

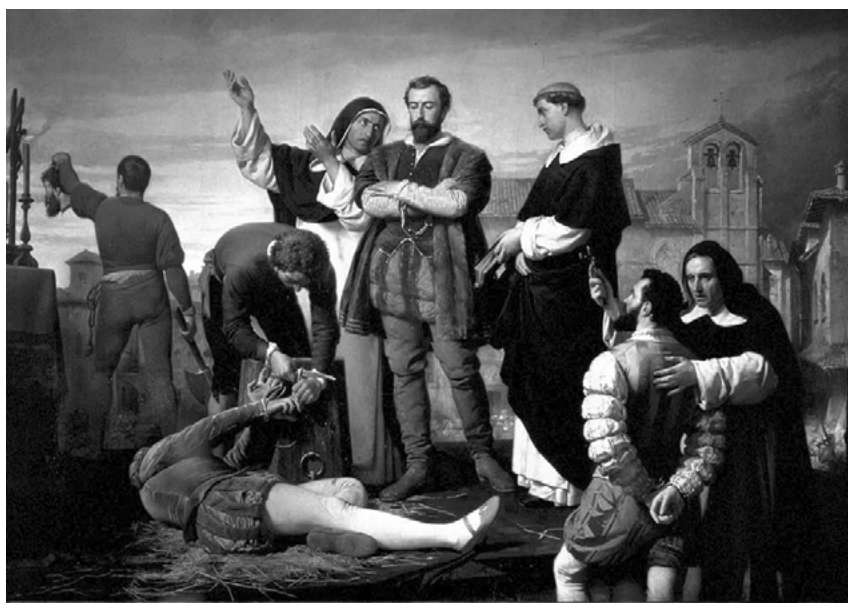
DE LO PICTÓRICO A LO FÍLMICO, BASES PARA LA DEFINICIÓN DE UN POSIBLE MODELO DE ESTILIZACIÓN EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CUARENTA*

1. De un cine de raigambre pictórica

Es bien sabido que la mayoría de películas españolas de corte histórico de los años cuarenta¹, de manera emblemática aquellas dirigidas por Juan de Orduña para la casa Cifesa —pero también otras como *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) y *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947) de Suevia films, o *El doncel de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1944) de la productora ONUBA S.L.—, se sirvieron con prolijidad de la apoyatura pictórica en la construcción de un verosímil histórico. Proclamando a bombo y platillo la espectacularidad de su factura fílmica, estas producciones trajeron a escena inmensas y complejas tramoyas en las que la historia se desplegaba en todo su esplendor —y también en toda su tragedia— a través de sus acontecimientos y protagonistas más relevantes.

Las referencias son numerosas y han sido reseñadas convenientemente. En *El abanderado* aparece representado *Defensa del púlpito de la iglesia de San*

Agustín (César Álvarez Dumont, 1880). *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) comienza con una explícita alusión a *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (Antonio Gisbert, 1860) (figuras 1 y 2). *Alba de América* evoca primero *La rendición de Granada* (Francisco Pradilla, 1882) y algo más tarde, en pleno apogeo narrativo, apela a una de las principales imágenes-emblema de la conquista del nuevo mundo, el cuadro titulado *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (Dióscoro Teófilo Puebla Tolín, 1862). En *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1949), además de la explícita referencia a *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Francisco de Goya, 1814), se deja entrever, desde el principio mismo del relato, toda la imaginería decimonónica del personaje que se asentó en cuadros como *La heroína Agustina Zaragoza* (Marcos Hiráldez Acosta, 1871) o *Agustina de Aragón* (Juan Gálvez, 1810), pero sobre todo en *Ruinas de Zaragoza*, serie de 32 aguafuertes y aguatinas (obra de Juan Gálvez y Fernando Brambila, 1812-



Arriba. Figura 1. *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (Antonio Gisbert, 1860)

Abajo. Figura 2. *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951)

1813), que se despliega de manera sumamente eficaz a lo largo y ancho del film de Orduña. Por no hablar de esa auténtica sucesión de *tableaux vivants* que es *Locura de amor* (1948). A la puesta en valor de la pintura gótica flamenca anotada por Jean Claude Seguin (1997: 230-232), hay que añadir *Doña Juana la Loca* (Francisco Pradilla, 1877) (figuras 3 y 4), *Demencia de doña Juana de Castilla* (Lorenzo Vallés, 1866), o *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (Eduardo Rosales, 1864).

