

*Sección 4.2 Ensayo de transversalidad*

LA FIGURA MASCULINA  
EN EL CINE HISTÓRICO DE CIFESA

*Male Image and Period Films Produced by Cifesa*

Dr. Jorge Chenovart González  
Comunicación Audiovisual  
Universidad Politécnica de Valencia

*Recibido el 31 de Agosto de 2020*

*Aceptado el 16 de Noviembre de 2020*

**Resumen.** El presente artículo analiza los arquetipos que aparecen en la etapa final de la productora Cifesa, en la cual tiene lugar su apuesta por el cine histórico. La producción de este tipo de cine conllevó el protagonismo, casi absoluto, de la mujer respecto al hombre, dejándolo habitualmente como un personaje secundario. A través del estudio de los personajes masculinos se demuestra su relevancia en el relato respecto al personaje femenino y cómo son mostrados en el mismo. Para ello, se han escogido las obras de carácter histórico puro, producidas entre 1947 y 1951: *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

**Palabras clave.** Cifesa, Estereotipo, Masculino, Personaje, Cine español.

**Abstract.** The paper analyzes many of the archetypes found in movies produced during the final activity period of the Cifesa, a Spanish film production company. At the end of its existence, Cifesa did many period drama movies. The production of this type of cinema led to an almost absolute rule of actresses compared to male performers, usually leaving them as a secondary character. The analysis of the male characters shows the secondary importance of these roles built in relation to the central female characters. For the study, pure historical dramas produced between 1947 and 1951, have been chosen: *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) and *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

**Keywords.** Cifesa, Stereotype, Male, Character, Spanish cinema.

## 1. Introducción: Etapas de Cifesa y el cine histórico

La autodenominada “Antorcha de los éxitos” se convirtió en el modelo de referencia en el ámbito cinematográfico por su labor en el campo de la producción y distribución filmica (Chenovart, 2016: 58). Considerada como la productora española más trascendente de la historia del cine español, inició su trayectoria en 1932 con el estreno de su primera película, *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), la cual supuso el punto de partida para las grandes producciones que se dieron antes del estallido de la Guerra Civil Española. Su trayectoria es definida por Franco (1998: 152) con las siguientes palabras:

“Si observamos brevemente lo puesto de manifiesto por Cifesa podría resumirse así: canto lírico de la Decadencia durante la República; canto épico de la Decadencia durante la Autarquía; canto epigonal de la Decadencia y agónico por no sentirlo ya como propio durante los años de apertura del régimen.”

Obras clave como *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) o *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) fueron éxitos que sirvieron para establecer algunas características del cine patrio: la comedia, el folklore y la herencia de otras formas artísticas que eran del gusto de la población como la zarzuela y el teatro. Para ello, se creó un Star-System (Comas, 2004: 11) siguiendo el modelo estadounidense, cuyos *diez mandamientos* (Fanés, 1989: 52) sirvieron para poner de manifiesto la relevancia de un entramado cinematográfico no alcanzado hasta la fecha. La elección de un elenco de actrices y actores de relevancia nacional y también para el público hispanoamericano como Imperio Argentina, Roberto Rey, Juan de Orduña, Raquel Rodrigo y Miguel Ligeró, dejó patente la notabilidad de esta etapa.

El estallido de la Guerra Civil, situó a Cifesa, fundada por la familia Trénor y dirigida posteriormente por los Casanova, en el bando nacional. Su acercamiento al régimen franquista la posicionó como la productora del régimen, aun teniendo estudios en diferentes zonas geográficas (tanto republicanas como nacionales) durante la contienda. Esta realidad queda demostrada a través del vasto volumen de documentales y cortometrajes de carácter bélico, que cristalizará en su primera etapa de posguerra con obras como *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) y *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942). Durante los años cuarenta y tras la falta de contactos en el extranjero como consecuencia del aislamiento político que padeció España, Cifesa pierde efectivos a la hora de distribuir las películas de Columbia, comenzando a coproducir en Alemania e Italia, países que se encontraban proclives al régimen, antes de que concluyera la Segunda Guerra Mundial.

