, además de sentir un gran amor por la pareja real -la princesa de los Ursinos y la mujer de Felipe V se habían convertido en amigas incondicionales-, lo que se concretó en cierta autonomía respecto al rey francés. Así quedó patente cuando la princesa se alineó con Felipe V en su decisión de seguir batallando en la guerra de Sucesión, mientras que Luis XIV consideraba que era necesario firmar la paz (Riva, 2018: 226-227).

¿Puede entenderse ese posicionamiento de la princesa en favor de Felipe V como nacional? Evidentemente no. El apoyo de Marie-Anne tenía que ver con su identificación con los intereses de la nueva dinastía, no con la nación española.

En cuanto al tratamiento de la guerra por parte de la película, la deformación es tal que casi podríamos hablar de falsedad histórica. El filme hace referencia a la misma como una invasión a la península, lo que es cierto, pero incompleto, ya que fue una guerra internacional.

La conflagración se desencadenó en 1701, tras la aceptación de la corona hispánica por parte de la dinastía Borbón de Francia y el nombramiento de Felipe como nuevo rey. En ese momento el archiduque Carlos de Austria, séptimo hijo de Leopoldo I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, quien reclamaba el trono para sí y contaba con el apoyo de Gran Bretaña y los Países Unidos, entre otros, declaró la guerra.

El conflicto iba mucho más allá de un mero problema dinástico. Lo que realmente estaba en juego era el dominio de Europa y los mercados europeos de ultramar. De hecho, las principales batallas se libraron en el norte del continente y los más famosos generales, tales como el duque de Marlborough y el príncipe Eugenio, que dirigían estos ejércitos, nunca fueron a la Península (Kamen, 2010: 44).

Cada uno de los contendientes tenía sus propios motivos para la guerra. El emperador Leopoldo I, como el resto de aliados, quería evitar la supremacía de Francia, lo que creía que ocurriría con un nieto de Luis XIV en el trono de España. Tengamos en cuenta que Leopoldo I había perdido parte del territorio del Sacro Imperio de la frontera occidental en favor de Francia debido a la política de las

llamadas reuniones de Luis XIV, lo que, además, le había llevado a la guerra de los Nueve Años (Edelmayer, 2009: 97). Por otro lado, declaraba la guerra por motivos dinásticos e históricos: como jefe de la casa de Austria, como emperador, suprema cabeza seglar del mundo cristiano y defensor de los derechos imperiales, sobre todo en Italia, y como príncipe al que, por sus éxitos contra los otomanos, Dios había mostrado de nuevo que estaba del lado de la casa de Austria (Edelmayer, 2009: 96).

Gran Bretaña y las Provincias Unidas, por su parte, querían evitar a toda costa que Europa occidental cayera en manos de Luis XIV y de ahí que desearan una clara y completa separación entre las dos monarquías: España y Francia. Gran Bretaña, además, estaba especialmente interesada en asegurar los privilegios comerciales en América (Kamen, 2010: 45).

Luis XIV puso sus ejércitos al servicio de su nieto desde el primer momento en que los aliados comenzaron a mover sus tropas. Por lo tanto, es una absoluta falsedad histórica que el rey Sol prestara su ayuda a Felipe V a cambio de invadir una serie de plazas en el norte de España, tal y como se nos cuenta en el largometraje. Ocurrió que, en un momento dado, debido a los reveses bélicos, Luis XIV solicitó una paz separada con los aliados. Retiró sus fuerzas militares y dejó la monarquía en manos de Felipe V, que no estaba dispuesto a capitular.

Poco después, el rey Sol resolvió enviar a su nieto refuerzos de nuevo. No tuvo que ver, sin embargo, con ninguna petición de la princesa de los Ursinos, tal y como cuenta el filme. Según los expertos, la adhesión de una gran parte de la nobleza española a la causa borbónica, así como el gran respaldo popular que obtuvo Felipe, pudieron ser dos de las causas de su cambio de opinión (Martínez Shaw y Alfonso Mola, 2001: 76).

La película nos muestra que los ejércitos y el pueblo comienzan a ganar terreno, haciéndose hincapié en el valor de los españoles, olvidándose de los franceses.

No deja de ser interesante, por otro lado, que el filme incluya a todos los españoles en el mismo bando. Esto responde a una lógica nacionalista que, sin embargo, no se corresponde con la realidad. Parte de la nobleza y del pueblo español se posicionó a favor de la causa del archiduque Carlos, y el propio cardenal Portocarrero, que se nos presenta en el filme como el campeón de la causa nacional, cambió de bando en determinado momento de la contienda y se alineó con los austracistas. Tengamos en cuenta que el archiduque Carlos no era un invasor extranjero, era un extranjero pretendiente a la corona, lo que había sido Felipe.

