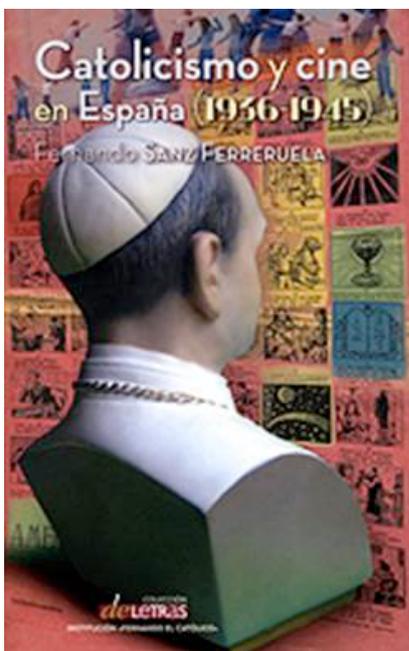


SANZ FERRERUELA, Fernando (2013). *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 581 pp.



Venía siendo necesario un estudio ponderado de la presencia de la religión católica en la cinematografía española, tanto en lo que concierne al tratamiento de determinadas temáticas (y problemáticas) que se dieron en algunas películas, así como a su decisiva actuación en el campo de la censura. Este voluminoso trabajo, que forma parte de la Tesis Doctoral del profesor Fernando Sanz Ferreruela, nace con una voluntad inequívoca de llenar ese vacío a partir de la consideración de un buen número de fuentes, hasta ahora desconocidas o tratadas de modo muy superficial.

Anteriormente, dentro de este campo, podemos encontrar algunos trabajos que habían abordado las relaciones entre la Iglesia y el cine español, como el de Juan Antonio Martínez Bretón¹, del que el autor afirma que “*ha marcado una pauta metodológica que ha sido utilizada*” a la hora de desarrollar su propia investigación. No obstante, la tendencia mayoritaria en la historiografía ha sido la de incluir menciones puntuales en grandes panorámicas de conjunto (*historias generales*), en las que predominaban ciertos lugares comunes repetidos *ad infinitum*, y, las más de las veces, sin el suficiente aparato crítico que sustentara tales afirmaciones; trabajos que son recogidos por Fernando Sanz en el exhaustivo estado de la cuestión que encabeza su libro.

Comenzando ya con la exposición analítica de la publicación en sus distintos capítulos, el primero de ellos está dedicado a comprender la actuación de algunos de los más significativos prelados de la jerarquía eclesiástica española

¹ Juan Antonio Martínez Bretón (1988). *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Harofarma. Madrid.

cuya intervención, a través de sendas cartas pastorales y otros escritos, fue determinante en los intentos de justificación ideológica del ejército sublevado en julio de 1936, cuya causa hicieron suya. Se trata del Arzobispo Enrique Pla y Deniel y del cardenal Isidro Gomá. Especialmente queda demostrada esta implicación en la carta redactada por el primero titulada *Las dos ciudades*, en 30 de septiembre de 1936. En ella, el entonces obispo otorga una dimensión religiosa a la guerra recién comenzada, y lanza toda una diatriba contra los que no se pongan del lado del bando nacional, a quien asocia la labor trascendental de reencauzar al Estado y a la sociedad hacia su verdadera esencia cristiana y a sus valores vinculados, los cuales habían sido –a su juicio– fatalmente subvertidos durante los años de gobierno de la II República mediante sucesivas leyes y disposiciones que fomentaron el laicismo. Pla y Deniel es quien acuña el término de “*Cruzada*”, que tanta profusión adquiriría en el conflicto, y que va a servir para definir la lucha entablada contra aquéllos que se oponen al restablecimiento de esos valores, a los que se tacha de ateos, antiespañoles, y en los que se ve a la verdadera encarnación del mal. Es así cómo se concreta una alianza entre el poder eclesiástico y las fuerzas sublevadas, una coyuntura favorable para ambos estamentos que, con el fin del conflicto y la victoria de los franquistas, llevará consigo la formulación de todo un sistema ideológico-político (sustentando en la hegemonía del partido único que substancia el conglomerado de grupos y sensibilidades afines al nuevo régimen denominado “Movimiento Nacional”, junto con la citada alianza entre Iglesia y Estado) y que los historiadores han bautizado como “Nacionalcatolicismo”. En efecto, uno de los logros que representa este trabajo de Fernando Sanz es contribuir a comprender de una manera mucho más integral ese fenómeno que está en la base ideológica de la primera época de la dictadura franquista, la que corresponde con los años de postguerra hasta el cambio de gobierno oficiado en 1957, con la incorporación de los tecnócratas del *Opus Dei*.