En términos de producción, durante los años cuarenta tiene lugar una triple vertiente en cuanto al argumento de sus ficciones. Acabada su etapa bélica, Cifesa apuesta por el divertimento de la comedia y el drama para entretener al público, sin alcanzar las grandes obras de la anterior década. Por otro lado, la posibilidad de llevar a las salas adaptaciones teatrales y novelescas de alto calado e inversión como *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943) y *El clavo* (Rafael Gil, 1944). Por último, la producción de gran coste que supuso la apuesta por el relato histórico.

El cine histórico de Cifesa constituye una realidad basada en el intento de recordar glorias pasadas y a su vez contribuir con importantes producciones en lo referente a su factura. La falta de interés por las nuevas formas del cine procedentes de Europa, así como la desconexión con el cine norteamericano que se encontraba en un momento culmen de su historia, supuso un contexto de actuación para apostar por lo patrio antes que por la innovación. Esta decisión conllevó el cierre de Cifesa en términos de producción en 1951. Para poder representar los sucesos históricos del pasado, siguió el mismo camino que durante la década anterior y también que en los primeros años de la dictadura, un grupo de actores y actrices muy relevante y los directores esenciales del momento como Rafael, Gil, Luis Lucia o Juan de Orduña. Este último fue el artífice de la mayoría de obras de cine

histórico de Cifesa compuesta por las siguientes: *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). La puesta en común en cuanto a producción e intención hacia el público denota un interés por reproducir cánones antiguos con personajes idealizados (Guillamón-Carrasco, 2014: 96), que significaron hitos en la historia de España. Se intentó, también, evitar cualquier tipo de revisionismo con una interpretación propia de la historia (Pérez Cipitria, 2010: 3), más allá de las leyendas de los personajes que las protagonizaban y dando especial interés a las relaciones sociales, melodramáticas (Llinás, 1998: 105) amorosas y conflictivas. Según Sánchez Biosca (2012: 516) algunas de sus características son el “paraestatalismo, carácter visionario de protagonistas que recitan con desmesura retórica, anacronismos escandalosos, totalitarismo formal, incompetencia narrativa ...”. En esta línea, Mira (1999: 123) afirma lo siguiente: “la narrativa ignora continuamente las pequeñas cosas para centrarse en grandes hechos, el estilo visual, enfático y solemne, subraya el hecho de que nos encontramos con personaje y acontecimientos excepcionales”. Por ello, no se puede hablar de una etapa relevante en cuanto al uso del cine como herramienta histórica, sino una manera de entender la producción cinematográfica, anclada en el pasado, con las mismas intenciones que quince años atrás, aunque sin éxito.

## 2. Estudio de caso: la obra histórica

### 2.1. Breve argumento de las obras



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

#### *La princesa de los Ursinos*

Ana María, una cortesana de Luis XIV es enviada desde Francia para promover la anexión del territorio español una vez se inicie la Guerra de Secesión. Acompañada por su fiel ayudante Torcy, es recibida por el cardenal Portocarrero y vigilada por su sobrino, Luis Carvajal, quien se encargará de convencer a la protagonista de las virtudes de España ante una posible adhesión. Poco a poco, Ana María se enamorará de Luis, entendiendo también que España es un país único e independiente.



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

### *La leona de Castilla*

En plena Guerra de las Comunidades de Castilla, María de Pacheco, debe afrontar la marcha de su ejército ante la llegada de las tropas del futuro rey Carlos I. Tras la muerte de su marido, Juan de Padilla, y de su hijo, María decide tomar las riendas con la ayuda de su hermano Manrique y de Pedro de Guzmán, quien cambia de bando admirando la valentía de la protagonista. La obra narra las dificultades de María a la hora de ser seguida por su ejército, especialmente a través de las figuras de Ramiro y Tovar, quienes pretenden entorpecer el mando con el fin de acceder a su posición.



