

EL CARLISMO EN EL CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA: LA FRUSTRACIÓN EN LA VICTORIA*

Antonio Manuel Moral Roncal

El Cine y la Historia comparten su condición de discursos actualizados del pasado. Más allá de esa homología, para algunos investigadores, sus relaciones se han bifurcado en una doble opción: la posible interpretación o lectura histórica del film y la formalización de un discurso fílmico con voluntad de reificar el pasado o de proponer una lectura fílmica de la Historia. Las circunstancias bajo las que el film se configura como producto socio-histórico condicionan la primera vía, mientras que la representación cinematográfica de la Historia se confunde con la tradición del llamado cine histórico — como género —, con sus consiguientes problemas en relación a la verosimilitud, la espectacularidad, las estructuras narrativas, la reconstrucción audiovisual del pasado, etc. Esa doble condición del film le otorga un notable interés desde una perspectiva didáctica, experiencia que viene experimentándose y divulgándose en España en los últimos quince años, en todos los niveles educativos¹.

* Este artículo forma parte de una investigación más general realizada gracias a una Licencia de Estudios concedida por la Conserjería de Educación de la Comunidad Autónoma de Madrid al autor en el curso 2000-2001.

1. A este respecto cfr. J.M.^a Caparrós Llera (Coord.), *Cien películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997; Id., *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Barcelona, Ariel, 1998; M. Ferro, *Historia Contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995; Á. Hueso, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998; J. Montero y M.A. Paz (Coords.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Universidad Complutense, 1995; J.E. Monteverde, M. Selva Masoliver y A.S Argimbau, *La representación cinematográfica de la Historia*, Madrid, Akal, 2001; A.M. Moral Roncal, *Cine, Historia y Educación Secundaria*, en “Boletín del Colegio de Doctores y Licenciados de Madrid”, junio de 2001, pp. 14-23.

El carlismo del siglo XIX en el cine del siglo XX

La Primera Guerra Carlista (1833-1840) ha sido el fondo histórico de algunos films como la coproducción hispano-italiana *Diez fusiles esperan*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1958. En ella, se nos muestra como José (el actor Francisco Rabal), oficial carlista de caballería, es apresado por los liberales, los cuales, en Consejo de Guerra, le condenan a muerte bajo la acusación de espionaje. El oficial alega que intentaba atravesar las líneas para ir a conocer a su hijo, recién nacido. El coronel, presidente del tribunal que le había juzgado, le autoriza a marcharse a ver a su vástago, pero le pide su palabra de honor de que regresará para ser fusilado. Así lo hace y queda libre. Su amigo Miguel (Ettore Manni), que había sido también su rival por el amor de una joven vasca, decide presentarse por José, al saber por éste que ha decidido no cumplir con su palabra de oficial carlista. Por ello, Miguel se presenta en el campo enemigo para ocupar el lugar de aquél, donde le esperan diez fusiles para ejecutar la sentencia. Cuando llega al pueblo ocupado por los liberales, un oficial le muestra el cadaver de José que se le había adelantado para salvarle la vida².

El film, basado en un hecho histórico acaecido durante el conflicto bélico, tuvo un gran éxito de público y de crítica en aquellos años del régimen franquista. Para el conocido crítico José María Méndez-Leite el director superó hábilmente los escollos de un guión insuficientemente perfilado con criterio eminentemente cinematográfico, aunque lamentó que no fuera rodada en color. Alejandro de España, en *Radiocinema*, subrayó que el film había sido seleccionado para presentarlo en el Festival de Berlín³. En el periódico monárquico *ABC*, su crítico cinematográfico apuntó que:

La idea de la película [...] es de una gran belleza y entraña un canto a la amistad, al honor y al deber. Y esa idea se expresa de un modo recio y conmovedor al final del relato [...]; el guionista ha escrito la historia de unos amores en el clima de la guerra civil destinada a preparar el desenlace. Y así, aunque muy hábilmente, se ha extendido en el adorno preliminar de una anécdota, de por sí corta, lacónica como una escueta noticia. Ello hace que en determinados pasajes tengamos la impresión de que la acción languidece, pese al buen dibujo de los tipos que intervienen en ella [...] José Luis Sáenz de Heredia lo ha hecho con gran pericia al

2. *Diez fusiles esperan* (1958) de José Luis Sáenz de Heredia. Interpretada por Francisco Rabal, Ettore Manni, Rosa Arenas y Berta Riaza. Edición en vídeo por Divisa Ediciones, Clásico Español, Valladolid, 1999. 88 minutos de duración. Estrenada en el cine Palacio de la Prensa el 15 de junio de 1959.

3. L. Verdera Franco, *Lo militar en el cine español*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1995, pp. 295-295.

componer los cuadros e imprimir el apetecido movimiento a quienes los pueblan. Añádase a esto un sentido y un cuidado de la ambientación verdaderamente notables. Y [...] un desenlace lleno de fuerza y de nobleza⁴.

