

IGLESIA CATÓLICA Y CINE EN EL FRANQUISMO: TRES PERSPECTIVAS PARA UN PROYECTO

Ricardo Colmenero Martínez*

*Universidad de Alcalá de Henares, España. Email: ricardo.colmenero@gmail.com

Recibido: 20 Diciembre 2013 / Revisado: 09 Marzo 2014 / Aceptado: 30 Junio 2014 / Publicado: 15 Octubre 2014

Resumen: La historiografía ha definido a la sociedad española del franquismo como culturalmente católica, un hecho que no sólo se debe limitar al culto o el ritual, sino también a las diferentes prácticas de la vida cotidiana. Entre ellas estaría una supuesta industria del cine dirigida a los católicos. Este contexto plantea una pulsión en el acceso al cine, cuya realidad se presenta a diferentes niveles. La primera de ellas se traslada al espectador católico, que se enfrenta ante las distintas opciones de la cartelera y a una oferta compuesta por cintas de diverso género y moral. Estas a su vez llegan de la mano de unos productores y creadores sometidos a la diatriba de valorar los beneficios económicos y, en el caso de los creyentes, la calidad del resultado final ante lo que era considerado como "buen cine". Por último estaría la jerarquía católica y su vigilancia del séptimo arte.

Palabras clave: Cine, Iglesia Católica, primer franquismo, censura, España.

Abstract: Most of historians has determined Early Francoism Society as a catholic one. This fact isn't present in the cult of the mass only, but in common life too. Precisely for this reason, it's supposed to be a Spanish Cinema Industry directed to this public. Nevertheless, there was one? Also, Catholic cinema found in Franco's State an ally with some tensions. This situation ended with a rupture in the middle of the sixties caused by the first anti-francoism members of the Catholic Church. This research tries to study it in three different views. First factor would be the links between Catholic Pub-

lic and films offered. These pictures were made by producers, who also searched profits beyond the faith. At last, it would be Catholic Hierarchy's opinion about "the good cinema" and moral watchfulness.

Keywords: Keywords: Cinema, Catholic Church, early francoism, censorship, Spain.

"El cine es un constante peligro para la castidad, escenas que hasta hace pocos años jamás, jamás, jamás eran presenciadas sino en la intimidad de los que el santo vínculo había unido en una persona, ahora las ven los niños, las niñas, no sólo cuando aún no han perdido la virginidad, sino cuando todavía son incapaces de perderla".

Rvdo. Padre Remigio Vilariño (escritor y pionero sacerdote en torno al cine y la Iglesia)

1. LA VISIÓN DEL CINE DE LA IGLESIA CATÓLICA ESPAÑOLA

Estas palabras que el religioso dijo a principios de siglo son significativas, no ya por ser un marco de la visión general de la iglesia en torno al cinematógrafo que se tenía en susodicha época, sino porque son rescatadas casi treinta años después por el libro *El cine y los católicos*, primera obra de referencia datada

en el franquismo (1941).¹ De este modo se puede ver que, aunque el Santo Padre Pío XI había comenzado a romper la brecha con la encíclica *Vigilanti Cura* en 1936, en la que se llamaba a la vigilancia y al uso correcto del cine, aún existían reticencias significativas en el catolicismo. De esta forma, la propuesta papal es sustituida por un rechazo propio de los textos aparecidos entre los años 10 y 20 del siglo pasado, una muestra de que el tema aun permanecía en un tenso debate.

Para poder entender esta dicotomía es necesario primeramente distinguir espacios y tiempos, sin dar lugar por ello a hacer del caso español una excepción. En efecto, la guerra católica en contra y a favor del cine existía en otros lugares con una industria cinema-tográfica consolidada, solamente que en España aparecerá de una forma tardía a finales de los cuarenta, una época en la que aún seguía existiendo resistencia y lucha moral en sectores católicos de países como EEUU o Italia. Sin ir más lejos, las conocidas como Legiones de la Decencia, descritas por Gregory Black en su monografía titulada *La cruzada contra el cine*, presentan un combate contra el cine que les llevara a pugnar incluso con miembros de la jerarquía eclesiástica más tolerantes.² Por lo tanto, se debe entender que la Iglesia española era un agente más en el problema global en torno al cine, e incluso se puede afirmar que sus peculiaridades comenzarán a ser más notables en un periodo tardío del franquismo, un momento en el que la Iglesia comience dar cabida a un cine de valores humanos que solamente tenía espacio en España dentro del reducido circuito de festivales y salas de arte y ensayo.

