

Cuatro hagiografías cinematográficas frustradas en la España nacionalcatólica: *Molokai*, *El cruzado de Oriente*, *Don Bosco* y *El Padre José* (1948-1952)

FERNANDO SANZ FERRERUELA*

Resumen

Las hagiografías cinematográficas constituyeron uno de los modelos temáticos más representativos de la cinematografía española de finales de los años cuarenta y principios de la década siguiente. Este artículo presenta cuatro de estos proyectos que nunca llegaron a realizarse, reconstruyendo sus circunstancias de producción gracias a la información aportada por la documentación de censura y las revistas, y contextualizándolos en el panorama de la cinematografía española de su momento.

Filmic biographies of saints were very representative of spanish cinema in the last forties and early fifties. This article studies four of this unfinished plans, reconstructing their production circumstances, thanks to the information of censorship documentation and magazines, and inserting them in the filmic spanish production of their time.

* * * * *

Las fuentes de las que disponemos para el estudio del cine español del franquismo, principalmente las revistas cinematográficas y la documentación conservada en los todavía poco explotados expedientes de rodaje y censura de películas¹ —y en nuestro caso, también las revistas religiosas— permiten en cierta forma conocer y, en ocasiones, reconstruir algunos proyectos filmicos que, por diversas circunstancias, no llegaron a prosperar, quedando sumidos en el más patente olvido y desconocimiento para los historiadores del cine. Dentro de las múltiples iniciativas cinematográficas que no pudieron salir adelante en los últimos años de la década de los cuarenta y las primeras fechas de la siguiente, llama poderosamente la atención la existencia de cuatro películas irrealizadas que compartieron una misma orientación temática de carácter religioso. Se trata de cuatro proyectos de biografías cinematográficas de santos, que habrían constituido —de haberse realizado— interesantes exponentes del

* Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre cine español y arte aragonés.

¹ Como es sabido, esta documentación se custodia en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. En adelante A.G.A.

cine hagiográfico español, tan característico del periodo al que hemos hecho referencia. Concretamente nos referimos a *Molokai*, sobre la vida del misionero de los leprosos, el Padre Damián de Veuster, así como a *El cruzado de Oriente*, *Don Bosco* y *El Padre José*, que pretendían plasmar en imágenes las biografías de San Francisco Javier, San Juan Bosco y San José de Calasanz, respectivamente.

Para entender estos proyectos en su contexto, hay que tener presente que hasta 1946 la cinematografía española apenas había prestado atención a las temáticas predominantemente religiosas, y mucho menos hagiográficas, a excepción del caso de *Forja de almas*, de Eusebio Fernández Ardavín (1943).² Esta circunstancia se había debido a los numerosos reparos que los temas religiosos suscitaban en el seno de los organismos censores, que se mostraban especialmente recelosos con ellos, por temor a que se ofreciera una imagen insuficientemente digna y ortodoxa de los mismos. Este hecho, en consecuencia, hizo que los cineastas declinaran esa espinosa responsabilidad y tendieran hacia el cine de evasión, tanto comedias como dramas, que fue el predominante —además del de propaganda política— en el primer lustro de la posguerra. Sin embargo, a partir del referido año 1946, la deriva sociopolítica del régimen de Franco favoreció que el cine español comenzara a volver su vista hacia un tipo de películas orientadas más directamente a la construcción de discursos apologéticos de la doctrina católica. Para ello se aprovecharon en primer lugar las favorables condiciones institucionales determinadas por los procesos, tanto de desfalangización del régimen franquista, como de asentamiento del sistema nacionalcatólico que iba a determinar su devenir en las dos décadas siguientes. Factores que impulsaron la mayor presencia de elementos católicos en las películas españolas, en detrimento de las propuestas estrictamente políticas o filofascistas.³ A ese caldo de cultivo, cabe añadir la destacada actualidad que alcanzaron en este periodo algunos temas católicos, como por ejemplo el de las vocaciones sacerdotales, religiosas y misionales. Por todo ello, en el seno de la cinematografía española de la segunda mitad de los años cuarenta, llegaron a configurarse algunos bloques más o menos compactos de películas, que compartían

² Esta cinta llevó a cabo un verdadero panegírico ensalzando la biografía del Padre Andrés Manjón fundador de las Escuelas del Ave María, constituyendo, además de una apología de la educación nacionalcatólica, el verdadero arranque del cine hagiográfico español de posguerra.

