

La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine

Josefina MARTÍNEZ
Universidad Nacional de Educación a Distancia
jmartinez@geo.uned.es

Fecha de recepción: 30 de junio de 2010
Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2010

RESUMEN

En los albores del siglo XX, el cine se suma a las artes y la literatura para mantener vivo el mito de la guerra de la Independencia. La lucha heroica de un pueblo frente a un imperio poderoso es un tema abordado en más de cincuenta películas. Estos filmes también reflejan la situación política y la mentalidad dominante de la época de su realización, sirviendo de referente para la sociedad que las contempla. En ellas se ensalza a los protagonistas que hicieron posible la gesta: los madrileños, Agustina de Aragón y la guerrilla. Además, el cine explora a un personaje universal, Goya, cuya paleta ha denunciado los extremos de la naturaleza humana y el horror de la guerra, siendo retratado como un referente colectivo que explica el desasosiego y la dualidad de un periodo tan convulso.

Palabras clave: Producción cinematográfica, Guerra de la Independencia, Guerrilla, Agustina de Aragón, Francisco de Goya.

ABSTRACT

Since the beginning of the 20th Century, film production joined arts and literature in order to keep alive the myth of the 'Spanish War of Independence', as it is called in Spain the Peninsular War. The heroic struggle of the people against a powerful empire is the main topic of more than fifty movies. These films also reflect the political situation and the prevailing mentality of the time of its production, providing a reference to the society that stares at them. In those movies the main characters, who achieved the heroic deed, are highly enhanced: the people of Madrid, Agustina de Aragón and the guerrilla. Besides, cinema also explored the painter Francisco Goya, an universal character. His works denounced the human nature extremes and the horrors of war. Thus, Goya is presented as a collective referent to explain the restlessness and duality of such a critical period.

Keywords: Cinema production, Peninsular War, guerrilla, Agustina de Aragón, Francisco Goya.

INTRODUCCIÓN¹

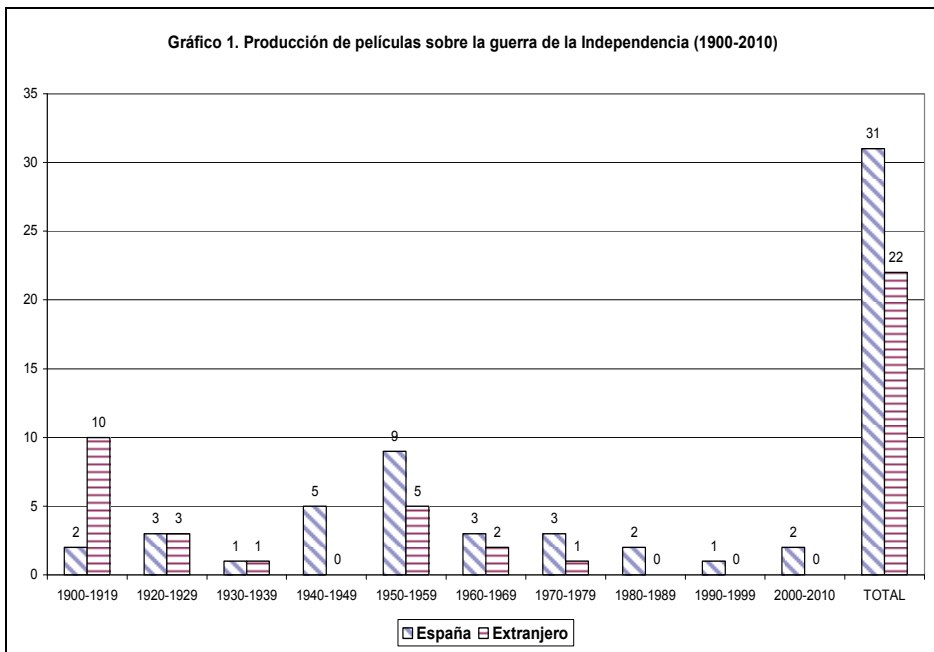
En 1908, al conmemorarse el primer centenario de la Guerra de la Independencia, el cine daba sus primeros pasos. A estas alturas, la institucionalización del Dos de Mayo

¹ La autora agradece la ayuda de Marga Lobo, Trinidad del Río, Pepe Fernández Guardón y Encarni Rus de Filmoteca Española así como la de Javier de los Ríos y Antonio Arenas a la hora de elaborar este artículo.

como mito fundador de la nación española languidecía por la incapacidad del poder político de convertirlo en un elemento integrador. A lo largo de la centuria anterior, la polarización ideológica entre liberales y absolutistas, progresistas y moderados había despilfarrado el magnífico constructo elaborado por la literatura, las artes y la historiografía para inmortalizar a los héroes y mártires de la leyenda patria de la Modernidad. Desde 1808, escritores, pintores, grabadores e historiadores se habían ocupado en erigir el símbolo de la nueva identidad nacional, que hubiera podido ser el mayor capital social español si los políticos no lo hubieran dilapidado al fragmentarlo y alejarlo de la realidad social.

Sin embargo, el gran arraigo del mito entre las capas populares favoreció su pervivencia, y en los albores del siglo XX encontró un nuevo aliado en el cine para su difusión. A la hora de reinterpretar el pasado, el cine ofrecía unas posibilidades que no poseía la obra escrita: el unir imagen, sonido y lenguaje le permitía presentar un producto mucho más completo. Así, pues, el cine se ocupó de recrear la gesta de quienes lucharon en contra del invasor, perpetuando con sus imágenes y argumentos la historicidad y las leyendas elaboradas hasta entonces.

En este artículo exploraremos, a través de las más de cincuenta películas que se acercan al tema de la Guerra, filmadas tanto en España como en el extranjero (Gráfico 1), la visión ofrecida desde la pantalla de sus aspectos más significativos, así como la construcción cinematográfica de los cuatro arquetipos fundamentales del mito: la resistencia del pueblo de Madrid, las figuras de Goya y Agustina de Aragón y, por último, la guerrilla.



EL CINE: UN NUEVO CAUCE PARA LA EXPRESIÓN DE UN MITO

En las efemérides del Centenario, el cine era ya un espectáculo conocido por la mayor parte de la sociedad española. Durante el decenio anterior había recorrido los teatros y salones de las principales ciudades del país y en 1905 ya se habían erigido las primeras salas de exhibición estables². Los dueños de los locales, propietarios de aparatos tomavistas y proyectores, no tardaron en retratar los acontecimientos más significativos para mostrarlos a sus parroquianos: entre documentales y obras de ficción en 1908 la producción española alcanzaba las 1.200 filmaciones³. Por esas fechas, en Cataluña despuntaba una incipiente industria cinematográfica que muy pronto se fijó en el mito independentista. Segundo de Chomón, pionero turoense, que desarrollaba su actividad entre París, Barcelona y Zaragoza, fue el primero en recrear en 1905 la gesta de *Los héroes del sitio de Zaragoza*. Utilizando diversos decorados y exteriores, Chomón daba cuenta de los momentos más significativos de la defensa de la ciudad⁴.

Como es sabido, la situación política nacional e internacional afectó sobremanera a la conmemoración del Centenario. El presidente del gobierno, el conservador Antonio Maura, se retrajo a la hora de celebrar en todo su esplendor la fiesta patriótica, limitado como estaba por la emergencia de algunas identidades locales, que intentaban hacer despuntar sus especificidades históricas, así como por la debilidad hegemónica de su política gubernamental⁵. A ello se sumaban las excelentes relaciones con Francia desde la Conferencia de Algeciras de 1906, que había solucionado la crisis de Marruecos de 1904. Desde esta perspectiva, no era el momento de rememorar la guerra contra el francés⁶.

En ese año Cataluña apostó por festejar el séptimo centenario de Jaime el Conquistador, para lo que Maura concedió una subvención de 500.000 pesetas, mientras que para la celebración madrileña del Dos de Mayo, no aportó nada. Zaragoza, a su vez, había recibido una sustanciosa contribución de dos millones y medio de pesetas para organizar una exposición hispano-francesa durante las fechas de la Conmemoración⁷. De este modo, el alcalde de Madrid, el conde de Peñalver, se enfrentaba solo y sin presupuesto a la celebración del primer Centenario. Gozaba, eso sí, del apoyo popu-

² MARTÍNEZ, Josefina: *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid*, Madrid, Filmoteca Española/Consortio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.

³ BELLO CUEVAS, José Antonio: *Cine mudo español, 1896-1920*. Madrid, Laertes, 2010, p. 299.

⁴ En la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya se conservan tres minutos de esta película. Este fragmento contiene cuatro escenas: *Los héroes del sitio de Zaragoza*, *La condesa de Bureta*, *El tío Jorge y Agustina de Aragón* que enmarcan la acción teatral similar a la del drama homónimo de Juan Lombía publicado en 1848.

⁵ DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional, 1808-1958*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

⁶ MADRID 1808. *Guerra y territorio, ciudad y protagonistas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2008, p. 178.