Volviendo a los primeros días del franquismo, se puede justificar la entrada tardía de la Iglesia en la producción cinematográfica a una fragmentaria industria llena de carestías materiales y con falta de estabilidad a nivel financiero. De este modo, y si la experiencia republicana vaticinaba una progresiva mejora en términos cuantitativos de las producciones cinematográficas, esta se vio diezmada por la brecha de la Guerra Civil Española. En ella la industria fue

otra, la de los vencedores fundamentalmente auspiciada por el apoyo italo-alemán³, y la de los cineastas republicanos concentrada en atender la demanda política del Ministerio de la Gobernación.

Es en este contexto cuando el único recurso que le queda a la Iglesia española es librar una batalla contra el mal cine que llevaba a las pantallas a un gran número de españoles. Comenzarán así los sucesivos intentos de penetrar en la censura cinematográfica a nivel estatal, una labor iniciada en 1937 cuando la que la Confederación de Padres de Familia adquiriera estas competencias. Sin embargo, el final de la contienda civil y el coqueteo con los fascismos llevará a Falange a poseer un breve periodo de hegemonía cultural, provocando que se deban buscar otras formas de hacer implícita la presencia católica en el cine.

Esta vicisitud para la Iglesia se logró sortear a través de los usos iconográficos de la cosmogonía religiosa española. En otras palabras, se introduce el ideal de lo católico y lo moral en las pocas producciones que se realizaron a principios de los cuarenta, quedando su papel relegado a un segundo plano frente a las historias de amor o las hazañas bélicas que poblaron las salas de cine en esta época.

El fin de esta etapa vendría acompañado del abandono de los postulados ideológicos falangista y la acogida del nacionalcatolicismo en los últimos momentos de la II Guerra Mundial. Por este motivo desde el año 1946 los cambios la legislación en materia de censura otorgará privilegios y derecho de veto para el representante de la jerarquía eclesiástica en las juntas que llevaban esta labor desde el gobierno, una realidad que no sería modificada hasta el año 1964.

Esta victoria para la familia católica, que podría haberse entendido como un golpe de efecto definitivo para el control del cine, no sació los deseos de todos los eclesiásticos y laicos. De hecho seguía existiendo el problema fundamental de unificar la voz de la jerarquía en torno a los estrenos, que en no pocas ocasiones

¹ Díez y Gutiérrez O'Neil, Jose Luis, *El cine y los católicos*, Madrid, Aldecoa, 1941.

² Black, Gregory, *La cruzada contra el cine*, Madrid, Akal, 1999.

³ Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio, *La larga sombra de Hitler: el cine nazi en España (1933-1945)*, Madrid, Cátedra, 2009.

disidía de la del vocal eclesiástico presente en la censura estatal. Por consiguiente, surgió la necesidad de adoptar un solo sistema de censura eclesiástica o privada, válido para todos los medios de comunicación y diócesis españolas.

La crítica y calificación privada no era un asunto nuevo o sin unas bases previas, sino que al igual que la producción ya había sido planteada en los años treinta, teniendo en los boletines FILMOR de la Confederación de Padres de Familia y Contra el Film Inmoral de las Congregaciones Marianas su máximo exponente. En los años cuarenta se unirían al renacimiento de esta publicación las críticas de *Ecclesia* y *Signo*, revistas de la Acción Católica, y el boletín SIPE⁴. Cada una de estas revistas poseía su propio código y criterio de censura, como se puede apreciar a continuación.

Sistema de clasificación según SIPE Y FILMOR (con distintos criterios cada uno).

Blanco: Para todos.

Azul: Para jóvenes y mayores.

Rosa: Para mayores.

Granate: Peligrosa.

Sistema de clasificación según el Secretariado de Espectáculos de Acción Católica.

1: Para todos.

2: Para jóvenes y mayores.

3: Para mayores.

4: Peligrosa.