Indudablemente, su actual visionado nos facilita adentrarnos en la visión cinematográfica del primer carlismo para uno de los más representativos cineastas del franquismo. Así, los oficiales carlistas — y por extensión su imagen popular — aparecen como hombres caballerosos, de palabra, leales, fieles a la amistad, respetuosos con la mujer del amigo, y, aunque puedan tener un momento de duda en sus vidas, acaban siempre imponiéndose su sentido del honor y la fidelidad, prevaleciendo finalmente el heroísmo. En las escasas escenas de batalla que presentó la película, el director supo conducir las simpatías del espectador hacia los legitimistas, sin necesidad de demonizar ni deformar la imagen de los militares liberales. La historia del triángulo amoroso, que ocupa la parte central del film, no restó, sin embargo, protagonismo al hecho militar.

Alma aragonesa, rodada en 1960 por José Ochoa, narra la división que el conflicto civil provocó en algunas familias de Aragón, como en la del protagonista, Juan, que opta por los carlistas, mientras su hermano, casado con Dolores, prefiere combatir con los cristinos. Cuando Juan acude herido al pueblo, su cuñada, que se encuentra embarazada, le oculta en su casa durante unos días hasta que se repone, pero es denunciada como adúltera por otra mujer, enamorada de su marido. Dolores muere al dar a luz a una niña que, al crecer, mantiene el estigma de su madre, por lo que es rechazada por su padre y las gentes del pueblo. Su tío carlista vuelve de Francia, donde se había exiliado tras la guerra, y al saber lo que ha pasado, decide contar la verdad, precipitando así un final feliz⁵.

En este film, la dialéctica liberalismo-carlismo no se situó en primer plano en ningún momento, ya que el contenido dramático predominó en ella. Tan sólo se resaltó el hecho del exilio francés del oficial carlista y la victoria política de su hermano liberal, que ocupa la alcaldía del pueblo durante veinte años, lo cual no era un hecho extraño en la sociedad rural durante el reinado de Isabel II.

En 1966 se rodó *El Primer Cuartel*, bajo la dirección de Ignacio F. Iquino y producción de IFI España. Como fondo para situar los títulos de crédito, se tomaron varias secuencias de batallas del film *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña, lo cual supuso un claro anacronismo histórico, aunque debemos tener en cuenta que, para la mayor parte del público, debió pasar desapercibido. En el guión original, el film comenzaba rela-

4. "ABC", 16 de junio de 1959, p. 64.

5. *Alma aragonesa* (1960), se estrenó en el cine Capitol el 2 de febrero de 1961. Fue interpretada por Lilian de Celis, Manuel Monroy y Magda Pérez.

tando una acción bélica durante los últimos meses de la Primera guerra carlista, en donde el duque de Ahumada, al frente de las tropas cristinas, se enfrentaba a unas fuerzas carlistas que resistían heroicamente bajo el mando, hábil y decidido, del capitán Fernando del Castillo (José Suárez), mientras su hermano Gregorio huía cobardemente.

Sin embargo, a la hora de montar la película, se eliminaron estas primeras escenas, principiando justo en el final de la guerra, cuando el capitán Castillo se encontraba prisionero en un hospital militar y, de acuerdo con lo estipulado en el Convenio de Vergara, decidía no ingresar en las filas del ejército isabelino y regresar a su tierra natal en Andalucía. El duque de Ahumada le reconoce como uno de los oficiales carlistas con los que más bravamente se ha batido y le cede un caballo para el viaje. A llegar a Córdoba, Fernando se encuentra con la casa y tierras familiares expropiadas por los liberales y su novia casada con su hermano, el cobarde. Pese a todo, Gregorio termina delinquiendo, capitaneando una banda de forajidos al servicio secreto del ayudante del jefe político de la provincia. Mientras tanto, el protagonista es invitado por el duque de Ahumada a formar parte de una nueva institución creada por el Partido Moderado: la Guardia Civil. Tras un periodo de adiestramiento y organización, se le envía a Córdoba, donde logra desarticular las bandas de bandoleros y desenmascarar a los políticos que se encontraban con ellos⁶.

El film fue estrenado en octubre de 1966 en función de gala, a beneficio de los Colegios de Huérfanos de la Guardia Civil, en el madrileño cine Conde-Duque. El estreno oficial se realizó en el mes de febrero, y, al decir de la crítica publicada en *ABC*:

No ha querido Iquino hacer un film patriotero, sino una película en la que se pongan de relieve el patriotismo que movió a los hombres que crearon la Benemérita Institución. Iquino parte de un argumento que, en seguida, prende la atención del espectador [...]. Los defectos están más en la realización que en la concepción de la película, cuyas motivaciones, repito, jamás dejan de interesar [...]. Junto a un tratamiento ágil, puesto al día diríamos, introduce formas de expresión un poco arrumbadas. Bastaría señalar esas sobreimpresiones con el rostro del personaje que interpreta Miguel Palenzuela, cuando éste se une a los bandoleros y la utilización de una música de corte sentimental para subrayar continuamente las acciones dramáticas, procedimiento que da un aire de grandilocuencia a momentos que están pidiendo a gritos sobriedad. Frente a tales defectos señalemos el empleo inteligente del color, un tratamiento hábil de los decorados

6. *El Primer Cuartel* (1966) se estrenó en el madrileño cine Rialto el 2 de febrero de 1967. Guión de Ignacio F. Iquino y José Antonio de la Loma, fotografía de Jaime Deu Casas, Música de Enrique Escobar y Decorados de Andrés Vallvé. Interpretada por José Suárez, Gloria Cámara, Miguel Palenzuela, Marta May y Gerard Landry.

en función del tema y los personajes, que le recuerda a uno lejanamente el gusto viscontiano por la ambientación y una habilidad innegable para encontrar los perfiles populares del tema.