⁷ Basado en un decreto de las Cortes de Cádiz sobre la conmemoración de la fiesta nacional, el gobierno anterior presidido por Segismundo Moret aprobó el 21 de enero de 1907 las asignaciones para los fastos. GÉAL, Pierre: "Un siglo de monumentos a la Guerra de la Independencia", en DEMANGE, Christian: *Sombras de mayo: mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 160.

lar, del de la prensa -que dirigió una campaña de suscripción para financiar los actos-, y del Ejército que, a pesar del desastre del 98, pretendía recuperar un mayor espacio en el tablero político nacional, por lo que tenía gran interés en destacar las figuras de Daoíz, Velarde y Ruiz como conductores del levantamiento.

A pesar de la tibieza del gobierno, la conmemoración del Centenario fue todo un éxito. En Madrid, además de los actos oficiales programados, cinco de los trece grandes teatros de la capital apostaron por su celebración. Durante la primera semana de mayo de 1908 se pudo asistir, en el teatro Martín, a la representación de las dos zarzuelas más conocidas sobre la Guerra, *El tambor de granaderos* y *La marcha de Cádiz*, ambas compuestas por Ruperto Chapí; en la Zarzuela se presentó una versión de los *Episodios nacionales* y *Pepe Botellas*, zarzuela en dos actos de Carrión y Vives; en el Coliseo Imperial, en lugar de sesiones cinematográficas, se escenificó *El alcalde de Móstoles* y en La Latina y en el Novedades se estrenaron dos nuevas zarzuelas, *El reducto del Pilar* y *El grito de independencia*⁸. Por su parte, en el teatro Apolo, la Comisión Ejecutiva del Centenario organizó una función extraordinaria a la que acudió lo más granado de la capital⁹.

Es bastante probable que los camarógrafos madrileños recogieran con sus tomavistas las manifestaciones masivas acaecidas en la ciudad, pero no hay constancia. Ninguna de las salas de cine madrileñas que exhibían películas en esas fechas las anunciaron: en las carteleras únicamente se señala la proyección de “películas cinematográficas”¹⁰. Sin embargo, sí existen imágenes de *La inauguración de la exposición de Zaragoza*, recogidas por la cámara de Antonio Tramillas, quien filmó la llegada de los ministros de Instrucción Pública de Francia y España¹¹.

Durante los años siguientes, la conmemoración tuvo una gran resonancia en otros lugares de España, a pesar de las graves tensiones políticas y sociales desencadenadas en 1909 con el estallido de la guerra de Marruecos. En 1911, el catalán Fructuoso Gelabert se desplazó hasta Vizcaya para impresionar *Las fiestas del sitio de Bilbao*¹², Segundo de Chomón rodó para Pathé Frères *La heroica Zaragoza*¹³ y en Pontevedra José Gil filmó *La inauguración del monumento a los héroes de Puentesampayo*, así como una expedición desde Vigo para rendir un homenaje a los voluntarios que derrotaron a las tropas del mariscal Ney liberando Galicia¹⁴. El último documental del que se tiene noticia, se rodó en Cádiz al celebrarse la proclamación de la primera constitución española. Un cortometraje, *El centenario de la Constitución de Cádiz* se

⁸ ABC, 2-7/5/1908.

⁹ *La Correspondencia de España*, 5/5/1908.

¹⁰ MARTÍNEZ, Josefina, *op. cit.*, pp. 75-139.

¹¹ Un fragmento de dos minutos, se conserva en Filmoteca Española.

¹² LASA, Joan Francesc de: *El món de Fructuós Gelabert*, Barcelona, Departament de Cultura, 1988, p. 400.

¹³ THARRATS, Juan Gabriel: *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Universidad, Secretariado de Prensas Universitarias, 1988, p. 170.

¹⁴ FOLGAR DE LA CALLE, José María: *Aproximación a la historia del cine en Galicia (1896-1920)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, p. 225. La película se presentó con el título: *Excursión viguesa al Puente Sampayo*, proyectada en el salón Pinacho de Vigo el 9 de agosto de 1911.

estrenaba el 23 de octubre de 1912 en el cine Escudero de esta localidad. En él se recogía la presencia del presidente del gobierno anterior, Segismundo Moret, acompañado por el alcalde del municipio, la salida de la procesión cívica desde el Ayuntamiento y un desfile de tropas extramuros. La película aún circulaba en 1916¹⁵.

Aparte de reflejar estas manifestaciones cívicas, en 1911 se impresionó una película de ficción, *Noche de sangre*, dirigida por los catalanes Ricardo Baños y Alberto Marro. El film relataba los sucesos de la Noche de Reyes de 1808, cuando unos soldados franceses, al pernoctar en un pueblo, mueren a manos de sus habitantes aunque un oficial galo, gracias a la intervención de una joven enamorada, consigue salvar su vida¹⁶. El drama romántico planteado procedía tanto de las obras líricas como de las literarias escritas durante el siglo anterior. El dilema moral entre el amor al enemigo o la entrega a la patria va a ser una constante en los filmes posteriores que, por lo general, se resolverá al optar por lo segundo.

UNA GESTA DE ALCANCE INTERNACIONAL

El Centenario también tuvo su eco en las pantallas italianas y francesas. El conflicto español encajaba a la perfección en la temática de los *Films de Arte*¹⁷, hasta el punto de realizarse diez películas sobre la Guerra de España, de las cuales siete fueron italianas y tres francesas.

Desde los mismos tiempos del conflicto, en Italia se había admirado el coraje de los españoles para enfrentarse a las tropas imperiales, su capacidad para redactar una constitución y su sistema de guerra de guerrillas. Por encima de la consideración hacia el liberalismo español y más allá de que los patriotas italianos hubieran obligado en 1820 al rey de Nápoles a firmar la constitución promulgada en España o de que ésta se debatiera hasta 1848 en logias, en parlamentos y en la prensa¹⁸, entre los italianos brotó una devoción casi mítica por los guerrilleros, personajes revestidos de matices románticos, liberales y democráticos que colmaban sus anhelos nacionalistas.

Durante la guerra, los milaneses y napolitanos, como parte de las huestes imperiales, habían sufrido las continuas tropelías de los paisanos y los guerrilleros en sus retaguardias y flancos; mientras que los saboyanos, encuadrados en las filas de Wellington, habían gozado del apoyo de los guerrilleros y comprobado su valor y lealtad. En los años de la Restauración, tras el congreso de Viena de 1815, se escribieron va-

¹⁵ Fue proyectada en el cine público de la plaza de San Antonio. GAROFANO, Rafael: *El cinematógrafo en Cádiz: una sociología de la imagen (1896-1930)*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Cátedra "Adolfo de Castro", 1986, p. 149.

¹⁶ GONZÁLEZ, Palmira: *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona, Edicions 62, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 476. Este film no se conserva.

¹⁷ A partir de 1909 las productoras recurrieron a la literatura, al teatro clásico y a la historia con el fin de recuperar la asistencia a las proyecciones de las clases elevadas, alejadas del cine una vez perdido el interés por la novedad. Interpretadas por actores teatrales de primera fila, fueron las primeras superproducciones cinematográficas.

¹⁸ SCOTTI DOUGLAS, Vitorio: "La guerra de guerrilla y la Constitución de Cádiz. Dos hitos modélicos para el *Risorgimento* italiano", en DEMANGE, Christian, *op. cit.*, p. 398.

rios tratados sobre la guerra de guerrillas, pues ésta proporcionaba muchas ventajas contra las tropas austriacas y francesas al suplir la existencia de un ejército regular. Aunque a partir de 1848 la guerrilla dejó de ser una alternativa viable para la independencia italiana, en el imaginario colectivo pervivió el mito de quienes habían sido un modelo de un porvenir ideal basado en la libertad, la independencia y la unidad nacional.

Las afinidades con la conmemoración española todavía se mantenían firmes en los años del Centenario. De las películas italianas rodadas en esta época, dos se centraron en la sublevación campesina española, *Un episodio della guerra Napoleonica in Spagna* (Italia Films, 1909) y *Paquita* (Cines, 1911), mientras que otras tres ensalzaron el heroísmo de la defensa y resistencia de las ciudades: *La presa di Zaragoza* (Luigi Maggi, 1910), *Estrellita* (Luigi Maggi, 1911) y *Burgos* (Giuseppe De Ligouro, 1911)¹⁹. En estos filmes primaban las tramas románticas desarrolladas en tres contextos: los amores imposibles entre enemigos, donde la protagonista, tras salvar la vida de un oficial francés, morirá en sus brazos. Una segunda situación, como sucede en *Il lanciere polacco* (Aquila Films, 1910), donde ella renuncia al amor aunque él regresa a buscarla terminada la guerra, y, por último, la escenificación de un conflicto interclasista, como ocurre en *La donna fatale* (Aquila Film, 1910), donde un soldado español herido se refugia en un castillo enamorándose de la condesa, olvidando a su novia que morirá de pena.

En esas mismas fechas, en Francia se rodaron tres películas; dos de ellas se desarrollaban en Zaragoza, cuya rendición significó para los galos un gran triunfo sobre los indómitos españoles: *La mère du moine* dirigida en 1909 por Louis Feuillade y *Moines et Guerriers (Episode du siège de Saragosse en 1808)* producida por la Pathé e interpretada por Jacques Volnys en el papel del mariscal Lannes, autor de la capitulación de la ciudad. Respecto a la tercera, filmada en 1912 por Georges André Lacroix para la Gaumont, *Le message de l'empereur*, destacaba el heroísmo de los soldados imperiales, su amor a la patria y la devoción por su general, cualidades reconocidas por el propio Emperador. El argumento se centraba en las peripecias de un tambor, herido de muerte, para llegar hasta un castillo en el que se halla Napoleón con una dama española. El joven morirá en brazos del general mientras éste le condecora²⁰.