³ Acerca de este panorama, pueden consultarse obras fundamentales como: TUSELL, J., *Los católicos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 231-272; HERMET, G., *Los católicos en la España franquista II. Crónica de una dictadura*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1986; GARCÍA DE CORTÁZAR, F., «La Iglesia», en *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, vol. XLI-La época de Franco (1939-1975), Madrid, Espasa Calpe, 1996, o MORADIELLOS, E., *La España de Franco (1939-1975) Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000, entre otras muchas.

una serie de inquietudes evangelizadoras y catequéticas, entre los que destacaron el de las cintas de temática misional⁴ y, sin llegar a conformar un conjunto tan unitario y coherente, también el de las hagiografías fílmicas. Precisamente dentro de este último grupo fueron *Reina Santa*, de Rafael Gil (1946) y *El capitán de Loyola*, de José Díaz Morales (1948), las cintas que inauguraron esa inquietud, a las que siguieron *Catalina de Inglaterra*, de Arturo Ruiz Castillo (1951) y *Cerca del cielo*, de Domingo Viladomat y Mariano Pombo (1951).⁵ Pues bien, en este mismo panorama deben enmarcarse los cuatro proyectos frustrados —inéditos hasta este momento— de hagiografías cinematográficas cuyo análisis afrontamos en este estudio, las cuales, de haberse verificado su realización, habrían ampliado y enriquecido considerablemente este modelo temático del cine hagiográfico, tan peculiar de la producción fílmica española de esta etapa.

***Molokai* (1948-1951): el concurso de guiones de *Reinado Social* y el intento de Florián Rey por incorporarse a la dinámica del cine religioso**

El proyecto de rodaje de la biografía del Padre Damián de Veuster, misionero y apóstol de los leprosos en la isla hawaiana de Molokai a finales del siglo XIX, tuvo como origen un concurso de guiones fílmicos, auspiciado entre 1948 y 1949 por la revista religiosa *Reinado Social del Sagrado Corazón*, dependiente de la Congregación de los Sagrados Corazones a la que pertenecía el Padre Damián.

La primera noticia que conocemos acerca de dicho evento data de abril de 1948, cuando la revista *Reinado Social* anunciaba la convocatoria de un concurso literario de dramas inéditos, premiado con la apreciable

⁴ Los principales exponentes del cine misional en esta etapa fueron *Misión blanca*, de Juan de Orduña (1946), *Aquellas palabras*, de Luis Arroyo (1948), *La manigua sin Dios*, de Arturo Ruiz Castillo (1948), *La mies es mucha*, de José Luis Sáenz de Heredia (1948) y *A dos grados del Ecuador*, de Ángel Vilches (1950). A este grupo cabe unir algunas otras cintas en las que los misioneros mantienen una presencia secundaria —caso de *El obstáculo*, de Ignacio F. Iquino (1945)—, así como una película excepcional —*Balarrasa*, de José Antonio Nieves Conde (1950)—, que introdujo la variante narrativa de la misión urbana. En los años cincuenta, este modelo temático del cine misional todavía se plasmó de forma aislada a través de cintas como *Sor intrépida*, de Rafael Gil (1952) o *Una cruz en el infierno*, de José María Elorrieta (1954), además de otros exponentes del cine dedicado a plasmar la misión sacerdotal en los suburbios de las grandes ciudades, tal y como sucede en *Cerca de la ciudad*, de Luis Lucía (1952) o *Piedras vivas*, de Raúl Alfonso (1956).