Este sistema calificadorio comenzó un continuo proceso de adaptación a la nomenclatura del Secretariado Central de Espectáculo de la Junta de Acción Católica, quien acabaría teniendo primacía ante el resto de grupos asociados. Consecuentemente, FILMOR y SIPE comenzaron a incorporar el número a los colores, cohesionando las críticas entre los boletines y existiendo una mayor concordancia con las directrices dadas por las comisiones diocesanas. De esta manera sólo faltaba un documento escrito que regulase esta situación y tuviese la aprobación de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, que era el organismo eclesiástico que

⁴ Sustituirá en el franquismo a *Contra el Film Inmoral*.

velaba por los contenidos de los medios y la conducta de la ciudadanía.⁵

Ese texto serán las Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos⁶, promulgadas en el 1950. En su interior, la Dirección Central de Acción Católica y la comisión anteriormente citada realizaron un compendio de directrices para reunificar, clarificar y orientar a los censores a la hora de clasificar una película. Así mismo, el sistema clasificación adquiere un carácter próximo a las recomendaciones hechas por Pío XI en la *Vigilanti Cura*, cuyo espíritu bañó IV Congreso Internacional de Cine, celebrado por la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine) en Bruselas durante el año 1947. Cabe destacar que este encuentro contó con la presencia de ilustres miembros del laicado católico español, tanto propagandistas como medios de la Acción Católica.

De este modo, la calificación moral queda marcada por una serie alfanumérica que hace referencia a la edad recomendada para la visión de las películas y la formación del espectador.

Calificación moral según las Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos.

1: Todos, incluso niños. Obras moralizantes.

2: Jóvenes. Obras moralizantes.

3: Mayores. Permite tesis no inmorales.

3R: Mayores, con reparos. Tesis contra el dogma católico o la moral.

4: Gravemente peligrosa. Tesis contra el dogma católico o la moral.

Gracias a estas normas quedaría solucionada la forma de calificación moral, empero seguía existiendo una cuestión de vital importancia en el seno de la Iglesia: ¿Por qué las valoraciones quedaban bajo la potestad de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad cuando desde el 29 de noviembre de 1956 existía una Comisión Episcopal de Cine, Radio y TV?⁷ Esta cues-

⁵ Martínez Bretón, Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española*, Madrid, Harofarma, 1987, p. 37.

⁶ Oficina Nacional de Espectáculos, *Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos*, Madrid, Federación Católica de Padres de Familia, 1950.

⁷ El conflicto durará hasta 1985, fecha en la que se produce definitivamente la transferencia de funciones.

tión llevó a finales de la década a plantear un cambio de competencias en torno al cine en una Asamblea General de Metropolitanos, transferencia que se llevó al papel pero con la condición de que temporalmente Ortodoxia y Moralidad siguiera con las valoraciones.⁸

Esta guerra interna en las altas jerarquías de la Iglesia no puede ser explicada sin entender el progresivo aperturismo que el franquismo llevó a cabo durante los años cincuenta y la llegada de nuevas ideas al imaginario social español. Se fraguaba lo que en los sesenta aparecerá en películas como *El turismo es un gran invento*, y desde Ortodoxia y Moralidad existía una enorme inquietud por la pérdida moral que experimentaba la juventud de entonces. Así en 1959 emitieron las Normas de Decencia Cristiana, cuya misión era orientar a la población de aquello que era nocivo o no hacer en su vida pública y privada⁹. Estas directrices eran también las que juzgaban en la pantalla, modelo e influencia para la población, por lo que consideraban necesario mantener las competencias en su seno y no cederlas a una comisión joven y con una finalidad aun tan difusa. Por su parte, la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Tv veía que su labor estaba seriamente limitada a salvaguardar la comunicación de la Iglesia a través de los medios, una tarea a sus ojos insuficiente e incompleta sin que además pudieran controlar lo que se expresaba y mostraba a través de las pantallas y ondas.

Evidentemente también eran distintas las percepciones que se tenían sobre el cine en una y otra comisión. Sí en su fundación la visión del Obispo presidente de la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión, Enrique Delgado, fue próxima a la de Moralidad y Ortodoxia, los sucesivos cambios y la entrada de gentes de la Iglesia próximas al mundo del cine derivaron a un giro ideológico más progresista. Así sucedería con el por entonces Obispo Auxiliar de Sevilla, José María Cirarda, defensor de la renovación conciliar de los años sesenta y de un cambio en las Normas sobre Censura Moral de Espectáculos que se adaptase a la nueva realidad.

⁸ Orellana, Juan, *Como en un espejo*, Madrid, Encuentro, 2007, p. 207.

⁹ Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, *Normas de decencia cristiana*, Madrid, Secretariado del Episcopado Español, 1959, 83 pp.