Así como en las películas extranjeras Napoleón tiene una significativa presencia, en las películas españolas solamente aparecerá en una, en la segunda versión de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), donde el personaje muestra su perversidad y ansias de poder al explicar a Murat sus planes: “Si Francia dominara el Estrecho, seríamos dueños del mundo (...) Quiero que mi hermano José se siente en el trono de España (...) Tienes 15 días para conseguirlo (...)”. Por otra parte, Napoleón expresa,

¹⁹ Para las películas italianas véase BERNARDINI, Aldo: *Cinema muto italiano. I film 'dal vero' 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002 y REDÍ, Ricardo: *Cinema italiano muto, 1905-1916*, Roma, CNC Edizione, 2005.

²⁰ MAROTO DE LAS HERAS, Jesús: *Guerra de la Independencia: imágenes en cine y televisión*, Madrid, Cacitel, 2007, pp. 48-49.

también aquí según los guionistas, su desprecio por los españoles: “[Es] un pueblo comido por los piojos y la soberbia”.

LA PERVIVENCIA DE LA GUERRA DE ESPAÑA EN LAS PANTALLAS EUROPEAS

En la década siguiente, distintas obras ambientadas en la España de la Guerra y difundidas por Europa fueron el argumento de tres películas de largometraje rodadas en Alemania, Austria y Gran Bretaña. La germana dirigida por Erich Shönfelder e interpretada por Emil Jannings, se basaba en una ópera compuesta en 1918 por Eugen d’Albert, *Der Stier von Olivera* (El Toro de Olivera), donde la venganza de la joven Juana contra el general Guillaume, que la ha obligado a casarse con él para salvar la vida de su hermano, acabará en tragedia. A continuación, el éxito internacional de la novela fantástica del escritor checo Leo Perutz, *El marqués de Bolívar*, publicada en 1920 y que relata la aniquilación de dos regimientos alemanes, combatientes junto a los franceses durante el invierno de 1812, movidos por el espectro del marqués, también fue llevada a la pantalla en dos ocasiones. La primera en Austria, durante 1922, dirigida por Friedrich Porges y, la segunda, ya en 1928, en Gran Bretaña, dirigida por Walter Summers²¹. En este segundo caso, la acción se desarrolla en el norte de España, donde un húsar de Hesse coquetea con la hija de un artista que, casualmente, lleva a los ingleses un mensaje con las coordenadas para un ataque²². Esta misma situación se planteará en la película española *Llegaron los franceses* (León Klimowsky, 1959), con un dramático final para ambos protagonistas.

EL SILENCIO DE OTRA GUERRA

Entre tanto en España, durante los años siguientes al Centenario, la voluntad política apostó por el olvido de la fiesta nacional de la España liberal instituida por las Cortes de Cádiz, aunque tropezó con la resistencia de la tradición, del interés popular y del Ejército. La guerra de Marruecos permitió mantener vivo el mito de un Ejército que dirigía a una nación, tal y como se había enfocado la Guerra de la Independencia, gracias al heroísmo de la Artillería y la Infantería.

Durante los años de la guerra de África, el nuevo espectáculo cinematográfico se fue preparando para convencer y tranquilizar a una población no tanto antimilitarista como contraria a la movilización de reservistas, alistados para domeñar a los rebeldes cabileños. El reclutamiento desencadenó los disturbios de la Semana Trágica de Barcelona (del 26 de julio al 2 de agosto de 1909). Una huelga general, teñida de anticlericalismo, provocó la proclamación de la ley marcial, seguida de una dura represión. A pesar de ello, el sentimiento patriótico se acrecentó en estas fechas y el apoyo a

²¹ www.bfi.org.uk. Este film fue estrenado en julio de 1928 en Londres y el 28 de abril de 1929 en Estados Unidos.

²² *Ibidem*.

Ejército generó múltiples actos para recaudar fondos a favor de los heridos y de las viudas de los fallecidos²³.

A la espera de los resultados del conflicto, una especie de recogimiento impedía vanagloriarse de los triunfos nacionales. Era difícil mostrar en la pantalla un ejército glorioso y un pueblo triunfante cuando la realidad hablaba de más de 30.000 muertos y heridos en África. Sin embargo, las circunstancias variaron a partir de 1926, tras el desembarco de las tropas españolas en Alhucemas y la pacificación del Protectorado. La superación del trauma permitió rescatar el mito de la Independencia. Aquella heroica milicia que había apoyado y guiado al pueblo contra el francés, ahora defendía el territorio allende el Mediterráneo. El ejército africanista era digno epígono del de 1808.

Exorcizados los fantasmas, entre 1927 y 1930 cuatro películas ensalzaron a los héroes en cuyo espejo podían reflejarse orgullosos los nuevos artífices de una sociedad en paz: *El Dos de Mayo* (José Buchs, 1927), *Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1929), *Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1929) y *El guerrillero* (José Buchs, 1930). El cine de la dictadura primorriverista, cuyo heredero será el franquista, reflejó las victorias alcanzadas gracias a la unión de una gran fuerza civil guerrera dirigida por un ejército valiente y honorable. Estas cuatro películas recogen los cuatro arquetipos sobre los que se sostiene el mito de la Independencia, y que el cine recrea, con las matizaciones propias de la ideología política dominante, desde los años veinte hasta la actualidad: el pueblo de Madrid junto a sus militares, las heroínas, Goya y la guerrilla.

MADRID: EL DESPERTAR DE UNA NACIÓN

De las películas citadas más arriba, sólo se conservan un fragmento de 42 segundos de *Agustina de Aragón* y una copia incompleta restaurada de *El Dos de Mayo*. En este drama, ya se recoge la tradición literaria y plástica de los héroes madrileños, según se habían representado hasta 1927: el pueblo anónimo encarnado en una modistilla con el corazón roto; un chispero, Juan Malasaña, ayudado por su hija Manuela a cargar un mosquete; mujeres, jóvenes, ancianos que exigen armas para defenderse del invasor²⁴. En resumen, una ciudad sublevada que toma conciencia como nación y que desarrolla estrategias de resistencia contra los ocupantes. Junto a ellos unos oficiales que incumplen las órdenes superiores y que devienen en líderes, héroes y mártires. Asimismo, *El Dos de Mayo* muestra la connivencia de la nobleza y la intelectualidad, seducidos por lo francés, pero que, a la vista de los acontecimientos, se cuestionan sus lealtades. Al intentar defender a los suyos ante los franceses, sin resultados, descubren la farsa y entregan su vida por la patria. Por su parte, Goya, maestro del protagonista

²³ MARTÍN CORRALES, Eloy: "Otoño de 1909: recuperación del patrimonio colonialista tras el agotamiento de la *Setmana Trágica*", en DELGADO, José María y otros (eds.): *Antoni Sanmell i Soler. Miscellanai in memoriam*, Barcelona, UPF, 2007, pp. 528-535 y 539-544.

²⁴ En los títulos de crédito figura como guionista Federico de Oliván, aunque la trama sigue bastante de cerca la obra de Francisco de Paula Martí *El Día Dos de Mayo de 1808 en Madrid y Muerte heroica de Daoíz y Velarde*, estrenada el 9 de julio de 1813 en el Coliseo del Príncipe.

de *El Dos de Mayo*, adopta una postura distante –Buchs le encuadra en un plano general dentro de su estudio-, recomendando al joven ayudante que no se inmiscuya. Pero la denuncia que hace Goya de los desmanes a través de su obra resulta tan descriptiva y enérgica que es recreada por José Buchs como *tableaux vivants* en las escenas más dramáticas de los fusilamientos.

Después de esta derrota de Madrid, en el film, la ofensiva continúa en el primer sitio de Zaragoza. Buchs resalta la participación de las mujeres arrastrando cañones. La película culmina con la ofrenda floral de ese año en el Campo de la Lealtad de Madrid, donde un rótulo final explica: “La historia esculpe los nombres con letras de oro para darles [a los mártires] gloria, honor e inmortalidad.”

En *El Dos de Mayo* también se pergeñan los estereotipos del enemigo: los mandos altaneros y los espías. Murat, cuya política equivocada va a soliviantar a los españoles, es quien dirige unas tropas imponentes, coraceros y mamelucos, que cargan sin piedad contra un pueblo que les hostiga con unos cuantos fusiles, un cañón, palos y cuchillos. A pesar de la derrota, el enemigo honra a ese pueblo por su heroísmo: las tropas vencedoras presentan armas ante un puñado de españoles maltrechos al claudicar en Monteleón.

En cuanto a la espía, Laura de Montigny, una mujer independiente y sofisticada, que destaca frente a la sencillez de las madrileñas, está enamorada del mismo aprendiz de Goya que la modistilla y dispuesta “a dimitir como espía” -tal y como indica-, al comprender la felonía de su emperador. El personaje de Laura, al ser extranjero, se puede permitir amar por encima del patriotismo. Será el único caso en toda la filmografía de una agente francesa: las espías, siempre son españolas.