⁵ Por lo que se refiere a estas películas, *El capitán de Loyola* aportó su particular visión épica de la santidad mediante la figura del fundador de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola, mientras *Reina Santa* y *Catalina de Inglaterra* plasmaron en imágenes el paradigma de la dama cristiana a través de la biografía de Santa Isabel de Portugal y la piadosa princesa Catalina de Aragón. Por su parte *Cerca del cielo* glosó la vida del Obispo mártir de Teruel fray Anselmo Polanco, llevando a cabo una utilización de la hagiografía como recurso legitimador de la Guerra Civil Española.

suma de 10.000 pesetas, dedicado a glosar la biografía del Padre Damián. En las mismas bases, se contemplaba la posibilidad de que el concurso quedara desierto, estableciéndose como fecha límite de entrega de originales el día 30 de junio de 1949, y justificándose la amplitud del plazo en el deseo de favorecer la participación de autores hispanoamericanos. Dicha convocatoria tuvo muy pronto una apreciable acogida, tal y como lo demuestra el hecho de que en el mismo número de *Reinado Social* se publicara una carta de Antonio Abad Ojuel, autor de algunos de los más celebrados guiones cinematográficos de su momento, como por ejemplo *Reina Santa* o *Don Quijote de la Mancha*, dirigidas ambas por Rafael Gil. En dicho texto Abad Ojuel ponía de manifiesto su interés ante la convocatoria y, aunque lamentaba que el relato literario no fuera su especialidad, solicitaba mayor información acerca de las bases de dicho concurso. Al mismo tiempo el referido guionista aprovechaba la ocasión para darse a conocer, ofreciendo muy astutamente su colaboración, y buscando ganar muy probablemente el favor de la revista hacia el relato que todavía había de enviar.⁶

La apreciable repercusión de este certamen literario, determinó que en el mes de septiembre *Reinado Social* ampliase notablemente su propuesta, pasando a convocar un total de siete concursos *artísticoliterarios para exaltar la figura sublime y extraordinaria del Padre Damián de Veuster, apóstol de los leprosos*. Así, habrían de premiarse la mejor novela histórica sobre dicha figura, el mejor drama inédito, los doce mejores dibujos, la mejor poesía, el mejor artículo de periódico, el mejor guión radiofónico y —el más importante de ellos— el mejor guión cinematográfico técnico y literario.⁷ Por lo que se refiere al último de estos concursos, en las bases del mismo se precisaba que el guión técnico debía contar con el correspondiente desglose de planos, la descripción detallada de la acción de cada uno de ellos, así como referencias a los movimientos de cámara. Mientras tanto, el guión literario debía contener los diálogos completos, suficientes para producir un largometraje convencional de entre unos 2.500 y 2.800 metros, y de entre 450 y 550 planos, con una duración de unos *cinco cuartos de hora*. Desde el punto de vista ideológico se advertía del necesario cuidado moral de la ambientación —*se huirá del desnudo inútil que suele prodigarse en escenas tropicales*—, señalándose también que se valo-

⁶ *Reinado Social del Sagrado Corazón*, 250, (Madrid, IV-1948), p. 8.

⁷ Las sumas de dinero con las que se premiaban dichos certámenes eran las siguientes: a la mejor poesía se le concederían 3.000 pesetas, al guión radiofónico 10.000, el artículo de periódico recibiría 6.000, el conjunto de dibujos y el drama teatral obtendrían respectivamente 12.000 pesetas, mientras la mejor novela se premiaría con 15.000 pesetas y el mejor guión cinematográfico con 20.000.