Así mismo, en 1963 se crearon desde el Estado y con la Dirección General de Cinematografía bajo la batuta del católico José María García Escudero las Nuevas Normas de Censura Cinematográficas, las primeras en estipular aquello que el censor debía tachar o prohibir. Entre estas cruces estaban, naturalmente, cualquier ofensa a la Religión Católica y al Estado.

Sin embargo, la tímida apertura que proponía García Escudero en sus leyes no era factible ni desde los propios censores, algunos de ellos con años de experiencia en la materia, ni por la propia Iglesia, que en sucesivas reuniones obis-pales reiterarán su deseo de que la calificación de espectáculos sea patrimonio de Ortodoxia y Moral. Tal es así que incluso desde la propia refundación de esta Comisión en la de Doctrina de la Fe se estipula como primera función el control del ocio, decisión que veto el cambio de competencias a la también nueva Comisión Episcopal de Medios de Comunicación Social.

Durante los años setenta la brecha será aún más intensa, llegando a traspasar las fronteras de la alta jerarquía. Como resalta oportunamente el periodista de cine religioso, Juan Orellana, la Comisión Episcopal de Medios de Comunicación fue aquella que representaba a España en la OCIC era la que pagaba las cuotas de pertenencia y no la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos. Del mismo modo, las fichas se quedaron obsoletas ante la demanda de los cine-clubs, cada vez abiertos a un mayor número de temas e influidos por el ambiente postconciliar. Un último hecho reseñable llevaría a intervenir al propio Misterio de Información y Turismo, quien informaría al asesor religioso de la Junta de Censura Estatal, Santos Beguiritaín, de que su dependencia era de la Comisión de Medio de Comunicación Social, aquella que estuvo presente en la redacción del reglamento de la nueva institución censora.¹⁰

Al margen de estas guerras intestinas, la calificación moral levantaba otro debate elemental: ¿Permisividad o mano dura contra el cine? En efecto, ese número o color determinaba en buena parte la vida de una película en la taquilla, quizás en un modo muy cercano a la dependencia que los metrajés tenían también de la propia calificación por edades estatal. En otras

¹⁰ Orellana, Juan, *Como en...* op. cit., p. 214

palabras, la censura tuvo un impacto decisivo en la población a pesar de su progresivo desgaste y críticas a posteriori. Es cierto que las encuestas populares de finales del régimen franquista señalaban que la gente no quería censura en el cine, pero también es necesario recordar como en las salas cinematográficas había un miedo y respeto ante lo prohibido, aquello que la Iglesia Católica había condenado en el púlpito.

Un ilustre ejemplo podría ser las declaraciones del director Pedro Almodovar, famoso director y creador de un universo propio de vanguardia. En ellas recordaba como su padre les autocensuraba las sesiones de cine, obligándoles a abandonar la sala cuando aparecía algo que a su juicio podía ser pecaminoso.¹¹ Por lo tanto, existió una necesidad de censura creada desde "arriba" y justificada por el Estado y la Iglesia, instituciones que impregnaron un sustrato moral que permeabilizó en parte de la sociedad española. Sin embargo ese fue el error y la clave de su decadencia, la presencia de una evolución insuficiente que a nivel estatal no respondió a las nuevas inquietudes o gustos del espectador. Así mismo, la censura eclesiástica durante el franquismo no supo hacer frente a la oleada secularizadora que el segundo franquismo sufrió, un movimiento silencioso y arraigado en las nuevas generaciones de españoles.

1.1 Sacerdotes en el cine

Dentro de la vida de la Iglesia fue también importante la recepción que los sacerdotes tenían del cine y su transmisión a la feligresía cada domingo. En concordancia con esta situación se puede deducir que hubo presbíteros que asistieron y promovieron el séptimo arte desde sus orígenes, de tal manera que fue necesaria una regulación para la asistencia al cine del sacerdote o la proyección de películas en la parroquia, como demuestran los decretos Una delle principali (1907) del vicario de Roma, cardenal Gasparri, o el Decreto de la Sagrada Congregación Consistorial prohibiendo las proyecciones cinematográficas en las Iglesias (1912). Es más, la existencia de este aparato documental demuestra que hubo sacerdotes que fueron al cine a

¹¹ Tremlett, Gilles, *España ante sus fantasmas: un recorrido por un país en transición*, Madrid, Siglo XXI, 2006, p. 369.

pesar de la prohibición y que en los sacros templos se representaron pases cinematográficos

A pesar de estos esfuerzos que siempre estuvieron marcados por las discrepancias sobre el tema presentes en las altas esferas de la Iglesia, los sacerdotes llegarían incluso a protagonizar películas en la gran pantalla, incluyendo en España. De este modo son dos los testimonios más recordados, *Cerca del cielo* y *El pórtico de la gloria*.