La guerra, cuya resolución se pinta en la película como una victoria militar española, no terminó debido a la expulsión de las tropas aliadas de la península, como

se nos da a entender en el largometraje, sino por un cambio de circunstancias (por un lado, el partido *Tory*, en contra de continuar batallando, había ganado las elecciones y por el otro, el archiduque se retiraba de la península al recaer en él el trono imperial) que llevaron a la firma de varios tratados de paz.

Por todo lo expuesto, la victoria de Felipe no puede leerse en clave nacional, sino dinástica, y ni siquiera fue una victoria total, puesto que tuvo que renunciar a todos sus derechos de sucesión a la corona francesa. De hecho, si leyéramos el conflicto desde un punto de vista nacional, sería una derrota, puesto que la monarquía hispánica perdió parte de sus territorios: Menorca y Gibraltar pasaron a Gran Bretaña, Sicilia a Saboya y los Países Bajos Españoles, Nápoles, Milán y Cerdeña a Austria (Sacro Imperio).

En cuanto al rey francés, Felipe V y el patriotismo nacional que muestra en la película, cabe señalar, como ya comentamos, que la idea de nación entendida como una relativa homogeneidad cultural, étnica e histórica representada políticamente en un estado no existía en aquel momento.

Por otro lado, y si nos centramos en su relación con el trono y sus nuevos súbditos, Felipe, acostumbrado a Versalles, se sintió muy incómodo en la corte de la monarquía hispánica en los primeros tiempos. Sin embargo, con el paso de los años y el apoyo recibido, fue encariñándose con su posición, hasta el punto de no obedecer a su abuelo y continuar guerreando por su cuenta: "Dios me ha puesto la corona de España sobre la cabeza; yo la mantendré mientras me quede una gota de sangre en las venas: se lo debo a mi conciencia, a mi honor y al amor de mis súbditos..." (Martínez Shaw y Alfonso Mola, 2001: 81).

Vemos que se refiere a Dios, a sus súbditos y a su honor/conciencia, legitimidad, lealtades e ideales diferentes a los que van aparejados con la idea de nación. De hecho, encajan más con los del Antiguo Régimen: derecho divino de los reyes, relación monarca-súbditos e ideales caballerescos y religiosos.

También es importante tener en cuenta que era una persona depresiva a la que la guerra y la adrenalina que ésta conllevaba le generaba períodos maníacos de gran exaltación (Kamen, 2010: 93, 95, 102). De hecho, resulta curioso que siendo el último rey que batalló en primera línea, con las posibilidades que esto trae aparejadas desde un punto de vista fílmico y nacional, la película lo muestre en una actitud poco activa, siempre en la corte, e ignore esta faceta.

Volviendo a la princesa de los Ursinos, el largometraje termina con su recibimiento como campeona de la causa nacional, tras haber conseguido la ayuda del rey Luis XIV: "A vuestro lado otra vez para servir a España, que es como servir a Francia", dice la princesa (Lucía, 1947), pero se olvida totalmente de que su carrera en

la corte del rey Felipe terminará con la muerte de Maria Luisa de Saboya y su matrimonio por poderes con Isabel de Farnesio. La nueva reina consorte la destituiría de sus cargos tras entrevistarse con ella, enviándola de vuelta a Francia sin tiempo para cambiarse de ropa, ni de peinado, ni para recoger sus efectos personales.

Como vemos y como decía Renan, el olvido, incluso el error histórico, es un factor esencial en la creación de una nación y, por ello, el avance de los estudios científicos es un peligro para éstas (Renan, 1957: 83).

4.4. Recepción y cultura cinematográfica: historia, cine y nación

Bajo este epígrafe analizaremos la recepción de la película *La princesa de los Ursinos* tras su estreno en 1947, centrándonos especialmente en lo referido a la relación historia y nación. Lo haremos a través de las hojas de censura, enviadas al Ministerio de Educación Nacional por los delegados provinciales tras el visionado de la película en salas comerciales y a través de las críticas cinematográficas aparecidas en la prensa de la época.

La lectura de estas fuentes nos permite hablar de una buena acogida por parte del público, que en algunas ciudades llegó a ser excelente. En Mallorca y Madrid los espectadores, una vez terminó el filme, comenzaron a aplaudir. Algunos delegados provinciales consideraron la temática elegida como responsable del éxito. El de Orense escribió que “la índole patriótica del tema ... ha llegado a emocionar a los espectadores en algunos momentos” y el de Guadalajara apuntó que la película gustó por “un matiz entretenido y ameno en el que se ponen de manifiesto las virtudes y el heroísmo de los españoles” (AGA 36/04687).