raría la susceptibilidad del guión para ser rodado, y concretándose que *se premiará al que por sus méritos presente mayor probabilidad de ser filmado*. Por otro lado se establecía como lema de dichos certámenes las palabras del Papa León XIII: *que todos acudan al Padre Damián para aprender la verdadera caridad*. Además se hacía especial hincapié en la necesidad de ofrecer una visión histórica del padre misionero lo más ajustada a la realidad posible,⁸ aunque dejando abierta la posibilidad de crear personajes ficticios que ofreciesen una mayor amenidad y simpatía a la trama, siempre que ello no fuera en detrimento de *los puntos biográficamente documentales*. Igualmente se precisaba que la visión ofrecida del apóstol de los leprosos había de ser en todo caso elogiosa y agradable: *en todos los momentos de la obra, el Padre Damián, leproso o con leprosos, lejos de causar repulsión, causará simpatía, atracción y la más viva admiración (...) aspiramos a que cada una de estas obras sea una obra maestra en su género. Obra amena, fina, delicada, sublime, que deleite, cautive y arrebate el ánimo y que sea el maridaje más íntimo del arte con el celo del gran Misionero (...) que agrade y deleite a todos y no disguste a nadie*. Finalmente se hacía un llamamiento a la masiva y variada participación, desde los *escritores, poetas y artistas* consagrados, a la *juventud pujante, amiga de las artes y de las letras, y sin olvidar a la mujer culta, que ya se ha adelantado a tomar parte en este certamen*, invitando también a que *nuevos mecenas* colaborasen con la financiación económica de los premios. Asimismo se señalaba que dichas actividades carecían de cualquier finalidad lucrativa, ya que la propia revista *Reinado Social* renunciaba a la propiedad de todos los trabajos presentados, premiados o no, que podrían ser explotados y publicados libremente por sus respectivos autores.⁹

En diciembre de ese mismo año, y en vista del creciente interés despertado por la convocatoria, *Reinado Social* publicaba de nuevo las bases de sus concursos, mostrando su alegría ante la favorable recepción de los mismos. En ese sentido *Reinado Social* reproducía una carta de Manuel Bengoa, el guionista que —como él mismo se autodefinía— *más intensa labor ha realizado*, solicitando mayor información sobre las bases, en una estrategia muy similar a la ya citada de Antonio Abad Ojuel.¹⁰ Tan sólo dos meses después *Reinado Social* modificó ligeramente alguna de las bases de los concursos, aumentando la cuantía del premio destinado al mejor guión cinematográfico, de 20.000 a 30.000 pesetas, y ampliando tres meses

⁸ Las bases señalaban la necesidad de una buena documentación por parte de los escritores de los guiones, precisando una lista de libros y artículos que podían resultar de utilidad y ofreciendo incluso los servicios de una funcionaria de la Biblioteca Nacional de Madrid —la señorita María Casado— que había recibido instrucciones precisas para orientar a los investigadores en su tarea.

⁹ *Reinado Social del Sagrado Corazón*, 253, (Madrid, IX-1948), pp. 37-39.

¹⁰ *Reinado Social del Sagrado Corazón*, 256, (Madrid, XII-1948), p. 8.

más el plazo de presentación de originales, que espiraría definitivamente el 30 de septiembre de 1949.¹¹

La repercusión de estos concursos —y muy particularmente del de guiones cinematográficos— fue tal, que incluso la revista cinematográfica *Primer Plano* recogió, entre febrero y marzo de 1949 [fig. 1], una amplia información acerca de los siete certámenes *artísticoliterarios para exaltar la figura sublime y extraordinaria del Padre Damián de Veuster, apóstol de los leprosos*, reproduciendo punto por punto el texto íntegro de las bases planteadas por *Reinado Social*.¹²

En los meses posteriores, la revista de los Sagrados Corazones volvió a publicar periódicamente las citadas bases, tal y como sucedió en los números de mayo y agosto de 1949, en los que se recordaba que el plazo de entrega de originales expiraba el 30 de septiembre siguiente.¹³ Sin embargo, llama la atención el hecho de que a partir de entonces apenas encontramos información en la revista acerca del fallo de los jurados, y ni siquiera sobre la identidad de los premiados. En ese sentido, en diciembre de 1949 *Reinado Social* tan sólo hizo referencia a la concesión del premio de 6.000 pesetas al mejor artículo periodístico, y al de 12.000 pesetas al mejor conjunto de dibujos sobre el Padre Damián. El primero de ellos recayó en la persona del sacerdote Don Jeremías Melchor Esteve, *operario diocesano y rector del Seminario Menor de Tortosa*, por su artículo *El Padre Damián de Veuster, sacerdote*, publicado en el diario barcelonés *El Correo Catalán* el 22 de septiembre de 1949. En cuanto al mejor conjunto de dibujos, la revista se limitó a reproducirlos entre sus páginas pero sin llegar en ningún momento a descubrir la identidad de su autor.¹⁴ Mucho más llamativo todavía resulta el hecho de que *Reinado Social* no publicara referencia alguna acerca del resto de los concursos, entre los que se encontraba curiosamente el de guiones cinematográficos. Certamen este que había despertado el mayor interés, pero al que la propia revista convocante relegó al más absoluto olvido. Hecho que tal vez se debió, bien al espíritu no lucrativo del evento y a la finalidad nada sensacionalista de la revista, o tal vez a la discutible transparencia que —como veremos— rodeó el fallo del jurado nombrado a tal efecto.