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

### *Locura de amor*

El futuro rey Carlos I llega a España con el objetivo de visitar a su madre, Juana de Castilla, apodada *La loca*. Con una educación alejada de España y al margen de lo que sucedió a su madre, es recibido por esta, enloqueciendo de nuevo al ver un camafeo que evoca sus tiempos de amor y deseo sobre su marido Felipe *El hermoso*. Esta acción genera las preguntas típicas que pueden surgir a Carlos y da

paso al relato de su historia de amor a través de las palabras del capitán Álvaro de Estúñiga, eterno enamorado de Juana.



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

### *Agustina de Aragón*

En plena Guerra de la Independencia, Agustina de Aragón viaja a Zaragoza para encabezar la revuelta contra las tropas francesas. Se narra cómo se convierte en heroína de un pueblo al cual le falta el liderazgo de un personaje acorde a las necesidades del momento. Se muestra al general Palafox como un hombre débil ante el poder francés. La heroicidad de Agustina, transmitiendo valentía tanto a Palafox como al ejército, y acompañado de Juan *el Bravo*, su enamorado, será clave para derrotar al Imperio Francés, al cual se han unido muchos combatientes “afrancesados”, entre ellos su antiguo novio Luis Montana.



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

### *Alba de América*

Cristóbal Colón decide emprender el viaje a las Indias siguiendo una nueva ruta. Ante las dificultades propuestas por Fernando el Católico, los marineros que acompañan en su empresa al protagonista y personajes que intentan amedrentarlo antes de emprender su ruta, Colón mantiene, siempre con la ayuda divina, la esperanza. No obstante, la llegada a América significará una nueva etapa de evangelización y demostración de las grandezas del Imperio Español.

## 2.2. La mujer sobre el hombre

Si por algo se caracteriza la producción de Cifesa es por una presencia femenina protagonista muy superior a la masculina. Desde su etapa republicana, la conformación de un Star-System consolidado, situó a Imperio Argentina como referente a la hora de promocionar el producto filmico, siguiendo el modelo estadounidense. Las principales obras de esta etapa tuvieron un marcado carácter femenino que generalmente tenía la función en el relato de cambiar la realidad de todo aquel con el que mantuvieran relación, como en *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Morena clara* (Florián Rey, 1936), *La reina Mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937) y *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939). De la misma manera, en el caso de haber una contraparte masculina que compartiera protagonismo, la relación entre ambos giraba en torno a la acción de la mujer, como es el caso de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *El gato montés* (Rosario Pi, 1935).

Con la llegada del franquismo, la producción de Cifesa cambió el rumbo productivo hacia una etapa marcada por el costumbrismo, en la cual la comedia de enredo o la tragedia mantenían esa constante femenina, aunque bajo unos cánones sociales basados en la relación de pareja tradicional. Obras como *Rosas de otoño* (Juan de Orduña, 1943), *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943) o *La boda de Quinita Flores* (Gonzalo Pardo Delgrás, 1943), en las que la mujer buscaba la redención ante un componente masculino opresivo pero establecido, compartían etapa con las obras de carácter bélico, creadas para el enaltecimiento de los valores patrios a través de la figura masculina.

No obstante, la necesidad de Cifesa de configurar un armazón filmico con poderosas adaptaciones de los momentos clave de la historia española, llevó a configurar un listado de obras en las que la mujer protagonizaba el relato. La conformación del Reino de España con la llegada de Carlos I supone la recreación del instante más lejano al que llegó la productora en la historia de España, con la filmación de *La leona de Castilla*. Siguiendo esta línea, cada periodo histórico ha tenido su obra en la que la mujer ha sido protagonista: la llegada de Carlos I a través de la figura de su madre en *Locura de amor*; la instauración borbónica a través de la Princesa de los Ursinos en el filme de mismo nombre; la invasión napoleónica en *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949); la Guerra de la Independencia en *Agustina de Aragón* y *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951); la Primera República en *Pequeñeces*; y el aislamiento internacional de manera figurada en *El 13-13* (Luis Lucia, 1943).

Sorpresivamente, el punto y final de la producción de Cifesa corresponde a una obra histórica protagonizada por un hombre. Esta realidad puede responder a que, pese a haber una preponderancia del protagonismo femenino, sus características, a excepción de *Agustina de Aragón*, respondían a una acción pasiva respecto al sujeto masculino (Fernández, 2010: 67). Si bien no se había realizado ninguna obra sobre el descubrimiento de América, esta película significaba el último intento por mantener los cánones de una trayectoria descendente, en la que la ficción histórica había sido trascendental.