Si bien estas películas dentro del denominado ciclo de cine confesional no se encuentran entre las más recordadas por el público general y la crítica, ambas tienen desde el punto de vista histórico-cinematográfico gran relevancia. Consecuentemente *Cerca del cielo*, protagonizada por el padre Venancio Marcos, es una de las primeras miradas a la Guerra Civil y la persecución religiosa desde el protagonismo católico¹², mientras que *El Pórtico de la gloria*, con el célebre franciscano José de Guadalupe Mojica, es un puente entre los exitosos cines piadosos de México y España. Así mismo, son también pioneros en el campo de la publicidad, pues su presencia fue reclamo en las diferentes revistas y periódicos nacionales como sinónimo de éxito y caridad. Entre ellas, puede recordarse la anunciada función especial de *Cerca del cielo* realizada en el Palacio de la Música de Madrid en homenaje a las madres españolas. Esta contó con la presencia y charla del padre Marcos, hablando del rodaje y de la vida del sacerdote turoense a quien interpretó en la gran pantalla.

No obstante no era bien vista la incursión de los presbíteros en el séptimo arte, bien por los pecados y frivolidades que eran atribuidas al mundo del celuloide, o por el riesgo de caer en las vanidades y orgullos propios de las Estrellas. A colación de este tema, el padre Isidro Mota de la Muñoza, cuya labor de apostolado desarrolló en México y en España, señalaba que es de todo necesario moralizar el cine, pero no parece imprescindible que, para conseguir esto, tenga el sacerdote que convertirse en estrella

¹² La película narra el martirio a manos republicanas del obispo de Teruel, Anselmo Polanco, el 7 de febrero de 1939. Su entrega a la Fe fue desde el primer momento parte del mito nacionalcatólico español, siendo esta película parte de él y trascendiendo más allá de las fronteras españolas.

de la pantalla. Más abajo citaré los ejemplos presentados en este artículo como graves errores que modifican la vida normal de una persona consagrada a Dios y que requieren de permisos y movimientos de los eclesiásticos superiores, cuando estos deberían estar ante otros temas, a su juicio, de mayor trascendencia.¹³

Movidos entre estas discrepancias, lo cierto es que en el grueso cuerpo de películas confesionales, las interpretaciones realizadas por sacerdotes reales son escasas y llevadas a cabo por personas que de una u otra forma estaban ya presentes en los medios. Volviendo al padre Venancio Marcos, es necesario recordar que antes de su incursión en el cine era conocido por sus charlas de orientación religiosa en la radio SER, de igual modo que la vocación del padre Mojica fue posterior a los inicios de su faceta como actor y cantante, un hecho recogido en la película *Yo pecador*.

2. LA VISIÓN A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN.

“Confianza absoluta... Esta película, producida para mí por Aspa Film, creo sinceramente que va a ser el orgullo de España. Pero sospecho que ese éxito será definitivo en cualquier lugar del mundo donde esa producción se proyecte”¹⁴.

Cesáreo González (Productor, hablando del estreno de *La Señora de Fátima*).

Un segundo factor para entender el grado de compromiso con la labor de la Iglesia en el mundo cinematográfico es el análisis de la presencia de lo religioso en las diferentes películas producidas durante la dictadura franquista. Susodicho protagonismo se puede dividir en dos niveles, uno que tenga en cuenta las películas cuya trama principal sea netamente católica, y otro en el que se palpe cierta inspiración o uso de lo católico en una temática ajena al mismo.

Llegados a este punto, en una investigación sobre cine se puede intuir la adhesión al catoli-

cismo a través de las propias creencias de los directores y productores. Ahora bien, en el caso de la España franquista resulta complejo, pues en teoría el país era por entero católico y la libertad en esta materia era prácticamente una quimera, incluso tras la Ley de Libertad religiosa del 26 de junio de 1967. Tal es así que salvo el caso de *Viridiana* y *Los jueves milagro*, en la que puede vislumbrarse a pesar de los severos cambios de guión, no hubo una crítica con cierta relevancia durante estos años.