Afortunadamente, y a pesar de la falta de información de *Reinado Social* acerca de su propio concurso de guiones, *Primer Plano* nos per-

¹¹ *Reinado Social del Sagrado Corazón*, 258, (Madrid, II-1949), p. 20.

¹² *Primer Plano*, 434, (Madrid, 6-II-1949), s. p., y 440, (Madrid, 20-III-1949), s. p.

¹³ *Reinado Social del Sagrado Corazón*, 261, (Madrid, V-1949), p. 32, y 264, (Madrid, VIII-1949), p. 38.

¹⁴ *Reinado Social del Sagrado Corazón*, 267, (Madrid, XII-1949), pp. 30-31.

mite conocer bastantes pormenores del devenir posterior del proyecto. Así, la revista oficial del cine español publicaba el fallo del concurso que, por unanimidad del jurado, compuesto por los Padres de los Sagrados Corazones, Julián y José Luis Castilla —director éste último de *Reinado Social*—, por el cineasta Florián Rey y por el director de *Primer Plano*, Adriano del Valle, había concedido el premio al guión titulado *Molokai, la isla sin ley*, obra conjunta de Juan Fernández Mercadal, Francisco Roig Espert y Rafael J. Salviá. El mismo medio de prensa advertía que dicho guión iba a ser llevado a la pantalla, con la única premisa de que las 30.000 pesetas a que ascendía el premio, serían entregadas en el momento de la primera vuelta de manivela del rodaje.¹⁵

Con todos estos antecedentes, arrancó el proceso de producción de *Molokai*, cuya especial gestación requiere dos breves comentarios previos. En primer lugar hay que señalar que, paradójicamente, el premio de guión convocado por *Reinado Social* fue concedido a estrechos colaboradores de uno de los miembros del jurado, concretamente Florián Rey. El cual probablemente quiso aprovechar la oportunidad que le brindaba su participación en dicho jurado, para llevar a la pantalla el mismo guión que él había premiado y que iba a realizar el director gerente de su propia productora, Juan Fernández Mercadal. El único punto oscuro de este proceso se encuentra en el hecho de que desconocemos si en el momento del

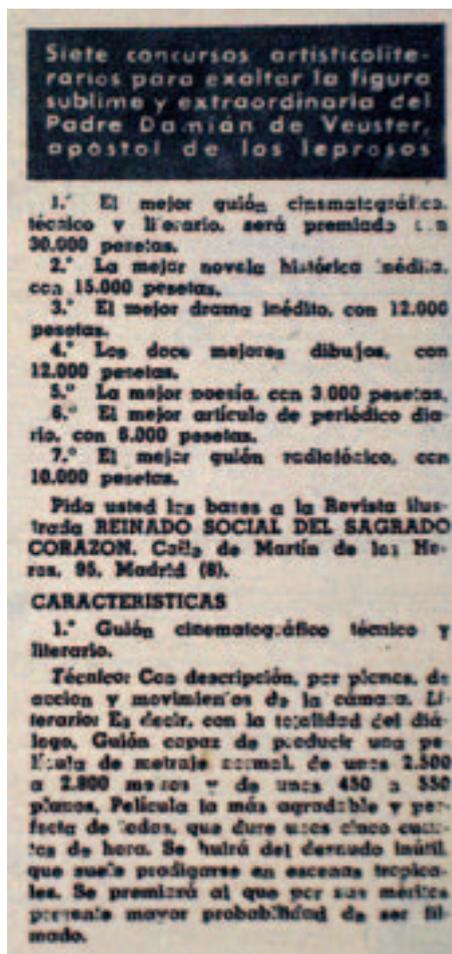


Fig. 1. Bases de la convocatoria de concursos sobre el Padre Damián. [Primer Plano, 434, (Madrid, 6-II-1949), s.p.].