La profusión de estas explícitas citaciones pictóricas, convertidas a la postre en el sustento iconográfico que vertebró el imaginario fílmico del ciclo histórico del periodo, pero sobre todo, y más importante aún, su función nuclear en la cohesión discursiva de las películas que las acogen, parecen legitimar la constitución de un singular modelo formal, diferenciado de otros activos durante los años cuarenta. Si José Luis Téllez (1990) y Javier Hernández (2001) registraron sus caracte-

rísticas generales, José Luis Castro de Paz (2013), bajo la denominación de Modelo de estilización formalista-pictórico, lo ha perfilado al detalle en los siguientes términos:

«Su puesta en escena tiende a una composición estática y pictórica del plano, produciéndose dificultades para el habitual engrase sintagmático con otras composiciones plásticas, propio del montaje cinematográfico tradicional. [...] Se presenta como una sucesión de cuadros y láminas vivientes, elaborados a partir de una tradición visual principalmente pictórica, citada muchas veces de modo literal. Resultado de una enunciación autoritaria y potentísima, este formalista plano pictórico que preside el Modelo se quiere autónomo y autosuficiente».

2. De unas fuentes pictóricas y sus implicaciones fílmicas

Ahora bien, si resulta evidente que en la base misma de la construcción teórica del modelo se emplaza lo pictórico, conviene valorar en su justa medida dicha contaminación a partir de dos presupuestos preliminares. En primer lugar, examinar qué pintura se convoca y, en segundo lugar, analizar cómo opera en el engranaje discursivo del Modelo de estilización formalista-pictórico². O, en otras palabras, analizar las características plásticas y figurativas (pero también temáticas, narrativas y enunciativas) de la pintura traída a colación, para valorar con posterioridad cómo afecta a las estructuras temáticas, narrativas y enunciativas (pero también plásticas y figurativas) del discurso audiovisual que lo acoge.

En ese sentido, al margen de la presencia de la pintura flamenca en *Locura de amor*, en realidad inusual instrumento de legitimación veridictoria en el ciclo histórico, llama la atención una privilegiada —por no decir exclusiva— apelación a la pintura de historia decimonónica española. Llamativa y más que intencionada selección de entre todos los posibles pictóricos. La puesta en escena de esa España legendaria que ofreció la pintura de historia coincidía

con los intereses de aquellos sectores franquistas más recalcitrantes que exigían la presencia en la gran pantalla de un cine *español* anclado en lo histórico, como han recordado, entre otros, Félix Fanés (1982) o José Luis Castro de Paz (2012)³.

Y es que el prestigio en España de la pintura de historia durante el siglo XIX, deudora en gran medida de las propuestas estéticas foráneas (con el neoclasicismo francés primero y el romanticismo después), tiene su razón de ser en el *zeitgeist* nacionalista decimonónico que cristalizó en toda suerte de discursos que, vehiculados en materias expresivas dispares, como analizó pertinentemente Álvarez Junco en *Mater dolorosa* (2001), contribuyeron a la puesta en circulación del moderno concepto de Estado-nación. En este marco de construcción identitaria, los pintores fueron apoyados y promocionados por los distintos poderes administrativos que habían comprendido a la perfección la relevancia de dotar al concepto de España de unas imágenes primordiales que sostuvieran iconográficamente la inaugural conciencia nacional. Como recordara José Caveda en sus famosas *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1867-1868: 137), en aquel periodo se encumbraban en la Academia las composiciones que escenificaban «las grandes empresas nacionales, los rasgos memorables del heroísmo y virtud de nuestros padres, conciliando las inspiraciones del patriotismo con las del Arte»⁴.

Pero más allá de las evidentes implicaciones ideológicas en la gestión y uso de unas representaciones que se nutrían de la visión tradicionalista y nostálgica del mito imperial, conviene retener aquí el entramado retórico y visual que las constituye en cuanto imágenes, el armazón plástico que las hace funcionar y sirve de sustento a su homólogo fílmico.

Hagamos notar de inmediato que, por definición, la pintura de historia relata acciones. Es decir, se trata de un género que pone en escena aconteci-



Arriba. Figura 3. *Doña Juana la Loca* (Francisco Pradilla, 1877)

Abajo. Figura 4. *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)

mientos que tuvieron lugar en el pasado, que cuenta lo que ocurrió y cómo ocurrió y que, por tanto, necesita de la historia y sobre todo de los relatos que construyen dicha historia⁵. Este imperativo narrativo condiciona al género. Puede decirse que la imagen en la pintura de historia vale lo que vale el *asunto* representado; su misión no es otra que la de ilustrarlo, trocar el relato escrito en relato visual o, en otras palabras, hacer visible lo legible. La función ilustrativa se erige así en fundamento nuclear de su razón de ser. Heredera de una concepción de la historia de corte positivista, la meta de la pintura de

historia decimonónica no es otra que anclar el sentido del acontecimiento en el lienzo, fijarlo y convertirlo en una suerte de *imagen total*: todo está dicho ahí, entre sus límites. Ninguna sombra, ninguna zona de penumbra puede quedar fuera de sus márgenes: es la verdad sin fisuras.