A esta falta de testimonios directos y contemporáneos claros, la indagación puede continuar al acudir a las películas en sí, y en ese sentido se divisan tres momentos claves, que coincidirían con el auge y la progresiva caída de la influencia nacionalcatólica en el propio Estado¹⁵:

-1936-1945: presencia iconográfica o testimonial de lo católico en unas tramas donde no es protagonista. Políticamente coincide con la Guerra Civil Española y la presencia falangista mayoritaria en el poder.

-1946-1959: la edad dorada del cine católico español, que se desarrollaría paralelamente con el periodo de mayor esplendor del nacionalcatolicismo.

-1960-1975: periodo de decadencia en el que progresivamente se disolverán las temáticas en la que lo católico sea el rol principal y en las que su presencia volverá a ser secundaria. Esta etapa es contemporánea a los años del Concilio Vaticano II y las disidencias al régimen franquista en un importante sector de la Iglesia.

Las circunstancias de este descenso permiten entender que existió cierta resistencia a que desapareciese el subgénero, e incluso se adaptó a los gustos cambiantes de la sociedad española. Es más, al acudir a los expedientes de censura de guión se puede apreciar como hubo intentos que rozaron la herejía y la interpretación heterodoxa de las Sagradas Escrituras, un hecho que pudo entenderse por una mala interpretación del Concilio junto a una teórica relajación de la censura.

¹³ Mota de la Muñoza, Isidro, *Los medios modernos de apostolado*, Barcelona, Vilamala, 1954, pp. 115-117.

¹⁴ ABC, 07 de octubre de 1951, p. 23.

¹⁵ Colmenero Martínez, Ricardo, *Cruces de un celuloide roto*, Madrid, UAM, 2011, Ph Diss.

Sin embargo, y si esta se pone en perspectiva con el contexto internacional del cine católico, seguramente fue la propia censura la que impidió que el cine católico pudiera madurar a unas latitudes sincrónicas con el mundo. Al fin y al cabo, tras la etapa dorada del subgénero que quedó reflejada en el extranjero con las victorias internacionales de *La guerra de Dios* (1953) y *Marcelino Pan y Vino* (1955), no hubo posibilidad de que se diera una deriva a historias en las que el pecado pudiera estar presente aún cuando fuese reprendido. Es lo que acusó varias veces el director de la Dirección General de la Cinematografía, José María García Escudero, la falta de una censura en contexto y no en particulares secuencias. Esta hubiera permitido historias que adquiriesen una mayor profundidad y con un contexto católico ajeno a los muros del templo. Por eso en los sesenta el cine católico producido y distribuido por iniciativas privadas individuales (ASPA P.C) o gentes cercanas a movimientos de la Iglesia, como el Opus Dei (Filmayer) o Acción Católica (Estela Films)¹⁶, tornó las producciones a una reinención del musical y la comedia protagonizadas por sacerdotes o monjas. Había una mayor libertad para ciertos sketches, pero cualquier situación que a juicio de los censores fuera excesiva podía suponer la prohibición de la película o severos cortes. Tampoco se pudieron plantear los grandes temas que el cine católico internacional hizo entonces. No se pudieron realizar de este modo obras que reflejasen profundas crisis de Fe, ni biografías de sacerdotes heroicos en la Segunda Guerra Mundial que hiciesen recordar en que bando estuvo el franquismo en un primer momento¹⁷. La palabra democracia daba miedo, y el cine católico había evolucionado del género hagiográfico o las historias piadosas

hasta comedias como *Don Camilo*, en la que el sacerdote protagonista es amigo del alcalde comunista de su pueblo. Estos límites fueron los que mataron al subgénero, con algún canto de cisne como el *Proceso a Jesús*, de José Luis Sáenz de Heredia.

Los directores y guionistas tampoco orientaron sus carreras a potenciar el cine católico más allá de los años 60. Quizás el último ciclo sobre el tema y en torno a un realizador fuera el del gallego Ramón Torrado, quien realizó entre 1961 y 1964 tres películas: *Fray Escoba*, *Cristo Negro* y *Bienvenido Padre Murray*. Pueden ser estas películas ejemplo de esta evolución que sufrió la escasa producción de cine católico durante los sesenta. *Fray Escoba* se constituye como la clásica película histórica hagiográfica, *Cristo Negro* es una película misional cuyo protagonista no es el sacerdote sino un colonizado y *Bienvenido Padre Murray* es una comedia de situación blanca católica, el género reinante en este mundo durante los años 60.