A la hora de construir los decorados, José Buchs se sirvió de la iconografía más popular. Para la carga en la Puerta del Sol y la recreación del Parque de Artillería utilizó los grabados de Tomás López de Enguídanos²⁵. Para retratar la muerte de los artilleros, Buchs compuso una escenografía similar que a la obra de Manuel Castellano *Muerte de Daoíz y defensa del parque de Monteleón*, premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1886; imagen que se repitió en las películas sobre los sucesos de Madrid, como *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), aunque, en este caso, para la secuencia del velatorio, Ardavín imitó la obra de Nin y Tudó.

Para las detenciones de los protagonistas, Buchs insistió en trabajar sobre los grabados de Enguídanos y, en cuanto a los fusilamientos, Goya será su inspiración. El encuadre de los *Fusilamientos*, con el farolillo en el centro, resultó muy novedoso para el público de 1927, puesto que este cuadro había permanecido, prácticamente desde su creación, en las reservas del Prado²⁶. Con posterioridad, la mayoría de las películas harán referencia a esta obra: el cine lo va a convertir en el icono de la brutalidad francesa por antonomasia. Así ocurre en *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), *Sangre en Castilla* (Benito Perojo, 1950), *Llegaron los franceses* (León Klimovsky, 1959), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o *Sangre de Mayo*

²⁵ Desde la salida a la venta de los grabados el 11 de junio de 1813, anunciada la serie en el *Diario de Madrid*, se reprodujeron una y otra vez durante todo el siglo.

²⁶ DEMANGE, Christian, *op. cit.*, p. 103.

(José Luis Garci, 2008). La imagen de Monteleón de Enguñados se tornó en referencia del heroísmo madrileño.

Buchs construyó una trama mezclando realidad y ficción. Pretendía cautivar al público a través de un argumento folletinesco basado en una intriga amorosa y en una serie de escenas cómicas, pero lo esencial era resaltar los aspectos épicos de la heroicidad del pueblo de Madrid. Para otorgar veracidad a la película, en algunos intertítulos se destacaban los parlamentos con una acotación, señalando entre paréntesis “Histórico”. Así ocurre en la escena donde Velarde le propone a Daoíz que desobedezca: “Las órdenes del capitán general no tienen valor, atendiendo al estado en que se halla el pueblo”. También se subraya con este apunte la respuesta de Daoíz a un oficial francés al ordenarle que capitule: “Si tuvierais valor para hablar con vuestro sable, no me hablaríais así”. Asimismo figura esta acotación ante el bando de Murat, impreso en los fotogramas.

Si en el film realizado durante la dictadura primorriverista es el pueblo quien obliga a los militares a abrir el arsenal, en la primera película franquista que se acerca al tema, *El abanderado*, en 1943, es una conspiración entre unos oficiales y la nobleza para “promover un alzamiento nacional” la que dirige la revuelta popular con el fin de “salvar la independencia de España”. Por eso, cuando los madrileños exigen a Daoíz y Velarde que abran las puertas de Monteleón, ellos mismos concluyen: “¡Es España quien lo pide!”

Después de la claudicación del heroico espíritu madrileño, para salvar a la patria había que encontrar “un Caudillo capaz de encauzar y hacer fructífera la savia unitaria nacionalista y característica que vibraba en tan preclara hora”²⁷. Este caudillo, en *El abanderado*, será el guerrillero Espoz y Mina quien, como un general²⁸, describe a su Estado Mayor una situación bastante alejada de la realidad histórica de 1811:

Las columnas del norte acosan a los franceses por el flanco, Wellington y Castaños limpian el campo extremeño de enemigos haciéndoles replegarse; por Málaga, Ballesteros los mantiene en fuerte aprieto esperando el momento favorable para el ataque decisivo. Si nosotros también maniobramos de acuerdo con las fuerzas de Aragón y Cataluña, pronto las tropas napoleónicas serán envueltas como un anillo y España se verá libre de la ignominia que vino a escarnecerla.

En estas fechas, apenas Cádiz, Galicia y parte de Levante, a punto de caer Valencia, se encontraban fuera del dominio francés. *El abanderado* es la única película en la que aparece el guerrillero navarro; a partir de aquí, sólo un militar de carrera, el general Castaños, tendrá parlamentos en los restantes filmes.

La película de Ardavín se anticipa al gran bloque de cintas sobre la Guerra de la Independencia filmadas durante el franquismo. Entre 1947 y 1953 la gesta se llevó a la pantalla en diez ocasiones. En los filmes rodados durante estos seis años, la Guerra

²⁷ Crítica de *El abanderado* en *Primer Plano*, 30-4-44.

²⁸ En 1911, había sido nombrado coronel por la Junta de Regencia de Cádiz y sus partidas reconocidas como División de Navarra.

sirvió para explicar el presente desde el pasado remoto. Según la retórica franquista, un determinismo histórico conducía inexorablemente a la dictadura a ser el último eslabón de una cadena, iniciada con los Reyes Católicos, que integraba a España como nación. Franco será el fiduciario de ese liderazgo depositado en Daoíz, Velarde, Mina o Castaños quienes defendieron la unidad de la patria y de la religión.

AGUSTINA DE ARAGÓN, UN PARADIGMA REVOLUCIONARIO

En España, durante la Edad Moderna, prácticamente sólo dos mujeres ostentaban el título de heroínas: María Pacheco, quien desafió en Toledo a Carlos V en 1521 y María Pita, defensora de La Coruña frente a los cañones de Drake en 1589. Ni siquiera en los índices de la voluminosa obra de Francisco Aguilar Piñal se recoge este término²⁹. Las mujeres de la antigüedad clásica o las de la Biblia fueron ejemplo de virtudes, sobre todo la sencillez anónima y recoleta de *La perfecta casada* de Fray Luis de León que, tres siglos después de su publicación, seguía siendo un modelo a imitar.

Ciertamente la Ilustración había favorecido la apertura de salones y tertulias en las que participaban mujeres de las clases más elevadas, mujeres que incluso escribían en los periódicos. Fuera de este ambiente, el espacio femenino en el Antiguo Régimen estaba bien delimitado. Sin embargo, la Guerra de la Independencia vino a trastocar el orden y romper esa dicotomía entre lo público, reservado a los hombres, y lo privado dominio de las mujeres. El carácter popular que adquirió el conflicto, tanto en las ciudades como en el campo, así como la excepcionalidad del periodo, favoreció ciertos cambios en el ámbito femenino.

El sitio de Zaragoza fue el inicio de esta transformación. Allí va a destacar Agustina de Aragón, allí se creará el mito de la artillera al involucrarse directamente en la batalla³⁰. De igual modo sobresalieron otras muchas mujeres: Casta Álvarez, otra maña pensionada por el Rey como Agustina; la condesa de Bureta -prima de Palafox-; Josefa Bosch en Morella; María Bellido en Bailén; la Compañía de Santa Bárbara en Gerona y un largo etc.³¹ Según algunos autores no conviene exagerar su autonomía en la guerra, pues sus funciones seguían siendo periféricas: organizar los hospitales, retirar a los heridos, preparar los alimentos, acarrear agua, etc., pues, al fin y al cabo, los caracteres arquetípicos que las definían por eran la debilidad, la dulzura, la dedicación y la laboriosidad³². En puridad, éste es el modelo que transmiten los filmes y que servirá para movilizar a los hombres en defensa de sus mujeres y de sus tierras. Sin embargo, más allá de ese papel tradicional, unas cuantas mujeres descollaron, incluso por encima del propio ejército español durante la contienda.

²⁹ AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Miguel de Cervantes", 1981-2001.

³⁰ Sobre Agustina Doménech existen numerosas biografías, desde la escrita por su hija Carlota Cobo en 1859 hasta la última publicada de María Pilar QUERALT DEL HIERRO: *Agustina de Aragón, la mujer y el mito*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008.

³¹ Véase CASTELLS, Irene: *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009.

³² Véase GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo: *El sueño de la nación indomable: los mitos de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Temas de Hoy, 2008, p. 172.

Agustina rompe el arquetipo de la mujer dependiente y el cine se encarga de difundirlo. En la primera versión, la de 1929, cuyo argumento se puede seguir a través de la *Novela cinematográfica*³³, Agustina es una mesonera protectora de los amores entre una huérfana que le ha sido confiada y un oficial francés herido, a quien la artillera facilita la huida antes de ser fusilado. Por este acto, será acusada de alta traición. Antes de cumplir la pena, Palafox la entrevista y la heroína pronuncia las palabras que harán recapacitar al general: “¿Por qué me habéis hecho soldado si no podía dejar de ser mujer?”

Los críticos se mostraron disconformes con el papel de “casamentera y componedora” atribuido a la heroína, lamentando que el orden melodramático tergiversara el perfil épico de la artillera³⁴. Sin embargo, la película presenta dos aspectos novedosos que enriquecen a la heroína y al mito. El primero de ellos es el desempeño, por parte de Agustina, de dos roles irreconciliables, el de madre y traidora y el de guerrera y patriota. Al identificar lo femenino con los sentimientos y el instinto, en oposición al acto masculino de disparar un cañón, Palafox puede conceder el perdón efectivo y simbólico a su traición, pues resultaría injusto castigar su condición femenina.