## 2.3. Tipología de personajes y funciones en el relato

Los personajes masculinos se encuentran alrededor de la figura protagonista femenina de manera continua. La clasificación de personajes masculinos responde a sus fines a lo largo del relato o a las características relacionadas con su posición social. De esta manera, encontramos cinco ejemplos de personaje: el protagonista, el héroe, el fiel ayudante, el enemigo, el galán y alto cargo, ya sea eclesiástico o político.

### A - El protagonista

Solamente existe un protagonista único masculino en la selección filmica, Cristóbal Colón, en *Alba de América*. Su papel responde claramente al seguimiento de su figura desde que se aleja de su esposa

y su hijo, hasta que consigue el beneplácito de Isabel de Castilla y se enfrenta a los marineros que inician un boicot durante la travesía. Su papel se asemeja al de un protagonista de western, un hombre solitario con un objetivo concreto, luchando ante las adversidades para alcanzar aquello que se había propuesto.

El concepto de protagonista revela aquellas cualidades que tiene un personaje sobre el que sostiene todo el relato. En este caso, todas las películas mantienen un personaje protagonista único que se rodea asiduamente del resto del reparto, muchos de ellos con gran relevancia en la trama, pero sin que gire la historia sobre los mismos. En el caso de haberse tratado de una historia de amor en la cual dos personajes desempeñan el mismo poder narrativo, sí se podría hablar de dualidad, por lo que no es concebible que haya ningún personaje protagonista masculino al margen del ya citado. Aquellos varones como Luis Carvajal en *La princesa de los Ursinos*, Juan el Bravo en *Agustina de Aragón* y Felipe el Hermoso en *Locura de amor*, mantienen historias de amor con las protagonistas, son trascendentes porque en mayor o menor medida son causantes de los cambios de actitud de las mismas, pero la figura central sigue siendo la mujer.

## B - El héroe

Se trata de un estereotipo habitual en las cinco obras históricas, así como en el resto de la filmografía de Cifesa. Basándose en el alto porcentaje de tragicomedias, dramas y románticas de su producción, la figura del héroe galán en el cine histórico también es una constante. No obstante, la representación en la etapa histórica conlleva matices respecto a las otras etapas productivas.

La principal característica del héroe en las películas es la valentía impuesta al hombre como arquetipo, respuesta a la seguridad ante el mandato de alguien. Estas acciones se encuentran directamente relacionadas con los actos heroicos o gestas extraordinarias que generalmente se vinculan al salvamento del peligro ajeno. En *La princesa de los Ursinos*, Luis Carvajal es enviado por Portocarrero, acatando las órdenes de abolir el plan de Ana María, el cual actúa con valor al enfrentarse a un imperio en expansión ante la decadencia española. Estas características se encuentran en *La leona de Castilla*, a partir de varios personajes: Juan de Padilla, héroe castellano que dirige la batalla contra las tropas imperiales y quien ejerce de punto de inflexión de la actuación de María Pacheco; Juan de Padilla (hijo), el cual decide combatir ya que es adiestrado para ello; y Pedro de Guzmán, duque de Medina-Sidonia, intenta salvar la vida del hijo de María y se encuentra fiel a sus dictámenes, mostrando cierto enamoramiento. En *Agustina de Aragón* se muestra esa valentía al aceptar el error en las tomas de decisiones, algo que observamos en Palafox y en el coronel Torres, volviendo a confiar en Agustina como heroína que lleve al pueblo aragonés hacia la victoria. En cuanto a *Alba de América*, también se da la valentía del acto de Pinzón, cuando se revela ante el motín organizado en el barco. La admiración que provocan su toma de decisiones resulta determinante para que Colón llegue a América.