Otros directores de la vieja escuela encaminaron sus filmografías a otros géneros como la comedia, el drama o las adaptaciones literarias, e incluso al destape y al erotismo durante los setenta. Por otra parte, el Nuevo Cine Español, la Escuela de Barcelona o la Tercera vía no realizaron películas de arraigo católico al ser movimientos reaccionarios al cine hasta ahora hecho en España y que, como se ha dicho anteriormente, tenía una fuerte carga iconográfica del catolicismo. Así mismo se identificaba con el poder establecido, cuestión que también chocaba con el marcado carácter antifranquista de muchos estos directores adscritos a las nuevas tendencias cinematográficas. Todo ello llevo, en definitiva, a que no existiese una industria del cine católico, sino películas que puntualmente generaron una moda y tuvieron en la cosmovisión católica su contexto. El público hablaba a través de la taquilla, y cuando comenzó a demandar otros géneros, los productores y directores se lo dieron. Es más, esas películas católicas que gozaron de éxito en nuestro país, muchas de ellas sobrevivirían gracias a las generosas ayudas y protección que otorgaba la Junta de Clasificación, a pesar de que en ocasiones los vocales eran reacios a darlas y se iniciaba así una burocracia que finalmente solía acabar en beneficio de la producción.

¹⁶ Estas iniciativas aunque nacieron en el seno de estas organizaciones, poco a poco se desligaron de ellas ante la falta de acuerdo entre miembros y de sistemas de financiación por suscripción o participaciones en las empresas. Finalmente terminaron siendo privadas y en manos de personas capitalistas que actuaron con independencia a las iniciativas católicas.

¹⁷ Al respecto es necesario recordar el ciclo de películas sobre la División Azul, en el que los soldados destacan más por su patriotismo y catolicismo frente al ideario falangista, reconstruyendo la historia reciente y amoldándose a la política exterior española de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

3. LA VISIÓN DEL PÚBLICO

“A los seis añitos del niño que uno era, La mies es mucha no sólo reafirmó creencias y seguro que avivó vocaciones, sino que dio fama y afianzó la carrera actoral de uno de nuestros mejores cineastas: Fernando Fernán Gómez”.¹⁸

Juan Tébar (cinéfilo adolescente en el franquismo, guionista y profesor en la ECAM).

Realizar una historia de los públicos cinematográficos es complejo y varía sustancialmente de las fuentes utilizadas para la misma, fundamentalmente estadísticas, crónicas personales o memorias posteriores a la recepción de una película o de un subgénero en sí. La utilización de estos recursos posee unos límites variopintos, que irían desde el carácter impersonal de los números al excesivo subjetivismo de las fuentes personales, las cuales además pueden haber mutado ideológicamente a lo largo de los años.

Al hacer referencia a las estadísticas, quizás el número de semanas en cartel pueda reflejar el mayor o menor éxito de una película respecto al número de espectadores que la han visionado. Ahora bien, esta fuente dejaría fuera a los cines parroquiales o a proyecciones puntuales fuera del circuito de salas. Así, por ejemplo, *La mies es mucha*, que fue proyectada en una gran cantidad de colegios y conferencias sobre las misiones españolas en el mundo¹⁹, escalaría posiciones respecto al número de espectadores.

De este modo, y tomando como fuente los estudios de Valeria Camporesi, se puede establecer una lista sobre las películas que estuvieron un mayor número de semanas en cartel entre 1940 y 1968.²⁰

¹⁸ Tébar, Juan, *La huella en los ojos*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 223.

¹⁹ Así aparece en el DVD editado por Divisa, en el que se anuncia que las copias existentes están destrozadas por el continuo pase que de esta cinta se hacía en los centros de enseñanza.

²⁰ Camporesi, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles*, Madrid, Turfan, 1994, pp. 119-127.