El segundo elemento enriquecedor que aporta esta primera versión, es el de la reconciliación entre franceses y españoles, simbolizada en el enlace entre la joven y el francés, muy en la línea de la política profrancesa de Primo de Rivera. Este discurso es opuesto al canónico franquista, donde el levantamiento del pueblo es unánime contra el invasor extranjero y en ninguna película ha lugar una reconciliación. Hay que esperar hasta 1982, cuando en *La guerrillera* una de las españolas-afrancesadas se queda en Portugal con un oficial francés, o a 2006 cuando Milos Forman en *Los fantasmas de Goya* cierra el film con un esclarecedor final, en el que la protagonista, que se ha vuelto loca, da la mano al cadáver de su amado, ahora francés, a pesar de todo el dolor que él la ha infligido. La escena únicamente será observada por Goya y unos niños que se mofan...

Muy al contrario ocurre en la versión de 1950 de *Agustina de Aragón*, dirigida por Juan de Orduña, donde todas las acciones de la artillera están regidas por su patriotismo, religiosidad y heroísmo. No sólo arriesga su vida para llevar un mensaje de un desconocido a otro, a la postre el mismísimo Palafox, sino que deja a su prometido al pie del altar por afrancesado: éste publica un periódico ensalzando a Napoleón, y Voltaire preside su escritorio. Evidentemente la artillera se enamora de un guerrillero -“Juan *El Bravo*”, ante quien los franceses huyen despavoridos al acercarse para auxiliar su carruaje. Agustina se enfrenta a la chusma por defender a Palafox (“¡Si derribáis a este hombre, derribáis lo único que queda en España!”). En esta sola frase muestra tres aspectos que la definen como modelo: su nacionalismo intachable, su vicariedad como mujer y el respeto a la jerarquía militar. Agustina se pone, junto a las demás mujeres, en

³³ *La novela semanal cinematográfica. Agustina de Aragón*. Barcelona, Ediciones Bistagne, 1929. En el fragmento que se conserva del film, Agustina sólo aparece en una de las tres escenas que contiene, en ella le propina un codazo a un rijoso soldado que se restriega contra su brazo cuando se dispone a servir la bebida.

³⁴ *La Pantalla*, 17-2-1929.

manos del general, implorándole que defienda la ciudad: “¡No permitáis nunca que entren en Zaragoza, es preferible morir que soportar la esclavitud!”.

Su religiosidad es indiscutible. Además de rezar con toda la población, protege a *La Pilarica* (“¿Vais a entregar el Pilar? ¡A la defensa!”), puesto que la Virgen la ha amparado en varias ocasiones. En cuanto a su heroísmo, no tiene mácula, Agustina arranca a un artillero muerto el botafuego de su mano y dispara el cañón gritando a los sitiados: “¡No hay hombres, no hay hombres en Zaragoza, habéis jurado en balde morir por Zaragoza!”, palabras que obligan a los heridos a tomar de nuevo las armas, hecho cercano a la realidad³⁵.

TRAS LA SENDA DE AGUSTINA

El cine no va recrear la biografía de ninguna otra heroína. Las restantes mujeres que tuvieron un papel destacado en la guerra no lo tendrán en la pantalla, aunque sí van a formar parte de las guerrillas, acompañando a los protagonistas: *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948), *El mensaje* (Fernando Fernán Gómez, 1955), *Venta de Vargas* (Enrique Cahen Salberry, 1958) etc., al vivir en un país ocupado o estar sus hogares cerca del frente, a las mujeres no les queda otro remedio que comportarse con resolución y valentía. Un caso singular será el de la condesa Ana, en *Aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1949), quien doma a su recua y paga a los contrabandistas para armar una mesnada que combata junto a Castaños en Bailén, o Lola, en *Venta de Vargas*, quien a través de sus canciones avisa a este mismo general del peligro que le acecha. A la mayoría de las mujeres se le asigna el papel de enlace con mejor o peor fortuna: *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951) perderá su vida al intentar pasar un escrito a Ballesteros; en *El mensaje* (Fernando Fernán Gómez, 1953) la campesina María se disfraza de hombre para llevar una misiva de Wellington a una partida cercada, exhortándoles a mantener el puesto necesario para su última ofensiva, y en *Llegaron los franceses* (León Klimowsky, 1959) Rosa se inmola para prender un polvorín. Otra de las tareas que se le encomienda a las mujeres, o que hacen gustosamente, es seducir al enemigo. En unos casos acabará con el sacrificio de ellas, como “Salvaora” en *La guerrilla*, aunque en la mayoría de las películas quien muere es el seducido o, a veces, los dos, tal y como ocurre en *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959).

Por lo general, para las mujeres, el amor es la primera víctima de la guerra. Las circunstancias obligan a la separación, en algunos casos justo antes de la boda - *Sangre en Castilla* (Benito Perojo, 1950), *El tirano de Toledo* (Henri Decoin, 1952)-; en otras, el novio o el marido tienen que huir por haber matado a un francés como consecuencia de sus agresiones - *Luna de sangre* (Francisco Rovira Beleta, 1950)-, pero en la mayoría de las películas lo que prima es la imposibilidad de amar a un enemigo. El triángulo, español-francés-española es una constante como en *Lola la*

³⁵ FRASER, Ronald: *La maldita guerra de España: Historia social de la Guerra de la Independencia, 1808-1814*. Barcelona, Crítica, 2006, p. 250. El autor recoge relatos de franceses presentes en el Sitio que manifiestan estos hechos, aunque ninguno se refiera específicamente a Agustina de Aragón sino a diferentes mujeres en general.

piconera, Carmen la de Ronda, Venta de Vargas, Los guerrilleros o La guerrilla. En los tres primeros títulos, muy influidos por la *Carmen* de Merimé, las mujeres sufrirán un conflicto, digamos, patriótico, a pesar de que, curiosamente, todos sus franceses tienen ascendencia española, admiran España o han pasado largos años en ella. Por supuesto son educados, comprensivos, caballerosos y valientes, incluso desean la paz. Según las épocas en que se realiza la película, estos amores tendrán mayor o menor posibilidad de triunfar: durante la autarquía (1939-1950) resultaba imposible confraternizar y las mujeres deberán ser castigadas por su traición sentimental con la muerte -*Lola la piconera, Carmen la de Ronda*-. A partir de los años cincuenta, ya no es necesaria una condena por amar, la separación será suficiente como en *Venta de Vargas*, o la muerte de él, como en *La guerrilla*, donde a pesar de haber sido liberado por la intervención de su amada, pues su honor le obliga a morir al frente de sus hombres. En este film, como en *Los guerrilleros*, las mujeres enamoradas imploran a jueces y carceleros la libertad para ellos, aunque sea imposible el amor.

LOS GUERRILLEROS: HOMBRES DE PLOMO

La estrategia francesa para la ocupación de España se basó en acantonar una nutrida guarnición en las grandes ciudades para apoyar a las tropas en campaña y asegurar las vías de comunicación. Esta táctica dejaba la mayor parte de la Península descontrolada y al albur de la guerrilla, conocedora de su propio territorio. Por aquí señorean a sus anchas las partidas que, a partir de 1810, van a colaborar con el ejército aliado.

La reacción antifrancesa fue en un primer momento similar en las ciudades y en el campo. Pero, ocupados los centros urbanos, donde sus habitantes contemporizaron mejor o peor con el invasor, en el resto del territorio el acoso al francés resultó ser la tónica; un ejército invisible, al que los bizarros imperiales fueron incapaces de someter minó el dominio de España y Portugal.

Los artífices de este desgaste fueron los guerrilleros. Organizados de manera espontánea en partidas, sin un carácter profesional ni defensivo, reunidos en torno a un líder indiscutible, hostigaron de forma autónoma y pertinaz la retaguardia enemiga. El ejército español, que se había retirado y dispersado, fue sustituido por la acción de la guerrilla; la falta de una estructura superior que aglutinara todas las iniciativas, junto a la carencia de armamento y al individualismo español, va a generar una persistente ofensiva para librarse del invasor y vengar sus abusos e injusticias. Los paisanos se tomaron la justicia por su mano respondiendo, en la mayoría de los casos, con inusitada crueldad. En todo el territorio revancha y represalia engendraron un *continuum* que no cesó hasta que los franceses abandonaron el país³⁶.

La individualidad de los guerrilleros resultó muy atractiva para el cine. El arquetipo que conforma posee unos atributos universales identificables para el público. Se trata de un hombre “movido por la ambición, el amor, el odio, el resentimiento, el individualismo, el ingenio, la dureza... con una moralidad propia, sin matices ni dis-

³⁶ *Ibidem*, pp. 644-649. Entre 1811 y 1812 se contabilizan unas 300 partidas que agrupan cerca de 56.000 hombres, efectivos similares al del ejército español, formado por 60.000 hombres.

tinciones y, por lo general, con una razón personal para actuar contra los franceses.³⁷ A ello se une su heroísmo y su entrega para salvar al colectivo, lo que le eleva a la categoría de modelo altruista y amable.