El análisis de este film, en relación con el carlismo, resulta muy significativo, pues se aprecian las consecuencias económicas y familiares que tuvieron que soportar aquellos españoles que decidieron tomar una abierta postura a favor de Carlos V de Borbón y cuyos bienes se encontraban fuera de las zonas ocupadas por el ejército legitimista durante la guerra. Igualmente, resulta esclarecedora la visión que el régimen franquista quiso ofrecer a los espectadores sobre algunos hechos de la primera carlistada, como la valía de los militares, hombres que — aún separados por las banderas liberal y carlista — se reconocen mutuamente como caballeros y españoles, colaborando conjuntamente en el gran proyecto de la Guardia Civil, homenajeadada durante el film.

Al mismo tiempo, se desliza una clara crítica contra el parlamentarismo liberal, especialmente en aquella escena en que algunos diputados discuten agriamente, en el Congreso, el proyecto del marqués de las Amarillas sobre la creación de la Benemérita. Los diputados liberales son mostrados al público como unos hombres egoístas, incapaces de comprender la grandeza del proyecto y a su autor, el cual muere desilusionado al poco tiempo. Su hijo, el duque de Ahumada, decide continuar luchando por la idea de su padre, consiguiendo finalmente sus objetivos. La crítica al político civil se extiende, a continuación, a través de las figuras de los burgueses cordobeses, liberales, corruptos y malvados que se apropian de las tierras de los carlistas y mantienen económicamente a las partidas de bandoleros. El mensaje resulta claro: la corrupción se encuentra en la política liberal mientras la vida militar la destierra, una idea afecta al régimen franquista.

Estas películas, si bien no profundizaron en el hecho del carlismo — lo que pudo ser una frustración para sus seguidores —, superaron la absoluta falta de rigor histórico de *La duquesa de Benamejí*, dirigida por Luis Lucía en 1949. No una duquesa, sino la marquesa de Benamejí — residente en Córdoba —, junto al consejero de Estado don Juan Bautista Erro y don Martín Cortés, comandante del primer batallón de voluntarios realistas de Lucena, fueron, según unas pesquisas de los cristinos, los contactos que la Junta carlista de Madrid tenía en Andalucía para preparar un levantamiento a la muerte de Fernando VII, proclamando rey a su hermano el infante don Carlos María Isidro. Todavía no se sabe si Erro fue encarcelado por estas acusaciones, pero está comprobada la prisión de doña María del Carmen Aguayo, marquesa viuda de Benamejí, Grande de España, que fue detenida en Córdoba el 11 de enero de 1833 y trasladada a Madrid, además del coronel de realistas Cortés y Chacón que, al mes, ingresó en la prisión de la capital. Los dos negaron conocerse y acabaron siendo absueltos por falta de pruebas.

El film no alude en ningún momento a estos hechos, centrándose en la pasión amorosa de dos hombres — un bandolero y un capitán — por la supuesta duquesa de Benamejí, la cual morirá trágicamente al igual que su rival, la gitana Rocío, enamorada del bandido andaluz. La película fue producida por CIFESA y, rodada entre febrero y julio de 1949, se estrenó el 26 de octubre en el cine Rialto de Madrid. El público de la capital respondió con bastante entusiasmo a su aparición. Si bien no existe en el film ningún tipo de verosimilitud con los trágicos años treinta del siglo XIX, es cierto que el director supo interpretar, de cara al público y a la crítica oficial, ciertos elementos de “españolidad histórica” — según Valeria Camporesi — que, entonces, eran aceptados popularmente: así se adherían fácilmente, en la mente del espectador, a la imagen común y compartida, difusa, de un cierto fragmento del pasado de la sociedad española. Su punto de referencia no fueron los resultados del trabajo de un historiador profesional, ni las vivencias verídicas y concreta de los personajes del pasado, sino las imágenes mentales que del siglo XIX podían entretener — o querer ver representadas — el espectador medio⁷.

Adaptaciones literarias y visiones parciales

Si bien no existe ningún film ambientado durante el largo período del carlismo entre 1845-1868 — salvo *La Punyalada* —, la Tercera guerra (1872-1876) ha sido la ocasión bélica legitimista más representada en el cine español hasta nuestros días.

La primera película alusiva a esta época fue realizada en Francia hacia 1920, siendo una adaptación de la novela *Pour Don Carlos*, obra de Pierre Benoit⁸, que contó con la participación de la célebre actriz Musidora en el papel protagonista⁹. El film — centrado en la pasión amorosa de un hombre sencillo por una ferviente carlista — ofreció una imagen negativa del pretendiente Carlos VII, más atento a sus placeres carnales que a su parti-

7. V. Camporesi, *La españolada histórica en imágenes* en A. Yraola (Comp.), *Historia Contemporánea y Cine*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1997, pp. 137-145.