Imagen 7. Publicidad de la película *La princesa de los Ursinos* (1947).

Fuente; *Prospectos de cine* <https://www.prospectosdecine.com/la-princesa-de-los-ursinos-%282%29-14896?tema=>

Otro tema que se pone sobre la mesa es el del cine y el cine histórico al servicio de la nación. El periódico *Informaciones*, editado en Madrid, señala, en referencia a *La princesa de los Ursinos*, que el cine es uno de los mejores vehículos de la historia y que los norteamericanos se han dado cuenta de ello. Con sus películas están “enseñando su breve historia al mundo entero” y considera de elogiar “que nosotros que somos pura historia, hagamos por darla a conocer” (AGA 36/04687).

En esta línea leemos en *El Diario de Burgos* que “en el filón inagotable de nuestra historia busca y halla la cinematografía española temas lo suficientemente sugestivos para crear películas más o menos bien hechas que dan fé [sic.] de nuestro rango racial y del surgimiento de nuestro cine” (AGA 36/04687).

En algunas críticas y hojas de censura se plantean si los filmes deben o no ser fieles a la historia. El autor del texto de *Informaciones* señala que es necesario que “la imaginación no se exceda y no contradiga la verdad, que la trama esté dentro del ambiente, del tiempo y de las costumbres” mientras que *La Nueva España*, por su parte, comenta que en las películas históricas hay que analizar la veracidad, pero que como al comienzo de la película [en referencia a *La princesa de los Ursinos*] se dice que es fantasía y realidad lo que se va a ver, no se puede criticar nada (AGA 36/04687). La verdad es que apenas encontramos críticas a las deformaciones históricas de la película y las que aparecen no son muy severas. Según la hoja de censura por Guadalajara, “no se ha falseado excesivamente el desarrollo histórico” (AGA 36/04687). *La Nueva España*, por su parte, considera que, aunque el filme haya creado personajes y trastocado hechos, se ha mantenido fiel a la línea histórica. Idea parecida a la que defienden en el ABC:

la referencia histórica está, ya se dice previamente, amalgamada con la fantasía. Pero tiene la gran fidelidad de recoger y expresar el carácter del pueblo español. Es el espíritu, la psicología de la época, por otra parte inalterable en la sucesión del tiempo, lo que esta producción plasma con singular acierto (AGA 36/04687).

Otro tema interesante que aparece en varias ocasiones es el del cine como medio de difusión nacional. En el caso de este filme de las “virtudes raciales españolas” y la intransigencia de los españoles frente a intromisiones extranjeras (AGA 36/04687). El delegado de Oviedo se refiere a ella como “una película de auténtica educación popular”. Por este motivo el de Castellón cree que debería ser distribuida en el extranjero y el de Álava que en Hispanoamérica constituirá una proyección de gran éxito (AGA 36/04687). La hoja de censura de Baleares hace hincapié en lo mucho que

hacía falta una película de este tipo después de la gran cantidad de cintas extranjeras sobre la guerra en la que se resalta la osadía y el valor de otros pueblos, por lo menos para contrarrestar esa propaganda que, “a fuerza de su abundancia hubiera podido llegar a crear un sentimiento de inferioridad” (AGA 36/04687).

Analizaremos, por último, una cuestión que se repite con frecuencia: la referida a la baja calidad del cine español. Algunos delegados y artículos de periódico hacen alusión a que se realizan un gran número de películas anodinas pero que se van dejando atrás los “decepcionantes filmes de nuestra primera época cinematográfica” y que *La Princesa de los Ursinos* constituye una muestra de la mejoría que se está experimentando. Según Diario Español la cinta “vuelve a devolvernos la fé [sic.] en la cinematografía nacional” y el delegado por Navarra escribió que “dejó una buena impresión que, por otra parte, es bien necesaria al prestigio nacional” (AGA 36/04687). En este sentido va también el delegado por Granada, quien cree que puede incluirse “entre las películas de clase que va realizando la cinematografía española en estos últimos tiempos, pudiendo hacerse constar, desde luego, que entre ella y la felizmente abandonada española, hay todo un abismo” (AGA 36/04687).

En *Región y Arriba* apuntan que esta mejora en la calidad tiene que ver con dejarse influir por la forma norteamericana de hacer cine y en *El diario de Burgos*, así como en la hoja de censura por Huelva, la definen como una producción capaz de competir con las producciones extranjeras. En resumen y como apuntan la *Asociación de Prensa*: “Una gran película, a pesar de ser española”.



Imagen 8. Publicidad de la película *La princesa de los Ursinos* (1947).