El guerrillero de mayor renombre en la época fue el primero en saltar a la pantalla, Juan Martín Díaz *El Empecinado*. Dirigida por José Buchs en 1930, la acción de *El guerrillero* se desarrolla en Alcalá de Henares, donde sus tropas se enfrentan a las francesas. La trama romántica gira en torno a los amores de la hija de un panadero con un oficial francés³⁸.

De las 24 películas españolas sobre la Guerra producidas a partir de 1943 excepto cinco, dos referidas a Goya, dos al levantamiento de Madrid y una al regreso de unos soldados del frente -*Contra la pared* (Bernardo Fernández, 1975)-, todas tienen como protagonista a la guerrilla y los guerrilleros.

Durante todo el periodo franquista fue importante mantener vivo el mito patrio como símbolo de unidad, resistencia e individualidad. Primero en los duros años de la autarquía, pues resultaba imperioso tener un modelo de resistencia que convenciera a un país hambriento de la necesidad del enorme sacrificio que conducía a la victoria. Y el modelo era la guerrilla: si el mayor y mejor ejército del mundo en 1808 no había doblegado a los antepasados de los españoles, ahora, a mediados del siglo XX, esas hordas extranjeras, ateas y comunistas, que pretendían supeditar a la España nacional-católica, tampoco iban a conseguirlo. Dirigidos por un líder, salido del pueblo, era posible salvaguardar la religión, el territorio y los valores patrios, además de constituir un ejemplo para el mundo.

Con posterioridad, ya en los sesenta y en los setenta, los directores acudieron a la guerrilla más con un carácter desmitificador y folclórico -Manolo Escobar será el protagonista de *Los guerrilleros* (1963), y *La colina de los pequeños diablos* (1964) es una película de aventuras infantiles-. Después de la constitución del Estado de las autonomías, sólo Cataluña ensalzó la labor de los guerrilleros en su gesta histórica más sobresaliente, *La leyenda del tambor* (1980), siendo prácticamente la última aproximación al arquetipo siempre masculino, pues *La guerrillera* (1982) tiene como protagonista a una joven portuguesa.

EL CAMINO DEL HÉROE

El arquetipo del guerrillero se conforma desde las clases populares, es un David que se enfrenta a Goliat. Por lo general, se trata de un pacífico campesino que sufre una injusta afrenta del invasor y en consecuencia tiene que huir abandonando su casa y su familia para regresar con unos atributos que le confieren las características heroicas y así poder vencer al tiránico enemigo: un Teseo que acaba con el Minotauro.

³⁷ MARTÍNEZ RUÍZ, Enrique: *La guerra de la Independencia (1804-1914). Claves españolas en una crisis*, Madrid, Sílex, 2007, p. 75.

³⁸ CABERO, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española, 1896-1949*. Madrid, Gráficas Cinema, 1949, p. 276. De "ambiente populachero" la cataloga el autor. No se conserva el film.

En la mayor parte de los filmes, este viaje se inicia por razones personales: Juan Lucas ante el desprecio de la condesa; Ventura en *Luna de sangre*, huye tras matar a un soldado francés que golpeó a su padre; el pequeño José en *La colina de los pequeños diablos*, porque le han requisado su burro, etc... Todos ellos emprenden un camino lleno de dificultades donde aprenden a resolver sus propios conflictos y retornan con nuevas destrezas para mostrar a los suyos las estrategias que conducen a la libertad. A lo largo del viaje transforman sus motivaciones personales por las generales; elaboran unos argumentos políticos y sociales sencillos que engrandecen su labor; además de la venganza, luchan por su independencia, por el rey, la patria y la religión.

Las acciones guerrilleras presentan dos escenarios bien diferenciados. En unos filmes los héroes se mueven única y exclusivamente en su microcosmos local -*El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948), *El mensaje*, *La guerrilla...*-, en otros, su actividad adquiere una mayor envergadura al colaborar con las tropas regulares aliadas -*Aventuras de Juan Lucas*, *Sangre en Castilla*, *El verdugo*, *Carmen la de Ronda...*-. En el primero de los casos, se trata de entorpecer y hostigar al enemigo, de conseguir alejarlo; en el segundo, al unirse a los aliados, el objetivo es la victoria total.

La implicación de los paisanos es significativa, apoyan al guerrillero para acabar con los usurpadores. Esta ayuda se traduce en actos simples pero generosos, en *La guerrilla* (Rafael Gil, 1972) cada vecino desempeña un papel para matar y tirar a un pozo a los franceses que recalán en una venta; en *Los guerrilleros* las mujeres desgarran sus ajueres para confeccionar vendas y en *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1980) cada uno aporta el plomo y los metales de las casas para fundirlo. Su forma de fustigar es la del débil, fuera de los cánones, sin medios, pero aprovechando cualquier oportunidad, y huyendo si no se alcanzan resultados. En todos los casos hay que superar las trabas puestas por los más conservadores, que suelen coincidir con las clases más elevadas quienes, a la postre, son los que tienen más que perder -el alcalde, el “señor” y el obispo en *La leyenda del tambor*, los padres en *La colina de los pequeños diablos* o la suegra de Rita, propietaria de la hacienda, en *Luna de sangre*-.

NAVAJAS Y GARROCHAS

Exceptuando la película sobre *El Empecinado* de 1930, el resto de los guerrilleros son personajes de ficción. El ámbito geográfico donde se desarrolla la acción ocupa toda España, las partidas que en mayor número colaboran con el ejército regular están relacionadas con el general Castaños -*Aventuras de Juan Lucas*, *Venta de Vargas*, *Carmen la de Ronda*-, con Wellington -*El verdugo*, *Sangre en Castilla*, *El mensaje*-, con Espoz y Mina -*El abanderado*- y con Ballesteros -*Lola la piconera*-, aunque en este caso sólo es una mera referencia.

Los componentes de las partidas son de lo más variopinto, desde campesinos a contrabandistas, huidos, desertores del ejército regular, clérigos... La partida más emblemática será la de los garrochistas de Jerez, recreada por Rafael Gil en *Aventuras de Juan Lucas*. Basada en la novela homónima de Manuel Halcón, la película relata la formación de esta milicia *sui generis*, mitificada por ser la primera en derrotar a los

coraceros. El film desarrolla una compleja trama donde aparentemente se desdibujan los límites estamentales del Antiguo Régimen, tanto en el aspecto personal como en el militar. Los protagonistas son todos personajes fuera de la ley y orgullosos, desde el más noble -el conde se niega a aceptar las armas que aportan los ingleses y prefiere “comprar en Gibraltar que deber al que antes fuera enemigo”- al más villano -los bandoleros escogen traficar antes que “tener que volver a agarrar un azadón”, Juan se arranca sus medallas y opta por asaltar caminos al impedirle la condesa pedir su mano-; todos ellos representan múltiples aspectos de la naturaleza humana. Rafael Gil se sirve del drama y del *western* para recrear los diferentes procesos políticos y personales acaecidos durante la guerra en Andalucía.

Para el cine, Bailén es el momento cumbre de la victoria española. Los guionistas no entran en las disquisiciones historiográficas sobre la posición de Castaños en la contienda, la falta de patriotismo de los habitantes de Antequera, la deserción de las tropas suizas e italianas de las filas imperiales o las consecuencias de una pequeña victoria que deslumbró a la Junta de Sevilla, al considerar que el ejército español era capaz de vencer al imperial en campo abierto, lo que provocó una inmensidad de muertes tal vez innecesarias. El cine magnifica la victoria de Castaños en Bailén y así lo sitúa en el imaginario colectivo español. Será el héroe militar de la Guerra, puesto que a Palafox se le reconoce al ser rescatado por Agustina. El resto de los mandos y el propio ejército no dejan de ser una comparsa que realza las gestas de guerrilleros y heroínas.

Además de *Agustina de Aragón*, sólo una película ha tenido como protagonista a una mujer, *la guerrillera* (Pierre Kast, 1982). La acción se desarrolla en Portugal, cuando las tropas francesas abandonen Lisboa y allí converjan las esposas de los gobernadores de Córdoba y Sevilla con un coronel francés de oscuro pasado, perseguido por un espía de Napoleón, y una partida de guerrilleros portugueses que deberán ponerse a salvo de los lanceros. Más que otra cosa es una película de aventuras donde priman las relaciones personales entre los variopintos compañeros de viaje. A la postre, la guerra hará cambiar las percepciones de unos sobre otros, derribando los tópicos convencionales. En el momento de rodarse la película, con la llegada al poder de Mitterrand en Francia, España y Portugal iniciaban la última fase para su integración en la Unión Europea.

LA RELIGIÓN: UNA SOMBRA PROTECTORA

Hasta septiembre de 1808 el primado de España, el cardenal Luis de Borbón, no hizo pública ninguna pastoral instando a los parroquianos a tomar las armas en defensa del Altar y el Trono. Contrariamente a lo que pudiera parecer, la Iglesia tardó un tiempo en movilizar al clero y al pueblo en una cruzada contra los invasores. El Primado, un clérigo ilustrado e indeciso, nieto de Carlos III, con la llegada de José I pasó a formar parte de una junta profrancesa en Toledo. De no haber sido por la victoria de Bailén (julio 1808), por la toma de Toledo en abril de ese año y por la obligatoriedad

de tributar a las arcas josefinas con más de 15 millones de reales para los gastos de guerra³⁹, posiblemente se hubiera mantenido alineado con los franceses, lo mismo que gran parte del alto clero ilustrado, el funcionariado o la nobleza. Contrario sensu, cerca de una docena de prelados se integraron en las Juntas Provinciales y un número considerable de clérigos apoyó directamente la causa patriótica. En ausencia de unas directrices nacionales, cada eclesiástico optó por seguir sus propias convicciones y situarse al lado que, bien las circunstancias o bien sus tendencias ideológicas, le dictaban⁴⁰.