La función que realizan todos los personajes citados es la de ayudante dentro de un esquema actancial puro. Todos ellos ayudan al personaje protagonista a conseguir los objetivos, sea cual sea. En todas las obras citadas, entendemos que son personajes secundarios que promocionan en grado de importancia a través de sus acciones, siempre basadas en la toma de decisiones y en el enfrentamiento ante la adversidad.

## C - El galán enamorado

Durante los inicios de la compañía, la creación de un Star-System fue una decisión que condujo al éxito. Si en el terreno femenino, se forjó con la contratación de Imperio Argentina, en la faceta

masculina, los actores determinantes en una vertiente física acorde con el presente estereotipo, fueron Rafael Durán, Juan de Orduña y Roberto Rey. Las cualidades actorales unidas a su telegenia promovieron este tipo de personaje que ayudó a su puesta en marcha en el relato.

El concepto de galán enamorado se caracteriza por su masculinidad, capacidad de seducción y proposición de consecución de objetivos relacionados con la mujer a la que pretenden, unidos a aquellos intangibles vinculados a la heroicidad anteriormente comentada. Estas cualidades se plasman totalmente en *La princesa de los Ursinos*, única película en la cual el galán enamorado consigue de manera plena seducir a la dama. Luis Carvajal, en este caso, se propone vigilar a Ana María, sabiéndose poseedor de sus armas para que quede prendada y alcanzar su premisa.

En el resto de obras, aparecen personajes que ejercen esta función sin conseguir la seducción de la dama. Esta diferencia refuerza el poderío de la mujer ante el suceso histórico. Tanto en *La leona de Castilla* como en *Agustina de Aragón*, los personajes de Pedro de Guzmán y Juan el Bravo respectivamente, se construyen a partir de su belleza masculina y el intento de seducción fallido, ya que ambas protagonistas responden a objetos de deseo mayores, la venganza de la muerte de Juan de Padilla y la victoria ante los franceses. No obstante, el cambio de parecer de ambos galanes se produce por su enamoramiento y no por una creencia preestablecida. Esta realidad fortalece el relato histórico a través de tramas transversales, que favorecen el desarrollo de los hechos, pero que no cambian la dirección de sus protagonistas femeninas.

En cuanto a *Locura de amor* y a *Alba de América*, encontramos ejemplos de galán enamorado con matices siempre ligados a su propia idiosincrasia. El caso de Cristóbal Colón responde a las características clásicas propuestas por sus homólogas femeninas en el resto de obras, por lo que sus rasgos propios del galán los entendemos a través de su relación con su esposa y se completan a través de la valentía y heroicidad anteriormente vistas. Por lo que respecta a Felipe el Hermoso, su galantería no comparte el trayecto del resto, ya que se observa a través de sus conquistas ajenas al matrimonio con Juana, hecho que le produce el enloquecimiento. No obstante, se observa en Estúñiga la fidelidad necesaria que conlleva a un enamoramiento platónico, ya que nunca podrá compartir su prosperidad.

## D - El fiel ayudante

El estereotipo de fiel ayudante está ligado a su función actancial que siempre necesita un sujeto para la consecución de la pretensión. En todos los relatos seleccionados, la mujer requiere de un hombre en sus andanzas, habitualmente comportándose como un escudero que sigue sus pasos, a menudo ligados al amor y en otras a la admiración. Evidentemente *Alba de América* no responde a este canon, ya que el protagonista es masculino, pero la figura de Pinzón se demuestra esencial para el cambio de dirección que toma la película. Todos los marineros se encuentran molestos por no seguir el rumbo preestablecido ante un posible fracaso, pero la confianza de Pinzón, respetando las decisiones jerárquicas de Colón, resulta fundamental. Se podría afirmar que los marineros respetan más a Pinzón que al propio Colón, pero es esa confianza la que genera que la compañía decida seguir sus pasos.

*Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla* y *Locura de amor* mantienen una semejanza que no se observa en *La princesa de los Ursinos*: la presencia de un ayudante enamorado que confía plenamente en sus decisiones y a la cual protege ante las adversidades. Si bien Juan el Bravo, salva en primera instancia de la muerte a la propia Agustina, observamos a través del personaje de Luis Montana esa evolución para volver al lado de la protagonista, manteniéndose en segundo plano al observar su liderazgo. Este personaje mantuvo una relación amorosa con Agustina y en cierto momento decide seguir el camino de los afrancesados. Respecto a *La leona de Castilla*, Pedro de Guzmán y Manrique, el hermano de María Pacheco, responden a este papel. El primero, ejerce la misma función que Juan



el Bravo, salvando la vida a Juan de Padilla (hijo) y ofreciéndose por la causa comunera cambiando de bando. Su admiración, unida a una posible atracción, le lleva a guardar la muerte, siendo el narrador omnisciente del filme. Por su parte, Manrique defiende el honor de María al ser atacada por sus supuestos hombres de confianza que no aceptan que haya tomado el mando. La protección de la protagonista le lleva a morir en manos del principal oponente, Ramiro. En *Locura de amor*, la función de ayudante está a cargo de Estúñiga, quien sigue las mismas directrices ligadas al amor imposible, por tanto, se convierte en el eterno consejero que se mantiene a su lado, ya que lo único que desea Juana es la fidelidad de Felipe. Su carácter heroico al haber luchado en Flandes, engrandece el servicio a la corona, fortaleciendo todavía más su posición.

## E - El adversario/enemigo

Toda obra de carácter histórico necesita de oponentes que se interpongan en el itinerario del héroe. El concepto de adversario debe diferenciarse del de enemigo en cuanto a su deseo de ejercer el mal a su contrincante. Este contraste indica que en todas las películas encontramos adversarios, pero no necesariamente enemigos.

La creación de enemigos emerge habitualmente del odio o de una posición de inferioridad que genera envidia respecto al personaje protagonista. Esta realidad la observamos en *La leona de Castilla*, *Agustina de Aragón* y *Alba de América*. En la primera, si bien el adversario sería el ejército de Carlos I, la difícil coyuntura política a la que se enfrenta María Pacheco la sitúa en el punto de mira de algunos supuestamente aliados. Es el caso de Ramiro, hombre de confianza de María, a quien traiciona en primer lugar por no ser correspondido en el plano amoroso y posteriormente por no querer acatar sus directrices. El poder de María genera celos en Ramiro, quien intenta deshacerse de ella, únicamente para conseguir el poder que anhela, ya que no puede obtenerla. Situamos también al ayudante de Ramiro, Tovar, en esta misma situación ya que ambos se aparecen, en primera instancia, del lado de la protagonista, pero se pervierten por sus ansias de poder.

A diferencia de la limpieza en la acción de las tropas imperiales en *La leona de Castilla*, la figura de Napoleón representa al enemigo en *Agustina de Aragón*, derivada de la crudeza de las imágenes que muestran el ataque del Imperio Francés en España. Su actitud beligerante y prepotente ante el pueblo español, va más allá de lo que significaría un simple adversario. Es por ello, que el papel de adversario va ligado a la entrada en razón de aquellos personajes que en primera instancia decidieron asumir la derrota pero que posteriormente, dada la valentía mostrada por Agustina, cambiaron de parecer.

*Alba de América*, sigue el modelo de *La leona de Castilla*, habiendo una serie de personajes que intentan interponerse en el objeto de Colón. Sus enemigos serían Gastón e Isaac, los cuales surgen antes de que el protagonista convenza a Isabel la Católica. El primero, intenta abusar de la mujer de Colón, por celos hacia el protagonista, tratándose exclusivamente de un acto de agresión hacia él, pagando ella las consecuencias. El segundo, es un caballero judío que intenta formar parte de la empresa del protagonista, sin buenas intenciones, siempre desde un plano económico, queriendo obtener beneficios y atacando a Colón una vez ha sido rechazado. Entendemos como adversarios a todos aquellos que crean obstáculos por su desconfianza o simpleza, sin intención de herir a Colón, como los marineros o el propio Fernando el Católico.