Ciertamente, estos apoyos, a partir de abril de 1939, van a revertir en una serie de beneficios y contraprestaciones en una y otra dirección, que, en el caso de la Iglesia y sus organizaciones afines, se materializará en un creciente papel de tutela y control de todo lo relacionado con la censura que, en materia cinematográfica, llevará con extremo celo la administración. Todo ello va parejo

con la puesta en marcha de las primeras medidas censoras por parte del propio gobierno, impulsadas ya incluso durante el transcurso de la guerra.

A partir de aquí, el autor se dedica a analizar algunas actitudes de la institución eclesiástica hacia el cine en el período previo a la Guerra, y cómo en este contexto surgen voluntades, como la Confederación Nacional de Padres de Familia, que es definida como “*el ala más conservadora y retrógrada del catolicismo español del momento*”, que, por su cuenta, incurriendo en ocasiones en injerencias con la censura estatal, idea su propio sistema censor a través de la redacción de las fichas *Filmor*. Documentos que contienen una serie de datos básicos de la película, así como un dictamen final acerca de la idoneidad o inconveniencia, desde el punto de vista de la moral católica, de su visionado.

Además de estas opiniones, Fernando Sanz comenta los elementos fundamentales de algunas obras publicadas por religiosos españoles (*El cine en su aspecto moral*, a cargo del P. Ulpiano López), que salió a la luz poco antes del estallido de la Guerra, y de la que destaca su influencia en la inmediata Encíclica *Vigilanti Cura*, el único documento papal dedicado íntegramente a la presencia de los espectáculos en la sociedad del momento, con referencias explícitas al cine, redactada por Pío XI, y dada a conocer en junio de 1936 (texto que es publicado íntegramente en el libro que reseñamos a modo de apéndice documental).

Volviendo con el libro del P. Ulpiano López, a juicio de Fernando Sanz, sigue expresando los habituales prejuicios en torno al fenómeno cinematográfico ya presentes en décadas precedentes en numerosas voces de la Iglesia española; palabras propias del “*espíritu contrarreformista de Trento*” que serán suavizadas en la Encíclica *Vigilanti Cura*. Unas opiniones centradas sobre todo en actitudes que reflejan un modo de vida alejado –a ojos de estos religiosos– de los preceptos básicos de la fe cristiana, expresándose principalmente en el relajamiento en las relaciones interpersonales. En este sentido, se obvian las valoraciones que tengan que ver con lo estrictamente cinematográfico (tan apenas se aportan títulos específicos de películas), lo que da idea del desconocimiento de la producción por parte de la Iglesia en esta época. En este punto, resulta interesante comentar la formación de una serie de criterios, como vemos apriorísticos y reaccionarios, pero que son, a su vez, manifestación de la

acción y presencia de los *mass media* en una sociedad (público) cada vez más compleja, la denominada *sociedad de masas*. A este respecto, “*en este período (años treinta) la Iglesia aceptó su valor (referido al cine) como forma de expresión artística y como potente medio de comunicación de masas, aunque todavía manifestó notables recelos respecto al mismo.*” (p. 112).

El segundo capítulo está dedicado a situar al “*asentamiento del sistema nacional-católico y su reflejo en la cinematografía*” durante los primeros años de postguerra. El Estado español se declara como un país confesional, y dentro del paulatino proceso de “recatolización” de la sociedad, los numerosos actos públicos conmemorativos (por ejemplo, el XIX Centenario de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza en 1940), son muestra evidente de este nuevo espíritu donde la religión acapara buena parte de la vida colectiva en esta época. Aun así, el cine todavía se resiste a contribuir a esta labor, como el autor se encargará de demostrar en las páginas siguientes.