Tabla 1. PELÍCULAS CATÓLICAS DE MÁS ÉXITO (1940-1968)

MARCELINO PAN Y VINO (1955):	145
PEQUEÑECES (1950):	107
MOLOKAI (1959):	105
FRAY ESCOBA (1961):	70
BALARRASA (1951):	61
LA SEÑORA DE FÁTIMA (1951):	56
REINA SANTA (1947):	56
EL SEÑOR DE LA SALLE (1965):	56
LA GUERRA DE DIOS (1953):	50
CIELO NEGRO (1951):	49
EL BESO DE JUDAS (1954):	49
TERESA DE JESÚS (1962):	49
EL PADRE PITILLO (1955):	41
EL JUDAS (1952):	35
LA HERMANA SAN SULPICIO (1952):	35
EL CANTO DEL GALLO (1955):	35
UN ÁNGEL PASÓ POR BROOKLYN (1957):	35
CRISTO NEGRO (1963):	32
ENCRUCIJADA PARA UNA MONJA (1967):	32
SOR INTREPIDA (1952):	31

En primer lugar puede observarse que el cine católico mantuvo su vitalidad a pesar de que el número de producciones descendiese progresivamente en los 60. De hecho en los primeros puestos de esta lista se pueden observar dos películas como *Molokai* o *Fray Escoba*, e incluso títulos colindantes con los setenta. A ellos habría que añadir otros notables títulos como *Sor Citroën* o *Se armó el Belén*, que aunque no aparezcan en esta lista también gozaron de un notable éxito en su fecha de estreno.

Al margen de la repercusión que tuvieron entonces, también es necesario tener en cuenta el éxito que posteriormente han recibido en la televisión, tal y como se ha demostrado en ciclos o programas como Cine de Barrio o Nuestro cine.²¹ En los canales temáticos de cine español nacionales también suelen ser frecuentes sus pases, mientras que empresas distribuidoras de cine como Karma Films o Divisa han readaptado estos clásicos a los nuevos formatos como el DVD y el Blu-ray, incluyendo en no pocas ocasiones extras que permiten contextualizar la película en su tiempo de estreno o acceder a entrevistas, documentales o guiones originales.

²¹ El Mundo, 21 de diciembre de 2010.

¿Cuál es el secreto del éxito de estas producciones? Eminentemente se trata de un género popular, en el que los rasgos cotidianos de la vida española entraron en juego y permitían que los espectadores simpatizaran con los protagonistas. Además se solía añadir elementos del folklore católico, ya fuese la música o las representaciones de elementos marianos o cristianos, próximos a cualquier persona que residiese en un pueblo o ciudad. Por último, pero no por ellos menos efectivo, se introdujo lo católico en los géneros de éxito de entonces como el negro, las aventuras exóticas o el drama social entre clases.

Por lo tanto, no podemos hablar del cine católico como un género y sí como un subgénero. Quizás lo más cerca que estuvo este concepto de ser un género en sí fueron los documentales catequéticos distribuidos por empresas como Magister S.A. o las pocas películas bíblicas hechas en España (y estas a su vez podrían ser consideradas históricas). De este modo, hablar de una industria católica en el cine español no es posible, porque más allá de las iniciativas pequeñas catequéticas y de las fracasadas productoras vinculadas a las iniciativas católicas sólo existió un grupo de productoras que aprovecharon los gustos de los espectadores para crear un ciclo que nunca dejó de estar de moda y de tener su público, pero sí que perdió fuerza ante las nuevas propuestas que el cine de los años sesenta ofrecían tanto a los cinéfilos sedientos de un cine intelectual para minorías como para aquellos que en las comedias y en el landismo encontraron su medio de entretenimiento favorito.

Es en este punto donde se retoma un continuo debate ¿Es el cine católico sólo para católicos y debe estar financiado por ellos? En la actualidad los medios de comunicación católicos potencian películas orientadas para creyentes militantes y hechas por productores católicos. El público buscado ya es distinto al del franquismo, que a través de la censura y el apoyo crediticio estatal provocó que en las primeras películas hubiera una clara intencionalidad de adoptar y readaptar a los disidentes que pudieron quedarse en España. En la actualidad el objetivo es crear conciencia entre los propios católicos, practicantes y no practicantes, para que difundan a través del boca a boca las nue-

vas producciones y aprovechen de los clásicos aquellos aspectos aún válidos para el contexto social actual.

En definitiva, la cinematografía de inspiración cristiana se encuentra con un público diferente, pero la finalidad es la misma: re-evangelizar aun siendo indirectamente. No hay una industria católica como tal en España, pero vuelven esas pequeñas iniciativas que pretenden rescatar un legado hasta hace poco perdido en la pantalla contemporánea. Hablar de religión en tono catequético y con un éxito considerable era algo impensable para aquel cine que se proyectaba tras la muerte de Franco, comprometido políticamente y que apartó en cierta manera las raíces que habían teñido a nuestro cine durante los últimos cuarenta años de dictadura.