Por eso todas sus estrategias retóricas se subordinan a ese discurso rector que lo organiza desde su interior. En cuanto puesta en escena de un texto, se ve en la obligación de incluir lo más significativo, aquellos hechos que permitan la lectura correcta (léase verdadera) de lo acontecido. En otras palabras,

la pintura de historia escenifica en el lienzo los momentos fuertes del acontecimiento, los núcleos narrativos que permitan ofrecer la quimera de una visión unitaria y de conjunto mediante su hábil combinación en la superficie pictórica. El instante preciso en que Cristóbal Colón, dirigiendo a sus huestes y ante la mirada atónita de los aborígenes, que se asoman expectantes entre los matorrales en el lienzo de Dióscoro Teófilo, o el dramático momento en que los principales amotinados contra el emperador Carlos V son ajusticiados en *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*, no son más —pero tampoco menos— que unas representaciones idealizadas que condensan las distintas vistas y tiempos del acontecimiento escenificado.

Esa evidente plenitud significativa impone un significativo plástico tendente de igual modo a la plenitud. La imagen total es una imagen hipertrófica que se cierra sobre sí misma también en términos visuales: en ella o bajo ella, la historia se despliega en un espacio y un tiempo que operan hacia la clausura del acontecimiento. La puesta en escena en el género se configura así bajo el signo de la legibilidad, y el espacio se articula como una suerte de proscenio sobre el que se organizan los personajes en virtud de su función narrativa y dramática. De ahí que, aunque las posibilidades compositivas sean numerosas, el hieratismo y la frontalidad se erijan en dominantes plásticas. Y es que la verdad histórica solo puede ser *vista de frente*, una vista que no esconde nada, que emplaza al espectador delante de la acción pero fuera de ella, como en un espectáculo al que solo puede acercarse desde el exterior y visualizarlo de conjunto, en su totalidad significativa.

3. Del cuadro a la pantalla

Si existe en el ciclo histórico algún punto de encuentro privilegiado entre la retórica pictórica y la imagen cinematográfica en los términos citados, ese es sin duda la cabecera fílmica. De hecho, en no pocas ocasiones es-

tas películas comienzan a declinarse a partir de un cuadro que condensa las claves semánticas de la trama. *Locura de amor* lo hace con la potencia dramática del cuadro de Francisco Pradilla, mostración de una Juana taciturna que permanece a los pies de su difunto ma-

Paradójicamente, esa imagen plena solo puede tener cabida en los extremos del espectro definido por los posibles encuadrables: el más lejano y el más próximo

ruido mientras el viento azota su ajado cuerpo, motivo figurativo privilegiado a la vez que prolepsis narrativa que encierra en su patetismo toda la densidad melodramática del film de Orduña. De igual modo, bajo un cielo tormentoso inspirado en la pintura *Vista de Toledo* (El Greco, 1597-1607), tiene lugar la terrible decapitación rememorada en *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*, impactante fondo sobre el que se superponen los títulos de crédito. De nuevo adelanto narrativo de la truculenta escena al igual que la anterior, logrará todo su sentido cuando asistamos a la morbosa presencia de Doña María de Padilla contemplando el ajusticiamiento de su marido.

Ahora bien, a pesar de la relevancia y funcionalidad que adquieren estas explícitas y reconocibles apelaciones pictóricas, su presencia no es condición suficiente para caracterizar dicho Modelo (incluso cabría discutir si es condición necesaria). En primer lugar, porque otras películas, otras formulaciones fílmicas activas en el periodo, invocan también la pintura para atender necesidades discursivas diferentes. La reconocida inspiración goyesca y solanesca en la obra de Edgar Neville, de manera

privilegiada y manifiesta en *Verbena* (1941) y, sobre todo, *Domingo de carnaval* (1945), no deja lugar a dudas⁶. Sin poder extenderme más de lo que sería necesario por cuestiones de espacio, señalaré que la pintura en la que se mira Neville construye un universo popular que se enfrenta de manera frontal al universo regio que actúa de referente en el ciclo de cine histórico.

En segundo lugar, la cita se inscribe a menudo en el ciclo histórico de manera apenas perceptible, cuando no es relegada al fondo de la imagen. Parece como si el film quisiera mostrar la pintura, pero sin señalarla en exceso para no enturbiar el universo diegético. Véase por ejemplo la escenificación de la muerte de Isabel, *ráfaga* de una escena primigenia que atraviesa el plano y que da forma visual al recorrido de la memoria del capitán Álvar de Estúñiga, gestor narrativo de la historia. Por un lado, la cita se despliega en segundo término como si se incluyera de pasada, mientras que por otro, la cadencia del aparato remarca la distancia insalvable entre la imagen fija y la imagen en movimiento. Idéntico es el trayecto que realiza la cámara al inicio de *La Leona de Castilla*, aunque en este caso, además, la alusión es bastante lejana; solo su presencia en el interior del relato terminará por confirmar la similitud. Otro tanto puede decirse del cuadro *Rendición de Granada* en *Alba de América*. Ni el punto de vista adoptado por la cámara (mucho más lejano que el del cuadro) ni la posterior fragmentación de la escena en la entrega de las llaves de la ciudad, permiten establecer una equivalencia nítida.