8. Pierre Benoit (1886-1962). Natural de Albi, hijo de un coronel originario de Las Landas, Benoit vivió una parte de su infancia en Argelia y Túnez, donde fue destinado su padre. Allí realizó sus estudios y carrera de Derecho. Ingresó en la administración del Estado como funcionario de la subsecretaría de Bellas Artes y, más tarde, al ministerio de Enseñanza Pública. Su verdadera vocación fue la literatura, revelándose como un novelista fértil. Sus principales obras fueron *Koenigsmark* (1918), *Pour Don Carlos* (1920), *El Pozo de Jacob* (1925), *Sol de Medianoche* (1930) y *Ciudad Perdida* (1954). Miembro de la Academia Francesa en 1931, abandonó las sesiones de la misma en 1959 como protesta por el veto del general De Gaulle a la candidatura de Paul Morand.

9. J. Canal, *El carlismo*, Madrid, Alianza editorial, 2000, p. 215.

do y a sus seguidores. Sin embargo, la película no puede ser calificada como una obra maestra del cine mudo, ni por sus características cinematográficas ni por su recreación histórica.

En España, el conocido director de cine Juan de Orduña, especializado en representaciones históricas muy alabadas por la crítica franquista como *Locura de Amor* y *Agustina de Aragón*, se decidió a dirigir en 1954 una de las más famosas novelas de Pío Baroja: *Zalacaín el Aventurero*. Manuel Tamayo fue el encargado de realizar la adaptación de la obra a un guión cinematográfico, responsabilizándose Manuel Comba de la ambientación histórica, en plena tercera carlistada¹⁰. Al contar todavía con la figura del escritor aún con vida, el director se procuró un comienzo y un final totalmente nuevos, bajo el *placet* del autor, visiblemente satisfecho con el proyecto. Así, el film empezaba con una entrevista de Juan de Orduña a Pío Baroja, para pasar posteriormente a la historia propiamente dicha de Martín Zalacaín de Urbía, que murió a los veinticinco años el 26 de febrero de 1877.

El protagonista, interpretado por el actor portugués Virgilio Texeira, rivaliza desde la infancia con otra familia de su pueblo natal, especialmente con el vástago de su misma edad, llamado lógicamente Carlos, al pertenecer a una familia carlista. Así, éste acude a la escuela de Oñate donde — según el guionista — «le llenan la cabeza de fantasías, sacando continuamente a relucir su apellido». El abuelo de Zalacaín, al estallar la guerra, le aconseja que no se incline ni por los liberales ni por los carlistas, sino que se aproveche de la situación comerciando con ambos lados para, de esta manera, enriquecerse. El protagonista sigue al pie de la letra el consejo y se dedica a traficar, aconteciéndole una serie de aventuras, mientras su rival logra incorporarse como oficial al ejército legitimista. A lo largo de varias aventuras, Zalacaín conoce a tres muchachas, una carlista — hermana de Carlos —, otra hija de un general liberal y la última una de las amantes del Pretendiente. El protagonista morirá en su enfrentamiento con su rival y las tres mujeres guardarán siempre la memoria y el amor de Zalacaín, depositando tres rosas en su tumba todos los años, final diseñado originalmente para el film¹¹.

Si bien no aparecen malparados los carlistas, resulta necesario subrayar que no se muestran demonizados los liberales en esta película. Al contrario, se desliza una suave crítica a los personajes legitimistas, como Carlos, el mal encarado rival de Zalacaín, representado como un hidalgo engreído y celoso de su sangre nobiliaria. La visión que, además, se ofrece de Estella

10. Existe una versión anterior, filmada en 1929, por Francisco Camacho, que supuso la ruina económica de su productora, CIDE. Vid. E.C. García Fernández, *Historia ilustrada del cine español*, Barcelona, 1985, p. 23.

11. *Zalacaín el aventurero* (1954), de Juan de Orduña, producida por CIFESA, con categoría de superproducción. Editada en formato vídeo en 1994 por Clásico Español.

— la capital carlista — tampoco resulta muy halagadora, pues se muestran varios locales de juego, impensables entre quienes defendían la pureza de costumbres y la moralidad católica, uno de los cuales es regentado por una mujer, Linda, de la cual un personaje describe como «la persona con más influencia en la corte de Carlos VII», aludiendo a las pasiones amorosas del Pretendiente — casado con la princesa Margarita de Parma — lo cual es históricamente cierto. Este tipo de asuntos sentimentales dieron más de un quebradero de cabeza a la élite política que le rodeaba, temerosos de que la imagen mítica y popular del monarca se deteriorara ante el pueblo carlista, teniendo en cuenta, sobre todo, que parte de la crítica de algunos escritores y periodistas carlistas a Isabel II y Amadeo de Saboya se había concentrado en sus infidelidades matrimoniales¹².