La ocupación de Navarra, Aragón y Castilla la Nueva desde principios de 1809, hizo que más de la mitad de los obispos huyeran de sus diócesis, seguidos de sus acólitos, para refugiarse en las zonas dominadas por los patriotas. Sólo el bajo clero se mantuvo en su puesto, al lado de sus fieles, a pesar de que la mayor parte de sus diezmos fueron confiscados por el gobierno, y los ejércitos se ocuparon de requisarles el resto. A pesar de su miseria, alentaron a sus parroquianos en una guerra santa que necesitaba de la supervivencia de la patria para afianzar su continuidad. Las tropelías de los ejércitos imperiales sirvieron en bandeja de plata las soflamas de quienes habían sufrido *razzias* y sacrilegios así como de cuantos rezaban para que no les sucediera.

Lo que más repercutió entre el bajo clero para situarse en contra del régimen josefino fue la disolución de las órdenes religiosas, decretada en diciembre de 1808, a la que se acogieron unos setecientos esperando una pensión que jamás les llegó. Los que se negaron, tuvieron que abandonar sus conventos al paso de las huestes napoleónicas, echándose al monte un número significativo de ellos⁴¹.

La imagen de los sacerdotes con un crucifijo en la mano y un puñal en la otra incitando al pueblo fue una visión que sorprendió a los militares italianos hasta el punto de dejar constancia en sus partes de guerra y en sus memorias⁴². El bajo clero, cercano a un vulgo ignorante y supersticioso, se alzó y lo azuzó contra el enemigo, actuando con una cierta esquizofrenia, dividido entre la crueldad despiadada y la condena de la violencia.

En la mayor parte de las películas aparece un religioso. El estereotipo más frecuente es el del fraile que esconde y ayuda a los protagonistas -*Sangre en Castilla*, *El Tirano de Toledo*, *La leyenda del tambor*, *La guerrillera*-, seguido de aquel que ha visto irrumpir a los soldados en su iglesia profanando lo sagrado -*Agustina de Ara-*

³⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio: "La contribución de guerra de 1809. Análisis social", en *AIEM*, 48, (2008) p. 185. En 1811 se obligó a la mitra de Toledo a satisfacer otro empréstito por la misma cantidad.

⁴⁰ La iglesia, a mediados del siglo XVIII percibía una quinta parte de los ingresos anuales brutos del país, aunque la desigualdad en su reparto era notoria, pues los prelados se quedaban con el 65 por ciento de los diezmos mientras que la mayor parte de los párrocos rurales vivían casi de la caridad de sus feligreses. La totalidad del clero suponía 1,3% de la población, de los que sólo una cuarta parte asumía las funciones parroquiales fuera de los núcleos urbanos. Véase FONTANA, Joseph: *La quiebra de la monarquía absoluta, 1814-1820*. Barcelona, Ariel, 1983, pp. 234-242.

⁴¹ FRASER, Ronald, *op. cit.*, p. 800. Entre los guerrilleros, el porcentaje de clérigos rondaba el 8%.

⁴² SCOTTI, Vitorio: "La visión del otro. La guerra vista por los italianos", en MIRANDA RUBIO, Francisco (coord.): *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2008, p. 730.

gón, *La guerrilla-*, los que forman parte de Juntas y grupos dirigentes -*El tambor del Bruch, Lola la piconera-* y los que se echan al monte para apoyar y bendecir la lucha contra el invasor -*Agustina de Aragón, La guerrilla-*. En la filmografía extranjera también el clero forma parte de la idiosincrasia española: en *La espía de Castilla* (Robert Z. Leonard, 1937) un fraile acompaña al pueblo madrileño a exigir armas y en *Le fils de Caroline Chérie* (Jean Devraive, 1955) el superior del colegio de nobles afirma: “España es el orgullo de Dios (...) Los obispos nos piden salvar al pueblo y a la religión.”

Sólo existen dos películas en que la postura del clero es criticada, en *La leyenda del tambor*, donde el obispo es contrario a que se arme al somatén y, por supuesto en *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006) donde Javier Bardén encarna a un clérigo arribista, chaquetero, violador y ladino, que de pertenecer al Santo Oficio pasa a revolucionario acabando por morir a manos de la Inquisición ya en la época de Fernando VII. Su trayectoria resulta similar a la de algunos individuos que pasaron por todos los estadios y todas las posturas⁴³.

Sean como fueren los ministro de Dios, la religiosidad, la figura de la Virgen y las plegarias del pueblo español hicieron mucho por salvar a la patria de sucumbir ante el invasor: al grito de Dios y Patria los españoles se dejaron matar, tanto en la realidad como en la ficción, con una valentía que asombró a los testigos foráneos.

TAIMADOS TRAIADORES

No todos eran héroes, los había vendidos al enemigo: *El Cojo*, jefe de la partida contraria a la de Juan Lucas, opta por los invasores: “Napoleón será quien mejor pague” -le comenta-, o José, lugarteniente de *El Mayoral* en *El mensaje*, que pasa información a los franceses para ayudar a los suyos: “No soy como vosotros que os lanzáis a la guerrilla sin saber porqué, y dejáis desamparados a vuestras mujeres e hijos... Yo lo hice por ser fiel a ellos... Los franceses me lo pagan bien y gracias a eso viven.” Ningún caso se perdona, ni el amor a la familia ni a uno mismo son razones suficientes para la traición. El felón pagará con su vida a mano de sus propios compañeros.

Existe otro modelo que no llega a ser del todo traidor sino un equivocado. Es el afrancesado que, en principio, está convencido de que allende los Pirineos puede llegar la modernidad para solucionar los males de España. Como se demostrará en diferentes películas, es también un patriota, sólo que confundido en sus expectativas. Por eso su redención será posible, y por eso, una vez caída la venda de sus ojos, luchará con total arrojo en el puesto más heroico. Este es el caso del marques de Montebello en la primera versión de *El Dos de Mayo* o de Luis, el afrancesado comprometido con Agustina de Aragón en la versión segunda. Se admite el arrepentimiento, pero el castigo ha de ser ejemplar: ambos perderán su vida en el cerco de Zaragoza.

⁴³ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *op. cit.*, p. 38, analiza, entre otras, la vida de Juan Antonio Llorente, personaje muy similar al interpretado por Bardem.

Sombrero de copa con hebilla, levita, paletó, casaca... la vestimenta ya indicaba al espectador qué podía esperar de alguien así ataviado. Los afrancesados, los petimetres conspiradores, ostentan en los filmes una indumentaria específica que tampoco les va a salvar de morir a causa de su taimada actuación. Solamente hay un individuo que se libra, el diputado más “florido” de las Cortes de Cádiz, Acuña, quien urde una trampa mortal contra la protagonista en *Lola la piconera*. Valiéndose de un burdo chantaje emocional, envía a Lola a cruzar las líneas enemigas con una misiva. A la vez, Acuña avisa a los franceses para que la detengan, pues en el mensaje escrito por él informa sobre la organización de la defensa de la ciudad. Traidor a la amistad, a la inocencia, al pueblo, a las Cortes, a la Junta de Defensa de Cádiz, a España... Así es el diputado Acuña. Y, sin embargo, no muere. El guión, basado en el drama del conservador y monárquico José María Pemán, *Cuando las Cortes de Cádiz*, escrito en 1934, utiliza el ambiente gaditano como escenario para formular su discurso contrario al programa reformista republicano, tesis aún vigentes en 1951, cuando se rueda la película. Acuña es el representante del “enemigo interior”. Comisionado por las Cortes para redactar un escrito henchido de patriotismo, que entregará al emisario francés encargado de exigir la claudicación, comete la felonía de cambiar el pliego por una misiva para el mariscal enemigo en la que se pone al servicio de Napoleón. El peor de los traidores, culpable de la muerte de la protagonista es, además, quien vende a la patria y facilita la entrada de ideas contrarias a la esencia de la nación. Acuña no tiene escrúpulos, desvela sus intereses espurios al solicitar el nombramiento de intendente a cambio de su colaboración. ¿Por qué no muere? El personaje servía para advertir a los espectadores inconscientes sobre el liberalismo traicionero que aún habitaba entre ellos.

LA MIRADA DE LOS OTROS

A lo largo de casi tres décadas, entre 1937 y 1970, nueve películas, cinco norteamericanas, una italiana, dos polacas y una francesa, recrearon para sus públicos los mitos de la Guerra de la Independencia, trasladando fuera de nuestras fronteras los mismos arquetipos que en el interior: un pueblo en lucha unido contra un invasor, la heroína, el guerrillero y Goya.