Fuente: *Prospectos de cine* <https://www.prospectosdecine.com/la-princesa-de-los-ursinos-%282%29-14896?tema=>

5. CONSIDERACIONES FINALES

El análisis de la película *La princesa de los Ursinos* (1947) nos permite comprobar que no solo la historia académica ha trabajado al servicio de la nación, sino también el cine histórico. En el caso de este último debemos tener en cuenta, por un lado, su alta capacidad de persuasión y por el otro, la posibilidad de introducir hechos y personajes ficticios o irregularidades históricas amparándose en su condición de medio artístico.

La recepción de *La princesa de los Ursinos* (1947) nos demuestra que, efectivamente, se ha generado una gran respuesta emocional y adhesión en el público y que los personajes y hechos ficticios, así como las infidelidades históricas, no han supuesto mayor problema. Incluso quienes mencionan estas irregularidades señalan que el filme no miente en lo esencial, es decir, demostrar cuán heroica es la nación española.

Teniendo en cuenta que el cine español comienza a desarrollarse plenamente en una época de intenso nacionalismo, consideramos de gran interés analizar los filmes históricos españoles realizados desde los años 20 hasta la actualidad desde el punto de vista de su servicio a la nación española o, por el contrario, de su deconstrucción (teniendo en cuenta que el franquismo se identificó con la misma y cuestionarla formó parte de algunos movimientos antifranquistas).

Proponemos, como última consideración, un trabajo colaborativo entre historiadores especializados en el uso de fuentes fílmicas, los expertos en el período histórico que éstas recreen y los especializados en nación y nacionalismo, para sacar el máximo partido al estudio del cine histórico con fines nacionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Junco, José y de la Fuente Monge, Gregorio de (2017): *El relato nacional. Historia de la Historia de España*. Barcelona: Taurus.
- Álvarez Junco, José (2001): *Mater dolorosa*. Madrid: Taurus.
- Álvarez Junco, José (2013) (coord.): *Las historias de España: visiones del pasado y construcción de identidad*, vol. XII. Madrid: Marcial Pons.
- Beramendi, Justo G. (1998): "Historia y conciencia nacional", *Ayer*, 30, 1998, pp. 125-140.
- Berger, Stefan (2007): "The Power of National Past: Writing National History in Nineteenth and Twentieth Century Europe". En Stefan Berger (ed.). *Writing the Nation. A Global Perspective*. Basingstoke: Palgrave.
- Cánovas, Joaquín (2007): "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte". En Jean Claude Seguin y Nancy Berthier (dirs.). *Cine, nación y nacionalidades*. Madrid: Casa Velázquez.

<https://books.openedition.org/cvz/21017?lang=es> [Consultado el 17 de octubre de 2022]

- Cirujano Martín, Paloma, Elorriaga Planes, Teresa y Pérez Garzón, Juan Sisinio (1985): *Historiografía y nacionalismo español, 1834-1868*. Madrid: C.S.I.C.
- Díez Puertas, Emeterio (2002): *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- Edelmayer, Friedrich (2009): "La Guerra de Sucesión española en el Sacro Imperio". En Francisco García González (coord.) *La guerra de Sucesión en España y la batalla de Almansa: Europa en la encrucijada*. Sílex: Madrid.
- García Cárcel, Ricard (coord.) (2004): *La construcción de las historias de España*. Madrid: Marcial Pons.
- García Carrión, Marta (2013): *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Universitat de València.
- Kamen, Henry (2010): *Felipe V. El rey que reinó dos veces*. Madrid: Planeta.
- López Anguita, José Antonio (2018): "Que vous ne croyez pas que je m'érige icy en politique. La princesa de los Ursinos, camarera mayor de la reina y agente de Versalles en la corte de Madrid en los inicios del reinado de Felipe V (1701-1703)". En Cristina Bravo Lozano y Roberto Quirós Rosado (eds.) *La corte de los chapines. Mujer y sociedad en la monarquía de España 1649-1714*. Milán: EduCatt.
- Martínez Shaw, Carlos y Alfonso Mola, Marina (2001): *Felipe V*. Madrid: Arlanza.
- Nieto Ferrando, Jorge y Company Ramón, Juan Miguel (coord.) (2006): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*. Ediciones de la Filmoteca: Valencia.
- Prasenjit, Duara (1995): *Rescuing History from the Nation. Questioning Narratives of Modern China*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Renan, Ernest (1957): *¿Qué es una nación?* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Riva, Elena (2018): "Amistad política y diplomacia informal en la guerra de sucesión española. El caso de la princesa Orsini y la marquesa de Maintenon" Cristina Bravo Lozano y Roberto Quirós Rosado (eds.) *La corte de los chapines. Mujer y sociedad en la monarquía de España 1649-1714*. Milán: EduCatt.
- Santaolalla, Isabel, (2005): *Los Otros. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.