Por tanto, la mostración de cuadros reconocibles por el espectador no es lo que permite definir en última instancia el Modelo de estilización formalista-pictórico, sino más bien su constitución como referente formal en la articulación visual del drama. O, en otros términos, desbordando el efecto cultural, ese espacio de saber compartido por la película y el espectador, lo pictórico —en realidad, esa esbozada concepción pictórica como imagen total— asume

la responsabilidad de organizar y gestionar la imagen. Es lo que parece alejar del Modelo de estilización formalista-pictórico a determinadas producciones que utilizan la pintura como anclaje histórico —falsamente histórico habría que añadir— o como mera coartada cultural. En *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), por ejemplo, las recurrentes escenificaciones de las pinturas del aragonés operan como marco decorativo de las actuaciones musicales. Una vez anotada la cita, la imagen vuelve a sus derroteros figurativos y plásticos, más próximos a la narrativa fílmica clásica que a la retórica pictórica de Goya.

Frente a esta valoración puntual en la que lo pictórico es reabsorbido sin mayores problemas por el discurso, se yergue un modelo que, por el contrario, impone una imagen que se resiste a su integración narrativa y se inviste, al igual que la pintura de historia del siglo XIX, con los atributos de esa representación que se pretende mostración pletórica de una escena primordial. Imagen saturada y desbordante, que proclama con violencia enunciativa su autonomía, como señalara José Luis Téllez a propósito de esa sucesión de «*tableaux-vivants* narcisísticamente cerrados sobre sí mismos» (1990: 54), que es *Alba de América*; nada parece importar a esa imagen más allá de sí misma. En términos algo más formales puede decirse, parafraseando a Sánchez-Biosca en su definición de aquel *modelo metafórico-hermético* que acogería propuestas como *El gabinete del Doctor Caligari*, que la negativa de la imagen a expandirse y relacionarse con aquellas otras imágenes que la preceden y la rempazan acontece, también aquí, en virtud de una particular «identidad virtual entre plástica del espacio y plástica del plano» (1991: 58). Ahora bien, la modernidad nos legó, entre otras enseñanzas que dicha identidad no supone de manera obligatoria, la autosuficiencia del plano como ejemplifica Bresson, sino que puede operar también hacia su contrario: la fragmentación más radical. La homología entre plástica del espacio y plástica del plano

en la organización de ese encuadre considerado como un todo autónomo, solo puede acontecer a partir de una imagen no fragmentaria, imagen total y ensimismada que se desentiende de su valor relacional, de su condición narrativa. Esta valoración permite distinguir algunas películas que, perteneciendo al ciclo histórico, se alejan sin embargo del Modelo de estilización formalista-pictórico. *La princesa de los Ursinos* es una de ellas. Véase la notable planificación del encuentro de la espía con el embajador francés en el albergue nada más atravesar los Pirineos. Las turbias intenciones de los extranjeros y sus maquinaciones tienen lugar en un espacio desdoblado y fragmentario, multiplicado gracias a la inclusión de los espejos que duplican las aristas y los puntos de vista.

Frente a esa concepción escénica basada en la fragmentación y el montaje, el Modelo de estilización formalista-pictórico aquí esbozado aboga por la subordinación del montaje a la unidad escénica. El acontecimiento debe exhibirse en su plenitud. Por eso en películas como *Locura de amor*, *Alba de América* o *Doña María la Brava* apenas se requiere del plano americano —imagen fragmentaria por excelencia que encuentra su razón de ser en su puesta en sucesión—. Y es que solo el reencuadre permite alterar el espacio sin desmembrarlo; he aquí donde reside uno de los principales pactos sellados por lo pictórico y lo teatral en la formulación visual del Modelo fílmico, idéntica consideración de una puesta en escena que ofrece el acontecimiento en su totalidad.

Paradójicamente, esa imagen plena solo puede tener cabida en los extremos del espectro definido por los posibles encuadrables: el más lejano y el más próximo. Puesto que me detendré más adelante en la particularidad del primer plano, me centraré ahora en la planificación general y de conjunto, sin duda uno de los más activos instrumentos enunciativos en la clausura de la imagen. Imagen doblemente clausurada podría decirse si atendemos a la argu-

mentación de Jacques Aumont: tanto el *marco-límite* como el *marco-ventana* están desactivados, carecen de cualquier funcionalidad retórica que amenace la acción que se desarrolla en la pantalla (1997: 88-90).

Respecto al *marco-ventana*, límite que abre la imagen a la tridimensionalidad del mundo representado, puede anotarse su desinterés cuando no abierta impugnación del fuera de campo. Haciendo suyo el principio compositivo de la pintura de historia, el encuadre opera hacia la puesta en escena de un *tema* que abisma la mirada del espectador en su interior. El condestable descubriendo las intrigas palaciegas que han puesto en su contra la voluntad de Doña María la Brava y al rey mismo. Las terribles escenas que precipitarán la toma de conciencia del teniente Torrealta en *El abanderado* (no por casualidad el film se acerca más al Modelo cuando la Historia viene a primer plano). La arrogancia de Napoleón ante sus subalternos que confía en doblegar con facilidad a ese «pueblo comido de piojos y soberbia» que es España, o la reunión en el mismo film de las fuerzas vivas de Zaragoza en torno a la Condesa de Bureta preparando el levantamiento de la ciudad contra la tropa invasora, se construyen como imágenes absorbentes: todo está dicho entre sus márgenes.