Una pequeña alusión a este conflicto aparece en una de las más populares películas de los años cincuenta: *¿Dónde vas Alfonso XII?*, filmada en 1958 por Luis César Amadori. En una escena, la infanta María de las Mercedes, en su escuela, conversa con una monja que le trasmite noticias de su novio, comunicándole que el rey Alfonso ha abandonado Madrid el cuarto día de su entrada para ponerse al frente del ejército del Norte en lucha por reducir a los carlistas. A continuación, se ofrece al espectador una alegre reunión de soldados carlistas cantando frente al fuego, aludiendo a doña Margarita y a la futura entrada en la capital. Los cantos son escuchados por Alfonso XII que, saliendo de su tienda, pregunta a su ayudante qué son los guiris a los que aluden los carlistas. El militar le responde: «Guiris somos Vuestra Majestad y yo: liberales». El rey le contesta «¿Y por qué ese empeño en matarnos todos? ¿No sería mejor que nos abrazásemos como hermanos?». Inmediatamente, como si los carlistas hubieran escuchado las palabras del monarca — que podían aludir a un nuevo Pacto de Vergara — el campamento liberal es bombardeado y se despliega la caballería alfonsina. A continuación, la acción da un salto a París, donde la destronada reina Isabel II comenta a su cuñado, el duque de Montpensier, que Carlos VII ha cruzado la frontera con sus generales, finalizando la guerra, pronunciado su famosa frase «Volveré». A lo cual, su principesco cuñado responde que con Antonio Cánovas en el poder ni ella, ni él ni el Pretendiente van a volver nunca a España.

12. En los últimos meses de la Tercera guerra carlista circularon ya duras críticas por su fama de libertino, imagen que quedó fijada en la inmediata posguerra con ayuda de la publicística de sus enemigos. Algunas revistas satíricas como *La Campana de Gracia* y otros periódicos continuaron avivando el fuego, tachando al pretendiente como “Carlos el Chapa”, “el Terso”, o “el rey de las Húngaras” por su relación amorosa con Paula de Samoggy que duró de 1877 a 1880. José Nakens insistió obsesivamente en estos aspectos en sus célebres folletos titulados *Los crímenes del carlismo*. Hacia 1881 se produjo un cambio en la vida personal de Carlos VII que le capacitó para convertirse, nuevamente, en el eje del movimiento contrarrevolucionario.

Al contrario que el anterior film, donde se intentó cuidar la ambientación histórica — pese a todas las posibles críticas y reticencias actuales —, las alusiones al último conflicto legitimista en *Ella y los veteranos*, dirigida por Ramón Torrado en 1961, resaltan por sus anacronismos históricos. En primer lugar, resultaba extravagante que la acción tuviera por protagonistas a cuatro viejos veteranos de la guerra de 1875, pues era cronológicamente imposible que sobrevivieran en el Madrid de 1960, a menos que tuvieran más de cien años. Por otra, se transmitía un fallo histórico notable — aunque suponemos que pasaría desapercibido para la mayor parte del público — como era suponer que los dos monarcas enfrentados en el tercer conflicto eran Carlos VII — lo cual fue cierto — e Isabel II en vez de Amadeo I de Saboya o Alfonso XII.

Dos de los veteranos son carlistas y dos liberales, pero todos viven en una casa donde han colocado sus recuerdos y viejas fidelidades, regañando todavía por conceptos que, para el guionista, resultan ya anacrónicos. Sus viejas y cariñosas disputas les unen en el recuerdo y tratan de ayudar a la sobrina de uno de ellos cuando se traslada a vivir a Madrid. Al final, un anciano liberal muere y pide que los carlistas le canten su himno, en un mensaje final de paz: todos los combatientes eran españoles que murieron bajo un mismo cielo y en defensa de una misma tierra. El novio de la sobrina, militar, reconoce su postrero patriotismo¹³, mientras los veteranos cantan:

Si nos preguntan ¡Alto! ¿quién vive?
Responderemos en alta voz:
¡Los voluntarios del rey don Carlos!
¡Viva la madre que los parió!

La fotografía de Ricardo Torres era de aceptable calidad, en blanco y negro. El papel femenino principal lo encarnó con cierta afectación la actriz María Luz Galicia, mientras el resto del elenco cumplió discretamente su labor coral. Para el conocido crítico español Méndez-Leite:

Se trata de un asunto ingenuo y sin complicaciones, carente en absoluto de tesis. La situación fundamental, que le sirve de nervio, se estira en demasía hasta conseguir la extensión comercial que requería la película. Los diálogos son superficiales y las reacciones de los diversos personajes pecan de un convencionalismo contraproducente. Y el desenlace feliz, lento y dramático, adquiere un matiz sensiblero y aburrido [...]. Como la trama es muy endeble, poco puede hacer el realizador y todo se queda en una modestísima empresa.

13. *Ella y los veteranos* (1961), estrenada en el Palacio de las Música el 11 de diciembre de 1961. Producida por Copercines, con guión de Romero Marchent y Miguel Martín. Interpretada por María Luz Galicia, Javier Almet, Jesús Tordesillas, Juan Calvo, Joaquín Roa, Rosario Royo y Xan das bolas.