La más antigua, *La espía de Castilla* (Robert Z. Leonard, 1937), es una deliciosa opereta que articula dos géneros cinematográficos hasta entonces distantes, la epopeya histórica y el musical⁴⁴. Contaba con una sencilla trama, la bailarina Nina María ha de seducir a los oficiales franceses para conocer sus planes y conseguir el triunfo en Vitoria. Los productores de la película, afines a la causa republicana, intentaron mostrar con esta metáfora un país al que se había arrebatado el poder legítimo tanto en 1808 como en 1937. Por otra parte, la heroína capaz de sacrificar su amor (“No hay

⁴⁴ TEJERO, Juan: “La guerra de la Independencia según Hollywood”, en SANZ LARREY, Gonzalo: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia en el cine*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2008, p. 259. La película se basaba en la música de la opereta de Rudolf Friml escrita en 1912 y en una novela *On the Road with Wellington* de A. Schaumann.

ningún hombre que pueda anteponerse al servicio de mi patria”) incide, una vez más, en el paralelismo de la mujer/pueblo que lucha por su libertad.

En 1957 se rueda *Orgullo y pasión*. Aquí resalta la épica de un ejército de desarraigados liderados por un tozudo analfabeto, empeñado en propinar un golpe definitivo a los franceses aún a costa de su vida. Su director, Stanley Kramer construye una alegoría en un marco internacional: el obstinado guerrillero estará condenado a entenderse con un estirado capitán de la marina inglesa, a quien tampoco le queda otro remedio que aceptar las normas de los españoles. De nuevo la recreación de otra leyenda sobre España, no exenta de realismo, se instala en la literatura inglesa y norteamericana⁴⁵.

La tercera película italo-norteamericana, producida al año siguiente, *La maja desnuda*, no se pudo filmar ni estrenar en España al negarse la familia de la duquesa de Alba a que se hablara de los amores de Cayetana y el maestro. El film abordaba la vida de Goya, su ascenso como pintor de Corte, su atormentada manera de concebir el arte y su repulsa a la Inquisición, tópicos inherentes a la visión foránea de España, incapaces de superar la Leyenda Negra que arrastramos desde los tiempos del Imperio.

También llenas de tópicos fueron las visiones de *Promesa rota* (Irving Harper, 1959), *Las aventuras de Gerard* (Jerzy Skolimowski, 1970) y la italiana *El capitán fantasma* (Primo Zeglio, 1953). Son cintas de aventuras fantásticas donde monjas, que se enamoran de capitanes ingleses se convierten en cantantes, gitanos que roban a los franceses, toreros, nobles bienhechores, villanos ladinos y vírgenes que ocupan el lugar de las novicias hasta que vuelven de Waterloo, quimeras que alimentan los estereotipos de una España irreal y romántica.

Una visión mucho más cruel y desgarrada es la del director polaco Andrzej Wajda, que hace de la Guerra de España una parábola para denunciar la ocupación de su país. En *Cenizas*, refiere el abandono de una nación que perdió gran parte de su ejército a cambio de una quimera, su propia unidad y libertad, nunca concedida por Napoleón y que, en 1965 época de la realización del film, aún no lo había logrado. Lo más destacado de *Cenizas* es la trágica violencia de los contendientes, la aniquilación del enemigo y la épica de la batalla Somosierra donde murieron dos tercios de los jinetes polacos.

Francia, por su parte, acude al desenfado y al humor en *El hijo de Caroline Chérie* (Jean Devaivre, 1955) para retratar los estereotipos burlescos de la alta sociedad francesa y española durante la ocupación. Franceses enamoradizos, aristócratas amedrentados, curas cómplices, un José I atado de pies y manos y un *latin lover* arrollador. Y en medio de una comedia, la peor de las traiciones perpetrada por los españoles: el encierro en la isla de La Cabrera de los prisioneros hechos en Bailén, donde se les dejó morir de hambre. Allí recalcan el protagonista y su compañero de viaje. El primero será rescatado por una española enamorada de él, mientras que el segundo, será canjeado por otro ayudante de campo inglés cautivo de los franceses.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 266-280.

GOYA: UN SUPERVIVIENTE

Tras la muerte de Franco, la ruptura que se produce en la sociedad española con el pasado, la aleja de cuanto haya significado patriotismo e imperio. A partir de este momento resulta necesario deconstruir el mito y en las más de tres décadas siguientes sólo seis películas abordan la Guerra de la Independencia. Ahora, los soldados que domeñaron a los mejores ejércitos del mundo, se tornan en asesinos tras recorrer un país asolado en *Contra la pared* (1975), o el drama de la guerra se aligera para convertirse en *La guerrillera* (1982) en una comedia romántica donde priman los asuntos amorosos. Para la conmemoración del Bicentenario, José Luis Garci, recrea en *El Dos de Mayo* (2008) la evolución del Gabriel de Araceli galdosiano, saltándose la fidelidad a Inés, de los *Episodios nacionales* sin añadir nada nuevo que no se haya dicho a lo largo de los últimos 200 años.

Sólo la figura de Goya resistirá el paso del tiempo. Desde la primera vez que fue tratado por el cine, en 1929 -el año siguiente al centenario de su nacimiento-, hasta 2006, cuando se estrene la obra de Milos Forman, *Los fantasmas de Goya*, el pintor ha sido retratado en siete películas como protagonista, la mayoría basadas en su vida⁴⁶.

Goya es la representación de las dos Españas, la presencia constante de la que fue y de la que se perdió, de la que resistió y de la que tuvo que claudicar. Goya tiene dos semblantes, su genial magisterio, capaz de componer la imagen más brutal de la dantesca realidad bélica, y su humanismo ilustrado, que le conducen a la desesperación, a la duda, a cuestionarse su tiempo y al aislamiento. Tratado con una rigurosidad exquisita por Nino Quevedo en *Goya, historia de una soledad* (1970), encarnado por Paco Rabal, lo mismo que el ya anciano Goya de Saura de *Goya en Burdeos* (1996). Ambas películas recogen las contradicciones entre la sociedad y el arte de una época turbulenta. Alrededor de su personalidad se ha construido una leyenda modelada con la tibieza y la indecisión de quienes defendieron la modernidad con otras armas que no fueron las de fuego, y que, por desgracia, perdieron la lucha mientras denunciaban la locura colectiva.

Saura, por su parte, recrea con una brillante plasticidad diferentes momentos de la vida del pintor, en los que el maestro reflexiona sobre el arte, la sociedad, su propia evolución personal, el dolor del exilio y la soledad. El estereotipo creado, en el que también abunda Milos Forman en *Los fantasmas de Goya*, es el de un complejo ser humano, que sirve al arte y que se sirve de él, que puede estar y ser de todas las ideologías porque su habilidad y su don se hallan por encima de las pasiones humanas. Goya no es un héroe, no se implica en lo personal, pero no ha habido mayor denuncia que la salida de sus pinceles. Pese a no estar delimitado por la ideología, la clase social o la coyuntura económica de su tiempo, Goya está inmerso en la sociedad que modela y que le modela a él. Y una paradoja es la que le envuelve: tras denunciar las atrocidades del invasor, acabará sus días en Francia, perseguido por aquel rey que el

⁴⁶ ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: "Goya en el relato cinematográfico", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23 (2001), pp. 67-102.

pueblo español aclamó, dio por él su vida, y que nunca estuvo a la altura de las circunstancias.

CONCLUSIONES

Desde su nacimiento, el cine fijó la mirada en el mito de la Guerra de la Independencia asumiendo la construcción elaborada a lo largo del siglo XIX y recreándolo para acercarlo a la sociedad. Los directores seleccionaron las gestas épicas más significativas para llevarlas a la gran pantalla y ayudaron con sus obras a mantener vivo el recuerdo de aquellos personajes y acontecimientos más señeros. En algo más de más de cincuenta películas, rodadas en España y en el extranjero, el heroísmo de un pueblo se va a convertir en un referente universal.

Como antes hicieran la literatura y las artes, el cine revistió de connotaciones simbólicas aquella explosión popular del Dos de Mayo, consagrándola como el punto de partida de la unidad española frente a un invasor. A partir de aquí, el propio desarrollo de la guerra permitió inmortalizar a una serie de figuras cuyo patriotismo refuerza el mito y se convierten en modelos utilizados por el cine para explicar tanto el proceso histórico de la Independencia como la realidad del momento en que se ruedan los filmes. El cine da voz y presencia a unos héroes y heroínas anónimos que afloran por encima del colectivo y que le conducen hacia la victoria. Ya nadie imagina una Agustina de Aragón con otros rasgos que los de Aurora Bautista o un Isidro con su tambor en el Bruch distinto a un Jorge Sanz aún niño.

Además del pueblo madrileño y las heroínas, el cine perpetúa la imagen de otros dos grandes protagonistas, la guerrilla y al maestro que con sus pinceles reflejó la imagen de este horror, Goya. Ambos traspasaron nuestras fronteras cuando la cinematografía internacional los convirtió en modelos universales para enriquecer la caleidoscópica personalidad de los seres humanos. Y junto a ellos, la imagen estereotipada de España y de los españoles, de la que el cine ha ofrecido también la visión más folclórica no exenta de aspectos románticos y populares. Asimismo, la coyuntura político-militar de un ejército regular eclipsado por la mitificación de la guerrilla permitió construir unos arquetipos salidos del pueblo que siguen conformando el pensamiento y las actitudes de la sociedad española dos siglos después.