En la misma dirección opera el *marco-límite* que rige y jerarquiza en términos compositivos la imagen. No hay torsión, no hay apenas escorzo en la mostración del drama, nada que pueda perturbar la perfecta legibilidad de la pantalla: la frontalidad es su seña de identidad. Los ejes compositivos tienden al estatismo, a la verticalidad y horizontalidad de sus ejes proyectivos en virtud de la minimización (cuando no abierta elisión) de los indicios perspectivos. De ahí esa señalada rigidez espacial que ha supuesto el desdén crítico hacia el ciclo histórico. Cine de «cartón-piedra», próximo a la estética *kitsch* (GONZÁLEZ, 2009), se trata de una innegable valoración en la que inciden varios factores. En primer lugar los actores, cuya corporeidad, actua-

ción y coreografía «responderán al reto formalista-pictórico con un bien calculado histrionismo, alcanzando un tono declamatorio de marcada teatralidad operística, acorde con unos movimientos sutilmente coreografiados» (CASTRO DE PAZ, 2013: 60). Si Amparo Rivelles y Tina Gascó, en su personificación de La Leona de Castilla y Doña María la Brava, respectivamente, hacen gala a la perfección de dicho efectismo interpretativo, la actriz que se erige en emblema actoral del Modelo es, sin duda, Aurora Bautista, cuerpo que encarna

gelización de los *salvajes*, después. La Leona de Castilla en el Salón del Consejo, doblegando los recelos de los comuneros tras la muerte de su esposo, líder de la revuelta, para que continúen la lucha y no entreguen la ciudad de Toledo. Y aún Fernando VII condecorando en el Palacio Real a Agustina de Aragón, a la que define como «símbolo de todos los héroes de España».

La articulación de ese espacio cerrado sobre sí mismo, junto a la disposición y movimientos de los cuerpos que acoge, terminan por definir un encuadre pre-

formalista-pictórico en su extremo, no establece con el espectador ninguna homología espacial que los reúna en una misma topografía ficticia, sino que se enfrenta a él como la página de un libro en la que los decorados y los cuerpos se transforman en figuras-texto, soportes de un discurso que es tanto visible como legible y que instituye un espectador alejado de aquel otro clásico. Al igual que la pintura de historia, al igual que el teatro clásico, la representación denuncia la radical exterioridad del sujeto que mira, indica su posición externa respecto a un espectáculo cerrado.

Pocas imágenes resultan tan reveladoras al respecto como el primer encuentro de los Reyes Católicos con el navegante extranjero y sus pretensiones colonizadoras en *Alba de América* (figura 5). La planificación frontal encuadra a los monarcas frente a la cámara, sobre sus tronos, mientras se entrevistan con Cristóbal Colón ante la atenta mirada de la corte constituida por nobles, damas de compañía, monjes y sirvientes, bajo un palio profusamente decorado sobre el que se puede leer la conocida leyenda («tanto monta, monta tanto»). No hay contraste entre el decorado y los actores, combinación jerarquizada de huecos y relieves sino más bien su contrario, puesta en igualdad de condiciones gracias a un contorno que define las figuras a la vez que las separa.



Figura 5. *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)

como ningún otro la esencia de un tipo dramático: mujer de pasión desmedida hacia su marido (Juana la loca), entregada luchadora por la libertad (Agustina de Aragón).

En segundo lugar, la construcción de unos decorados «de extraordinaria complejidad iconográfica» que se exhiben en todo su esplendor y saturación referencial, que imponen su opacidad significativa hasta evidenciar su carácter artificial, su condición de tramoya. De manera especial en ese escenario privilegiado de la Gran Historia que es el palacio. Los Reyes Católicos atendiendo las ensoñaciones de Cristóbal Colón, primero, y asistiendo a la evan-

giosista y minucioso, auténtica pieza de orfebrería escénica que denuncia su naturaleza ilusoria. Lejos de proyectarse hacia el fondo, el decorado se proyecta hacia el espectador como en una representación en relieve. Fondo y figura convergen así en un mismo plano de la superficie.

Esta conversión del encuadre en una suerte de tapiz ornamental opera una llamativa alteración perceptiva: la mirada se inviste de esa peculiar condición táctil por la que el ojo ve a la vez que toca la imagen. A diferencia del espacio óptico definido por la visión clásica, la imagen *háptica* que parece caracterizar el Modelo de estilización

4. De la historia al melodrama

La tendencia del Modelo de estilización formalista-pictórico a la clausura y el ensimismamiento visual opera una densidad en la profundidad del relato, un desbordamiento de lo comentado en los pliegues del decir que puede ser pensado en términos metafóricos. Si la consideración espacial permite distinguir en el ciclo histórico aquellos films que apenas participan en el Modelo, una sanción narrativa establece otro corte en el plano del contenido: en el Modelo prevalece lo metafórico frente a lo metonímico o, utilizando una clásica distinción narratológica, aquellos relatos en los que impera «la funcionalidad

del ser» frente a otros donde prima una «funcionalidad del hacer» (BARTHES, 1972: 19).