La etapa democrática

En la cinematografía española realizada tras la instauración de la Monarquía democrática, en pocas ocasiones el carlismo volvió a ser eje de algún film, aludiéndose a este hecho, por justificaciones ambientales, en varias series producidas por Televisión Española como *Ramón y Cajal* o *Fortunata y Jacinta*¹⁴. En una de las más populares películas de Luis G. Berlanga, *La Vaquilla* (1985), la necesaria ambientación de la misma en la zona nacional del frente aragonés, durante la Guerra Civil de 1936-1939, hizo necesario un enorme despliegue de banderas carlistas y boinas de requeté, pero no se definió ningún personaje claramente carlista ni la comedia aludió específicamente a ellos. Como anécdota, cabe recordar que el rodaje tuvo como marco, durante doce semanas, el pueblo de Sos del Rey Católico, interviniendo muchos de sus habitantes en el film como extras. Al preguntarles que tipo de uniforme querían llevar, la mayoría respondió que el de soldado carlista, muestra de la positiva pervivencia, en la memoria popular, de esta bandera en esas comarcas navarras y aragonesas.

En 1989, bajo la dirección de Jordi Grau, se rodó *La Punyalada*, film basado en una de las más famosas novelas del escritor catalán Marià Vayreda y Vila (1853-1903). Natural de Olot — donde vivió y murió — participó en la Tercera guerra carlista, formando parte, en los últimos meses, del estado mayor del general Savalls. Al finalizar el conflicto, durante el cual mermaron sus iniciales entusiasmos carlistas, se dedicó a la pintura, especializándose en las grandes composiciones historicistas, y a la literatura, fundando revistas y publicando varias novelas, cuentos y otros trabajos literarios. Al morir, se encontraba terminando la corrección de su última novela, *La Punyalada*, que se publicó como obra póstuma en *La Il·lustració Catalana* y que le cimentó definitivamente su fama como narrador costumbrista.

El film, producido por IPC, TV3 Televisió de Catalunya y United International Pictures, se estrenó tanto en la gran pantalla como en la televisión autonómica, mediante una miniserie de tres episodios de una hora de duración. Fue rodada en la Alta Garrotxa, provincia de Gerona, el escenario natural donde desarrollaron su acción ciertas partidas de trabucaires tras la Primera guerra carlista. Efectivamente, en el Principado de Cataluña, la paz no fue sellada adecuadamente, por lo que la difícil pos-

14. Existe un film precedente pero de escasa difusión a nivel nacional titulado *Crónica de la Guerra Carlista* (1988) dirigido por José María Tuduri, que también elaboró el guión; fotografía de Gonzalo Fernández Berridi; Música de Bixente Martínez y montaje de Ángel Díez. Protagonizada por Paco Sagarzazu, Ramón Aguirre y Patxi Barco. Fue producida por José María Tuduri Esnal-Zauli Films. Duración: 86 minutos. Típico ejemplo de cine subvencionado por el Gobierno Autónomo Vasco.

guerra fue testigo del fenómeno del “latrofacioso” o guerrillero rural. Las partidas de trabucaires fueron engrosadas por hombres que habían permanecido escondidos en el monte, que no habían conseguido o querido integrarse a la vida ordinaria, que ensayaban nuevas insurrecciones carlistas o, también, que veían en el bandolerismo de apariencia política una forma cómoda de medrar. Los personajes de la novela de Vereyda que, emigrados a Francia tras la carlistada volvieron descolocados a su país, basculando entre la reintegración social y el mantenimiento de la excepcionalidad guerrera, constituyen unos buenos ejemplos.

La Punyalada se centró, sobre todo, en la historia de pasión, lucha, aventura y venganza del típico triángulo amoroso en un pequeño pueblo del Pirineo catalán. En la ermita de San Aniol, el día de romería, Mossèn Jeroni, víctima de la barbarie de los bandidos, increpa duramente a los parroquianos, a los que reprocha su cobardía y colaboracionismo que favorece la impunidad de los fuera de la ley. La extraña personalidad de la protagonista del film, Coral, incapaz de decidir sobre su futuro, provoca el enfrentamiento entre Albert y Ibo. Las continuas bromas de éste último crean en Albert un sentimiento de duda cada vez más irracional sobre las intenciones de Coral. La joven evita que Albert muera en la terrible batalla que, por su amor, lo enfrenta a Ibo, pese a lo cual éste decide echarse al monte y convertirse en el líder de una partida de trabucaires. Tras enterarse de su matrimonio, Ibo secuestra a Coral, llevándola a la montaña, donde Albert prepara su enfrentamiento final con su rival, al que finalmente mata. No obstante, ciego de rabia y malherido, cree que su novia se ha prostituido con los trabucaires por lo que intenta forzarla. Coral, en legítima defensa, clava en Albert el puñal que él mismo un día le regalara. El film supo captar el ambiente hosco y salvaje de la novela, a través de la descripción de caracteres de personajes y de la omnipresente violencia, que tuvieron como telón de fondo la presencia abrupta de la naturaleza catalana¹⁵.