En este período (1941) surge la revista *Ecclesia*, órgano oficial de Acción Católica, que se autoencomienda la misión “*de juzgar por la integridad y limpieza moral de las pantallas*” (p. 194), y *Primer Plano* (1940), dependiente del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda del Movimiento. Los juicios sobre los filmes, a veces muy diferentes, entre ambas publicaciones son paralelos a los numerosos choques entre la censura civil y la eclesiástica que se da en este momento; todo ello es reflejo, finalmente, de la arbitrariedad y descoordinación en estos menesteres que patentiza la Vicesecretaría de Educación Popular, de la que depende la gestión de la cinematografía española, e integrada en ella la Comisión Nacional de Censura.

Esta disparidad de criterios hacia el cine también se da entre los propios organismos de la institución eclesiástica, como ilustran las divergencias entre *Ecclesia* y el *Boletín del SIPE*, publicación de las Congregaciones Marianas. Por todo ello: “*La actitud de la Iglesia española, ni fue unidireccional, ni se mantuvo de forma monolítica, ni fue compartida en bloque por el sinfín de organismos, publicaciones e iniciativas independientes que prestaron su atención al Séptimo Arte*”. (Página 228). Una idea que se había mantenido sin mucho discernimiento en otros estudios que se han ocupado de esta cuestión hasta la publicación del trabajo de Fernando Sanz.

Ambas publicaciones, de las que el autor ha efectuado un auténtico vaciado, son buenos referentes para hablar de posiciones a veces antitéticas: la primera, con el tiempo, “*acabará primando la defensa del cine como mecanismo de apostolado, por encima de la mera censura moral mantenida por las Congregaciones Marianas*”. (Página 253). Un enfoque aperturista en sintonía con la aplicación de la Encíclica *Vigilanti Cura*.

Después de componer todo este interesantísimo marco teórico e ideológico, el autor pasa a estudiar la presencia de algunos de estos motivos que resaltábamos al principio en algunas películas del período. Desde los títulos más significativos del denominado *ciclo de Cruzada* (*Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1939), *Boda en el Infierno* (Antonio Román, 1942), *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) o *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942), donde encontramos puntuales rasgos del sistema nacionalcatólico, por ejemplo, la exaltación del matrimonio religioso, presente en el film de Antonio Román. No obstante, estos preceptos no son todavía preponderantes en lo que supone una clara pugna con las posiciones más estrechamente falangistas, donde prima la concepción militarista y nacionalista, entre otros elementos.

También se aborda la presencia de estos rasgos en las producciones de género, especialmente la comedia y el drama, prestando mucha atención al comportamiento de los personajes. En este punto, resulta muy interesante el distinto celo con que la censura se ocupó de las películas, ya fueran de una u otra temática, abriéndose más la mano con la comedia (en películas como *El hombre que se quiso matar*, *Viaje sin destino*, *Eloísa está debajo de un almendro*, *Huella de luz* o *El fantasma y Doña Juanita*, dirigidas por Rafael Gil entre 1941 y 1944; *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), filmes que siguen en muchos casos la vertiente de la coetánea y exitosa *screw-ball comedy* hollywoodiense (obras realizadas por cineastas como Frank Capra, Ernst Lubitsch, Frank Borzage o George Cukor), caracterizada por tramas amorosas de enredo. Por otro lado, había mucho más cuidado en el drama (partiendo de films concretos como *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *Lola Montes* (Antonio Román, 1944), *Con los ojos del alma* (Adolfo Aznar, 1943), *El 13-13* (Luis Lucia, 1943) o *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942).