La querencia narrativa de Rafael Gil ejemplifica a la perfección la tensión que acontece entre las dos maneras de entender el relato; el cineasta no parece decantarse de manera decidida por lo metafórico, al menos cuando más se podría esperar. Véase al respecto la escenificación del milagro realizado por la protagonista en *Reina Santa*. Momento esencial en la construcción de su *funcionalidad del ser* —su santidad—, todo el episodio está marcado por el proyecto narrativo del monarca. Es por la traición de su hijo que ha ido a buscarla, para saber si puede contar con su apoyo. De hecho, si la condición sobrenatural de Isabel se oculta a su esposo se debe a necesidades de política narrativa: si Pedro I reconociera la santidad de su esposa en ese preciso instante, no podría oponerse a sus posteriores intentos de proteger la vida de su hijo levantado en armas⁷.

Esta sanción narrativa pone en evidencia la heterogénea adscripción genérica de las películas históricas del periodo, como han expuesto, entre otros, Javier Hernández (2001) y Vicente Sánchez-Biosca (2012). Los aires de familia que presenta el grupo de películas se desvanece a poco que nos acerquemos a su singularidad textual. A pesar de su evidente anclaje histórico, por ejemplo, el ciclo del «bandolerismo» se acerca más a los códigos de aquellos géneros metonímicos: el cine de aventuras y aún del western, mientras que gran parte del cine de Luis Lucía durante el periodo se apropia de los códigos de la comedia de enredos con ramalazos del cine de capa y espada y del musical. Es más, la indudable confrontación entre el folclorismo de Luis Lucía y el historicismo de Juan de Orduña, puede ser complementada desde esta perspectiva narrativa. En el primero, la historia se juega en los aledaños, no son las grandes figuras quienes desarrollan la acción, sino *secundarios* de lujo, mientras que en el plano narrativo se privilegia la secuencialidad y el encadenamiento

causal, como ilustra a la perfección *La princesa de los Ursinos*: la trama avanza a partir de una dinámica narrativa basada en una acción-reacción erigida sobre la base de los engaños y dobleces de los protagonistas.

Por el contrario, las películas de Orduña abogan de manera decidida por lo metafórico, por la horadación en profundidad del agujero abierto por el drama, búsqueda incesante de esas imágenes primordiales que den forma a los grandes temas y personajes que pone en escena. Pocas imágenes lo ejemplifi-

ción lanzando su encendida soflama al enemigo. Lo más llamativo del gesto radical quizás en la ausencia de cualquier referencia espacial o temporal. No hay aquí decorado ni ornamento, tan solo una figura sin fondo o, mejor dicho, una figura sobre un fondo informe, espacio nebuloso y a medio hacer sobre el que emerge un cuerpo abstraído de sus condicionantes históricos, cuerpo que se arroja de lleno en el terreno del mito.

Esta tendencia a la metaforicidad parece favorecer la participación del melodrama en el Modelo de estilización



Figura 5. *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)

can mejor que la cabecera de *Agustina de Aragón*, tal y como se encarga de remarcar la voz que da comienzo a la narración. El film «no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de la gesta inmortal de los sitios de Zaragoza, si no la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas reunidos en la impar figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la raza y del espíritu insoportable de independencia de todos los españoles». Impecable prólogo que solo puede dar paso a la encarnación del símbolo, la esencia misma de la españolidad, la figura de la patria hecha mujer, figura que se yergue junto al ca-

formalista-pictórico, como ha sugerido Castro de Paz a propósito de *Altar Mayor* (Gonzalo Delgrás, 1943) y *El milagro del Cristo de la Vega*. Una apertura que podría hacerse extensible también al «cine de retablos» defendido por Florián Rey y que ilustra como pocas la segunda versión de *La aldea maldita* (1942), todo un «alarde de estatismo»⁸ que lo es también de melodramatismo bajo el disfraz costumbrista. También permite incluir a *La pródiga* (1946) de Rafael Gil que, no por casualidad, empieza y termina con un cuadro que sustituye en el plano simbólico la herida que distingue al protagonista: un árbol sombrío sobre un promontorio

bajo el que penará la pérdida amorosa de su amada. O corrobora, como anotó José Luis Téllez, que si Juan de Orduña ejemplifica como ningún otro cineasta de los aquí tratados el espíritu y la forma de ese Modelo de estilización formalista-pictórico es, pura y simplemente, porque sus películas se cimientaban «en su poderoso y subyugador anclaje melodramático» (1990: 53).