José María Tuduri, director, productor de cine, guionista y fotógrafo, dirigió dos películas ambientadas en la guerra carlista de 1872-1876: *Crónica de la segunda guerra carlista* (1988) y *El cura de Santa Cruz* (1991). Entre todos los cabecillas legitimistas sobresalió, sin ninguna duda, tanto por sus acciones bélicas, como por el proceso bipolar de diabolización-mitificación al que ha sido sometido desde el mismo inicio de sus correrías hasta hoy, el cura Santa Cruz. Manuel Ignacio Santa Cruz Loidi (1842-1926), párroco de Hernalde, inició con el estallido de la

15. *La Punyalada* (1989), dirigido por Jordi Grau. Interpretada por Christian Vadim, Sophie Renoir, Luis Fernando Alves, Fernando Guillén, Fermí Reixach entre otros. Guión de Jordi Grau, Gustau Hernández y Enric Viciano. 120 minutos de duración. Música de Pietro Mascagni y Joan Albert Amargós. Montaje, Emilio Rodríguez.

Gloriosa Revolución de 1868 una actividad febril a favor del carlismo. Detenido en octubre de 1870, consiguió fugarse, reapareciendo con motivo del movimiento insurgente de abril de 1872. En agosto volvió a ser hecho prisionero, pocos días después de atacar y apoderarse, a la cabeza de una pequeña partida, de un convoy de armamento que se dirigía de Mondragón a Vergara. Las acciones de este sacerdote, con su bandera negra en la que figuraba la inscripción *Guerra sin cuartel*, se convirtieron en una pesadilla para las tropas leales al gobierno en Guipúzcoa, pese a que en los momentos álgidos su partida no llegó a contar más que con unos centenares de miembros. Fue Santa Cruz, según ha escrito José Extramiana, el que llevó a la perfección la guerra de guerrilla. La fotografía que Ladislav Konarzewski le hizo a principios de abril de 1873 en Vera de Bidasoa junto a nueve de sus hombres, que acabaría por convertirse en una de las más difundidas de la guerra y base de numerosas litografías, nos muestra la estampa de un hombre joven, que no ceñía sable ni revólver, pero estaba rodeado de sus fieles compañeros de armas y fatigas, igual que lo intentó con éxito la película de José María Tuduri, interesante a la hora de analizar los procesos de mitificación del personaje.

El hecho del carlismo se recuperó, aunque nuevamente de forma colateral, en la primera película de Julio Medem, que había colaborado con Tuduri en *Karlistadaren Kronika*: la premiada *Vacas* (1991). Historia de conflictos, pasiones y relaciones entre dos familias vascas y carlistas a lo largo de tres generaciones tanto de hombres como de vacas. Desde 1875 hasta 1936 para esas generaciones de campesinos carlistas la vida pasa escribiendo con cuchillo su ternura y su crueldad, su romanticismo y su locura ante la mirada sin juicio de la *Txargorri*, la *Pupille* y la *Blanca*, las omnipresentes vacas¹⁶.

En la primera parte, situada en el frente de Vizcaya en 1875, el sargento Carmelo Mendiluze se encuentra con el soldado Manuel Irigibel, su vecino de caserío, en las trincheras carlistas. Comienza el asalto de los liberales y Carmelo muere, mientras su rival finge estar muerto con su sangre, escapando posteriormente, mientras una silenciosa vaca es mudo testigo de su cobardía. En 1905, los hijos de ambos acentúan su rivalidad, aunque también surgen historias de amor, mientras el superviviente de la guerra sobrevive atormentado por sus propios actos. Nace un niño, nieto de dos carlistas, como consecuencia de las rivalidades y el amor entre ambas familias, que, con el estallido de la Guerra civil, morirá fusilado junto a su

16. *Vacas* (1991), dirigida por Julio Medem, interpretada por Carmelo Gómez (interpreta a los hombres de la familia Irigibel), Emma Suárez, Ana Torrent, Txema Blasco (Los hombres de los Mendiluze), Clara Badiola. Producción Ejecutiva de José Luis Olaizola y Fernando de Garcillán. Editada en Sogepaq video. Goya al mejor director novel en 1991. 92 minutos de duración.

hermanastra — con la que establece una relación incestuosa — cerrándose el círculo de sangre y amor que había comenzado en la última guerra legitimista¹⁷.

El diálogo de las escenas ambientadas en la Tercera guerra carlista se encuentra completamente carente de posicionamiento ideológico. Ni el guionista ni el director se plantean transmitir al espectador por qué lucharon los legitimistas o los liberales, qué mundos defendían y que ideas les separaban. Este tono históricamente aséptico se quiebra en la última parte del film, al estallar la Guerra civil de 1936-1939, donde el equipo de producción y realización toman un claro partido por los ¿republicanos?, ¿nacionalistas vascos? ¿o simplemente neutrales?. La película no define claramente contra quienes, entre la amplia gama de grupos que formaron el bando republicano, luchan esos soldados del bando sublevado a los cuales, sin embargo, si se deja claro que sus fuerzas estaban formadas por soldados regulares y carlistas. La dura represión y la violencia se muestran como patrimonio de un solo bando, cuando, en realidad, lo fue significativamente de los dos en ambos territorios durante aquellos trágicos años. Ocultar los hechos no parece ser el mejor camino para una reconciliación nacional, de ahí que, cuatro años más tarde, el profesor Feliciano Páez-Camino subrayara el hecho de que todavía no se había producido, tras la Transición democrática, un cine de calidad sobre ninguna de nuestras guerras civiles¹⁸.