En todas estas obras, suelen estar presentes unos *leit-motivs* recurrentes: el pecador arrepentido y el triunfo de la virtud. En otro orden de cosas, respecto a la metodología empleada por el autor a la hora de analizar las películas, el autor aplica una estructura sistemática que coadyuva a tener una buena visión de conjunto: en primer lugar, se ocupa de los temas (de implicaciones nacionalcatólicas) que aparecen implícitos en las tramas; para ello, desarrolla ampliamente el argumento, y, finalmente, se ocupa de su tratamiento en la censura, tanto estatal, con un concienzudo rastreo en los expedientes administrativos (custodiados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares), y en la revista *Primer Plano*, como católica, a través de los artículos aparecidos en *Ecclesia*, el *Boletín del SIPE*, etc.

Ese diferente tratamiento censor –del que antes hablábamos– según el género del que se trate, se dispone, dentro del drama, en coherencia con el papel protagonista, sea femenino o masculino. Ciertamente, las consideraciones son mucho más duras si se trata de una mujer la protagonista (piénsese en *Lola Montes* o *Malvaloca*), mientras que hallamos un punto de vista más laxo si el protagonista de la acción es un hombre. Todo ello tiene que ver con la visión machista y paternalista vigente en la sociedad de la época, acrecentada todavía más en los núcleos rurales, como ejemplifica bien *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942).

Por último, Fernando Sanz se ocupa de manera extensa de un film significativo, *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), una biografía del Padre Andrés Manjón, fundador de las Escuelas del Ave María. Una película que inicia prematuramente un ciclo que será ampliamente desarrollado con nuevas muestras a finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta: el cine hagiográfico centrado en determinados sacerdotes, santos y fundadores.

A modo de colofón, el autor plantea una sugerente disquisición conceptual: ¿cine evangelizador o cine nacional-católico?, para hablar de la producción de este período. En estas páginas, desmonta algunos de los prejuicios que se habían delimitado –y constantemente repetido– en numerosos estudios especializados: reivindica la calidad de algunas de las películas españolas filmadas entre 1936 y 1945; descarta la “*beatería*” que se había achacado a

buena parte de ellas, y, relacionado con esto, define únicamente como película de temática religiosa dominante a *Forja de almas*.

El trabajo de Fernando Sanz Ferreruela sobresale por varios motivos: porque es un libro de Historia y de Cine, y no sólo de Historia del Cine, por lo que se erige en una obra muy útil para comprender la extensión, presupuestos e implicaciones del período del Nacionalcatolicismo en los primeros años de postguerra de la dictadura franquista. En segundo lugar, también es un recurso eficacísimo para reconstruir el ámbito de las creaciones audiovisuales en nuestro país, siguiendo la línea de otros autores que habían hecho lo propio previamente en el terreno de las artes plásticas². Sin dejar el campo cinematográfico es, por supuesto, una aportación de primer orden a la cuestión de la censura³.

Asimismo, destaca por ofrecernos de primera mano numerosos testimonios sobre el cine extraídos desde el seno de la institución eclesiástica, utilizando para ello las revistas de estas colectivos, algo que hasta ahora se había hecho de manera muy sesgada y parcial, centrándose, en todo caso, en las críticas y opiniones vertidas en publicaciones laicas como *Primer Plano* o *Cámara*.

Y, por último, queremos subrayar la ecuanimidad e imparcialidad de un enfoque que, igualmente hasta el momento, había sido objeto de no pocas anteojeras y prejuicios ideológicos.

Quedamos a la espera de la publicación -y exhortamos para que así sea- de la segunda parte de la Tesis Doctoral de este docente e investigador, dedicada a la segunda mitad de la década de los cuarenta y los años cincuenta, la época de verdadera eclosión del cine confesional en España, bajo parámetros sensiblemente diferentes a este período inicial donde el cine con una función evangélica era tan solo una mera tentativa.

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

² Por ejemplo: Alexandre Cirici (1977). *La estética del franquismo*. Gustavo Gili. Barcelona. Antonio Bonet Correa (Coord.) (1981). *Arte del franquismo*. Cátedra. Madrid. O Ángel Llorente Hernández (1995), *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Visor. Madrid.

³ Considérese junto a trabajos como Román Gubern (1981). *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo 1936-1975*. Península. Barcelona.