No en vano, la saturación del significante plástico y lo abismado del relato no son prerrogativas exclusivas del discurso historicista; lo son también, si no más, del melodrama. La hipertrofia del signo histórico encuentra su reflejo simétrico en la hipertrofia del signo melodramático. Y si la imagen total, en su versión historicista, parecía desplegarse mejor en la imagen orfebre, en su versión melodramática encuentra su principal fijación plástica en su contrario compositivo: el primer plano. Tal vez convenga recordar que, como analizara Gilles Deleuze, el primer plano es también en sí mismo una «entidad», imagen que no surge de arrancar un objeto de un conjunto del que forma parte, sino de abstraerlo de sus coordenadas espacio-temporales, encuadre convertido en un todo autónomo (2001: 142).

Esta capacidad del primer plano para ofrecer una «lectura afectiva de todo el film» (DELEUZE, 2001: 131), de concentrar sobre él todas las demás imágenes que la rodean, de suspender en definitiva su devenir narrativo, introduce de lleno al melodrama en el Modelo. Así, la intensa desmesura irracional de *Locura de amor* se condensa en el rostro ensimismado de Juana reclamando el amor de Felipe. Pero también la compasión infinita de Teresina arrojando el rostro moribundo de Leonor en *Altar mayor*. O los rostros en penumbra de Juan y Acacia mientras él dicta sentencia a los desvíos de su esposa en *La aldea maldita*. Y, por encima de todos, el rostro de Cristóbal Colón y su mirada perdida hacia un fuera de campo que es, sobre todo, fuera de marco: el héroe ante su destino narrativo, pero también el héroe ante la historia, que es lo mismo que decir que ante el espectador

virtual que actualiza con cada visionado su peripecia (figura 6). Es en esa mirada infinita donde *Alba de América* cifra todo su poder de persuasión, pero también su estrepitoso fracaso: el presuntuoso intento de lograr la adhesión incondicional de un sujeto entregado a tamaña visión de la Historia solo sirve para desenmascarar la delirante irrealidad de un caduco proyecto ideológico sustentado en un fantasma. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+i «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

1 Se trata de un ciclo de enorme variedad genérica (del drama de aventuras al musical, pasando por el melodrama) que comprende aproximadamente veinte títulos. Se enmarca entre principios de los años cuarenta, con películas como *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943); brilló a finales de la década con films como *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), y cuyo ocaso puede localizarse a principios de los años cincuenta con el desinterés espectral por producciones como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). El tradicional descrédito con que ha sido juzgado el ciclo durante décadas ha dado paso a una visión historiográfica más ajustada. Al margen de profundizar en la centralidad de la figura femenina como pusiera de relieve Marta Selva (1999), esta reevaluación se ha desarrollado bajo un doble signo complementario: por un lado, intentando comprender mejor su interacción con los públicos a los que interpelaba, como han señalado, entre otros, Jo Labanyi (2002, 2004, 2007). Por otro, profundizando en las tensiones tex-

tuales de las películas del ciclo más allá de su querencia mítico-historicista, como han destacado, entre otros, Castro de Paz (2002, 2014). Las irresolubles contradicciones de *La leona de Castilla*, esto es, la imposibilidad de formalizar narrativamente el enfrentamiento entre el «criterio estrecho» de los comuneros castellanos y «la ambición del César hispano» (Carlos I de España), sin otorgar a ninguno el rol actancial antagonista, se erige en emblema flagrante de la complejidad de algunas de estas películas y, lo que es más importante aún, muchas de ellas en ningún caso pueden ser consideradas como una mera transposición ideológica del proyecto franquista.

2 Una preliminar acotación metodológica se impone aquí. Comparto con José Luis Castro de Paz que el Modelo de estilización formalista-pictórico, en cuanto modelo teórico, no tiene concordancia directa con las películas que organiza. Antes bien, se trata de una construcción formal que ordena, desde la exterioridad, las similitudes formales que pueden rastrearse entre las diversas películas tratadas.

3 Una apelación que no es exclusiva, ni mucho menos, de la cinematografía española. Como ya puso de relieve Javier Hernández (2001), la apoyatura pictórica en el cine histórico fue una constante en otras cinematografías del entorno, como Alemania, Italia, o incluso en países tan alejados de la órbita fascista como Reino Unido o EEUU.

4 Para una valoración detallada de los principales temas en la pintura de historia decimonónica española consúltese, entre otros, REYERO (1989), VV.AA. (1992), PÉREZ VEJO (2001), ÁLVAREZ RODRÍGUEZ (2010), PELLETER (2012). Sobre su presencia en el ciclo histórico, véase HERNÁNDEZ (1999), GONZÁLEZ (2009), SÁNCHEZ-BIOSCA (2012), MORAL (2014).

5 No en vano, la relación del pintor de historia con el historiador es un territorio común de la teoría del género pictórico, como puso de manifiesto Francisco de Mendoza en su obra *El manual del pintor de historia*: «Es menester así que se ha escogido el asunto, leerlo muchas veces hasta dominarlo bien y saberlo de memoria», con el objetivo de conseguir que el espectador «llegue a forjarse la ilusión de que realmente fue así y que pasa a su presencia» (1870: 32-33).