No obstante, la película fue, ante todo, una aguda mirada crítica sobre la endogamia de la sociedad vasca y de alguna de sus más antiguas mitologías. Si bien la religión y el folklore se encuentran ausentes de la narración, no así los *aizkolaris*, las figuras casi totémicas de la tradición vascongada. A uno de ellos se le presenta como cobarde, a otro como adúltero. Perspectiva nada halagüeña para la mitología nacionalista cuando, al estallar la guerra de 1936, el protagonista se muestra tan cobarde como su abuelo carlista, pues niega su identidad para salvar la vida. Así, uno de los principales mensajes del film es la crítica a una sociedad endogámica donde el verdadero enemigo es el interno, pues la comunidad que vive replegada sobre sí misma, no tiene otras opciones que el autismo o la fuga al exterior, actitudes que se personifican en los miembros de las familias rivales. Una dura crítica para el tradicionalismo, sea carlista o nacionalista.

17. El film es de una originalidad absoluta. El director construye una historia y busca en la simbología su apoyo teórico, pero no olvida en ningún momento la narración. Las vacas aceptan con fatalidad y resignación el mundo, colocándolas en el lado de Manuel Irigibel, el soldado carlista, desde el mismo momento en que se tropieza con una en su camino de cobarde. Cobardía en inglés viene de *coward* y *coward* viene de *cows*: vacas.

18. F. Páez Camino, *La guerra de España en el cine: la tradición simplista*, en "Tiempo y Tierra. Revista de la Asociación Española del Profesorado de Historia y Geografía", 1995, n. 1, pp. 36-49.

Conclusiones

1. El carlismo fue tratado como un tema muy colateral y anacrónico en la cinematografía española hasta la Guerra civil, como se aprecia en la película basada en la novela francesa *Pour Don Carlos* (1920). Si bien esta fuerza política formó parte del bando vencedor en este último conflicto bélico, no parece que sus élites dirigentes ni intelectuales intentaran utilizar el medio cinematográfico como un recurso para propagar sus ideas y principios ideológicos durante el franquismo, lo que contrasta con sus opositores monárquicos juanistas que ayudaron a la filmación de las famosas películas de Luis César Amadori, *¿Dónde vas Alfonso XII?* y *¿Dónde vas, triste de ti?*, a finales de la década de los años cincuenta. En ellas, se logró que Patrimonio Nacional cediera carrozas y uniformes de la servidumbre palatina utilizados en la época de la Restauración borbónica, custodiados en los fondos y sótanos de los Sitios Reales. De esta manera, se producía una significativa e indirecta propaganda monárquica-juanista pese a las restricciones políticas del régimen del general Franco.

2. Si bien las instituciones oficiales cinematográficas franquistas no criticaron ni a los héroes ni a personajes ocasionalmente carlistas en algunos filmes, tampoco exaltaron su programa político ni impulsaron un cine “carlista” temática e ideológicamente hablando, a diferencia, por ejemplo, del género religioso o del cine de exaltación militar. Lo cual resulta interesante subrayar y relacionar con la actitud del régimen de Franco con uno de sus apoyos más importantes en la guerra y en la formación del Nuevo Estado que encontró la frustración en la victoria¹⁹. Sería necesario relacionar esta falta de apoyo cinematográfico con los filmes de carácter exclusivamente falangista que tampoco fueron excesivamente promovidos por el régimen.

3. En el reinado de Juan Carlos I, el carlismo no ha sido un tema considerado por la industria cinematográfica — ni por la política de subvenciones de los sucesivos Ministerios de Cultura o Educación —, si bien esta circunstancia se debe englobar en el aparente falta de apoyo económico a los films históricos durante los últimos veinticinco años en España, a diferencia de otras cinematografías como, especialmente, la británica y la francesa ¿Un hecho que se debe lamentar? El problema de la financiación económica tiene el peligro de que la visión del carlismo sea tergiversada por ciertas conserjerías autonómicas, al subvencionar aquellos guiones que presenten a este movimiento político en el siglo XIX como un antecedente

19. Cfr., A. Villanueva Martínez, *El carlismo navarro durante el primer franquismo, 1931-1951*, Madrid, 1998.

te del independentismo vasco y, en cambio, en el siglo XX, ofrezcan una imagen del requeté como un simple movimiento fascista. Lo cual, en ambos casos resultaría completamente erróneo pero satisfactorio para algunos partidos políticos nacionalistas, especialmente del ámbito vasco y catalán. En el otro extremo, el caso de un film financiado por grupos políticos tradicionalistas, y por tanto difusor de su particular visión sobre el carlismo, no parece ni siquiera deslumbrarse en el horizonte cinematográfico a corto ni a largo plazo.

Ante estas posible serie de influencias políticas, para algunos historiadores, resulta tentador recordar la frase que pronunció en el Parlamento el primer ministro británico Lord Walpole: «A veces, resulta conveniente dejar dormir a los perros que duermen».