Tanto en *La princesa de los Ursinos* como en *Locura de amor*, no constan enemigos, pero sí adversarios. El cambio de opinión de Ana María tras conocer España, implica una permuta de roles secundarios, ya que Luis Carvajal y Portocarrero que anteriormente eran sus adversarios, trasladan este papel a Torcy, su ayudante de cámara quien no ve con buenos ojos la dirección que toma la protagonista. En *Locura de amor*, no aparecen adversarios ni enemigos entendiendo que Felipe no se

encuentran en una posición contraria a la de Juana. Asimismo, cualquier tipo de culpabilidad se ve subsanada pidiendo perdón en su lecho de muerte ante la mirada de su hijo.

## F - El clérigo

La presencia de la Iglesia en el cine de Cifesa es habitual en cualquier etapa. Responde a la realidad social de la época y al poder establecido que mantiene el clero tanto en las capas altas como en las bajas de la sociedad. Generalmente está representado por hombres con excepciones como *La hermana San Sulpicio*. En el cine histórico la presencia es testimonial en algunas obras, reduciéndose a momentos clave como el fallecimiento de María Pacheco en *La leona de Castilla* y de Felipe en *Locura de amor*. Sin embargo, en *Alba de América* y en *La princesa de los Ursinos*, su influencia es notable. No puede concebirse el viaje de Cristóbal Colón sin la presencia de los frailes que se encargan de su hijo, siendo representados a través de la sabiduría que comporta formar parte del clero. Por su parte, Portocarrero es quien urde la trama para conquistar a Ana María y evitar la anexión.

## 3. Conclusiones

El estudio de los personajes masculinos en el cine histórico de Cifesa, permite comprender que la dualidad entre carácter secundario y relevancia en el relato es básica para la constitución de la historia.

Nos encontramos ante personajes masculinos con un objetivo preestablecido que, a excepción de *Alba de América*, conecta con la figura de la mujer. Esta posición del hombre respecto a la mujer, la dota de un poder filmico poco habitual en el cine español y que es recordado a nivel historiográfico a través de las grandes estrellas del momento. Resulta novedoso como el poder narrativo que tenía el hombre acabada la Guerra Civil a través del cine bélico, evoluciona ofreciendo el protagonismo a la mujer, quedando los personajes masculinos en un segundo plano.

Otra conclusión necesaria responde a las relaciones del hombre con respecto a la mujer en el contexto histórico. Si bien encontramos la superioridad masculina en *La princesa de los Ursinos* materializándose mediante la seducción, se confirma lo comentado sobre la constante del deseo de ser amada por parte de las protagonistas respecto al hombre, siempre exceptuando *Agustina de Aragón*. Se trata de un juego de búsqueda en el que la mujer suele acabar sucumbiendo.

Por último, nos encontramos ante una ausencia de comicidad exacerbada, algo que contrasta con otras obras que también tenían la intención de glorificar a España como en su etapa bélica.

## Bibliografía

CHENOVART J., *El personaje secundario en el cine de Cifesa* (tesis doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, 2016.

COMAS A., *El star-system del cine español de posguerra (1939-1945)*, T&B Editores, Madrid, 2004.

FANÉS F., *El cas Cifesa: vint anys de cinema espanyol (1932-1951)*, Filmoteca, Valencia, 1989.

FERNÁNDEZ E., “Heroínas de cine”, *HMiC: Història moderna i contemporània* 8 (2010), 64-78.

FRANCO J., “El relato original de la tribu española a través de Cifesa”, *Gramma y cal: revista insular de Filología* 2 (1998), 147-158.

GUILLAMÓN-CARRASCO S., “Entre la alabanza y el menosprecio: feminidad y liderazgo en La leona de Castilla”, *L’Atalante: Revista de Estudios cinematográficos* 17 (2014), 95-101.

LLINÁS F., “Redundancy and Passion: Juan de Orduña and CIFESA”, en TALENS J. y ZUNZUNEGUI S. (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, 104-113.

MIRA A., “Al cine por razón de Estado: estética y política en Alba de América”, *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (1999), 123-138.

PÉREZ CIPITRIA A., “El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo”, *Revista de Claseshistoria* 66 (2010), 1-10.

SÁNCHEZ BIOSCA V., “Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa”, en SAZ I. y ARCHILÉS F. (eds.) *La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época*, PUV, Valencia, 2012, 499-519.