6 Según el propio cineasta, en *Domingo de carnaval* tuvo la intención de realizar «un

cuadro de Solana en movimiento», subrayando además su profunda vinculación con las mascaradas y el universo carnavalesco de raigambre goyesca: «Hay escenas que transcurren en los altos de la Pradera de San Isidro, teniendo como fondo el perfil goyesco de Madrid, y el film todo espero que tenga esa bulliciosa alegría del *Entierro de la Sardiniana de Goya*». Declaraciones del cineasta en la revista *Cámara*, nº 50 (1 de febrero de 1945), cit. en Castro de Paz (2012: 271). Obviamente, Neville no estaba interesado en el Goya histórico, cuyas conocidas composiciones se acercan más a la concepción pictórica descrita aquí como imagen total.

- 7 También *Don Quijote de la Mancha* parece bascular entre lo metonímico y lo metafórico sin definirse a pesar de su intento de convertirse «en *fijador iconográfico* del clásico cervantino» (CASTRO DE PAZ, 2013). Compárese la versión del cineasta con ese radical ejercicio de Albert Serra que es *Honor de Cavallería* (*Honor de caballería*, 2006).
- 8 Declaraciones de Benito Perojo recogidas en (BARREIRA, 1968).

Bibliografía

- ÁLVAREZ JUNCO, José (2001). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, María Victoria (2010). La revisión de los temas de la Antigüedad en la pintura de Historia Española del siglo XIX: Entre la evocación del pasado y la legitimación del poder. *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 1, 525-539.
- AUMONT, Jaques (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- BARREIRA, Domingo (1968). *Biografía de Florián Rey*. Madrid: Agrupación Sindical de Directores Españoles de Cinematografía.
- BARTHES, Roland (1972). Introducción al análisis estructural del relato. En VV.AA., *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- CABEDA, José (1867-1868). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: Desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de M. Tello. Recuperado de <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5306806878;view=1up;seq=143>>.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- (2012). *Sombras desoladas*. Santander: Shangrila.
- (2013). De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950). *Quintana* 12, 47-65.
- DE MENDOZA, Francisco (1870). *Manual del pintor de historia*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.
- DELEUZE, Gilles (2001). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- FANÉS, Félix (1982). *Cifesa. La antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- GONZÁLEZ, Luis Mariano (2009). *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERNÁNDEZ, Javier (1999). Historia y escenografía en el cine español: una aproximación. En J.E. MONTERDE (coord.), *Ficciones Históricas, Cuadernos de la Academia*, 6, 179-190.
- (2001). Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio? *Cuadernos de la Academia*, 9 (Actas congreso AEHC), 127-136.
- LABANYI, Jo (2002). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. En *Secuencias: revista de historia del cine*, 15, 42-59.
- (2004). Costume, identity and spectator pleasure in historical films of the early Franco period. En S. MARSH & P. NAIR (eds.). *Gender and Spanish Cinema* (pp. 33-51). Oxford and New York: Berg.
- (2007). Negotiating modernity through the past: costume films of the early Franco period. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13:2-3, 241-258.
- MORAL, Javier (2014). De imágenes primordiales. Fundamentos literario-plásticos del Modelo de estilización formalista-pictórico. En *Actas del VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. Universidad de La Laguna.
- PELLETER, Stéphane (2012). *Cuando los artistas pintaban la historia de España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- PÉREZ VEOJO, Tomás (2001). *Pintura de historia e identidad nacional en España*. Universidad Complutense de Madrid.
- REYERO, Carlos (1989). *La pintura de historia en España*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1991). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- (2012). Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa. En I. SAZ y F. ARCHILÉS (eds.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Universitat de Valencia.
- SEGUIN, Jean Claude (1997). *Locura de amor* (1948). En J. PÉREZ PERUCHA, *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 230-232). Cátedra: Madrid.
- SELVA, Marta (1999). Mujeres y cine histórico. En J.E. MONTERDE (coord.), *Ficciones Históricas, Cuadernos de la Academia*, 6, 179-190.
- TÉLLEZ, José Luís (1990). De historia y folklore (notas sobre el 2º periodo Cifesa). En J. PÉREZ PERUCHA (COORD.), *Cifesa: de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, 4.
- TORREIRO, Casimiro (1999). Por el Imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía. En J.E. MONTERDE (coord.), *Ficciones Históricas, Cuadernos de la Academia*, 6, 54-55.
- VV.AA. (1992). *La pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado.

Javier Moral es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Politécnica de Valencia. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), ha impartido diversos cursos y seminarios sobre cine y arte. Autor de la *Guía para ver y analizar Lola Montes* (Nau Llibres, 2015) y *La representación doble* (Bellaterra, 2013), es editor de *Cine y géneros pictóricos* (MuVIM, 2009), ha participado en una docena de libros colectivos y publicado numerosos artículos en revistas científicas y de difusión cultural.