¹⁵ *Primer Plano*, 476, (Madrid, 27-XI-1949), s. p.

fallo del concurso, Fernández Mercadal era ya colaborador de Florián Rey —lo cual habría supuesto un flagrante caso de alevosía y tráfico de influencias en el concurso—, o si bien —como parece más probable—, fue el hecho de que Mercadal obtuviese el premio, lo que despertó el interés de Florián Rey de contar con él para su nueva productora, ofreciéndole el cargo de director gerente a cambio de los derechos de su guión y de las 30.000 pesetas del premio.

En segundo lugar, conviene advertir que el proyecto de *Molokai*, que finalmente se malograría, surgió en un momento en el que Florián Rey se encontraba en franco declive artístico,¹⁶ pues seguía anclado en sus viejos paradigmas cinematográficos de la *españolada*, a través de la comedia folclórica y el drama rural, mientras que sus demarrajés hacia otros modelos temáticos o genéricos le habían acarreado sucesivas indiferencias por parte del público y la crítica, cuando no, patentes fracasos.¹⁷ Fue ese hecho el que probablemente motivó que Florián Rey mostrase, entre 1948 y 1950, su interés por dejar de lado el campo de la realización y dedicarse de lleno a la producción. Además, esta estrategia de Florián Rey demuestra cierto oportunismo empresarial por su parte, manifestado en su intención de subirse al carro del cine religioso, especialmente el misional y hagiográfico tan en auge en aquellos años, como medio de intentar salir del bache productivo en el que se encontraba sumido hacía ya demasiados años.

De cualquier forma, tal y como delata el expediente de rodaje de la película, el 9 de enero de 1950, Fernández Mercadal, en calidad de director gerente de Producciones Florián Rey solicitó el permiso de rodaje de *Molokai la isla sin ley*, que dirigiría el propio Mercadal con un presupuesto de 3.394.358 pesetas y que iba a contar en sus papeles principales con los actores Ángel Picazo y Sara Montiel.¹⁸ El rodaje de la película fue auto-

¹⁶ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, pp. 298-338.

¹⁷ Tras los éxitos cosechados con su drama rurales *La aldea maldita* (1942) y *Orosia* (1943), Florián Rey comenzó a declinar al practicar otros modelos filmicos como la comedia urbana en *La luna vale un millón* (1945), el cine histórico con ribetes imperialistas en *La nao Capitana* (1947), un frustrado drama judicial en *Audiencia pública* (1946), la comedia folclórica en *La cigarra* (1948) y el drama taurino en *Brindis a Manolete* (1948).

¹⁸ El propio actor Ángel Picazo reveló en las páginas de la revista barcelonesa *Cámara* su frustrado propósito de interpretar al Padre Damián de Veuster en la película producida por Florián Rey [*Cámara*, 183, (15-VIII-1950), s. p.]. En la misma revista, el realizador Florián Rey había manifestado unos meses antes su firme propósito de dedicarse a la producción cinematográfica independiente, estando *Molokai* entre los proyectos susceptibles de ser llevados a cabo [*Cámara*, 171, (15-II-1950), s. p.]. El mismo medio había informado asimismo de la participación de los actores portugueses Isabel de Castro y Carlos Otero, en el reparto de *Molokai* [*Cámara*, 176, (1-V-1950), s. p., y 177, (15-V-1950), s. p.].

rizado el día 18 de enero de 1950, siendo destacada por la censura la *estimable calidad del guión presentado*.¹⁹ En ese sentido, el censor religioso, fray Mauricio de Begoña, consideraba que *este guión no solamente no ofrece ningún reparo sino que es laudable por todos los conceptos. Ójala una acertada realización logre la película que el guión sugiere*. Mientras tanto, el vocal de la Junta, José Luis García Velasco, manifestaba su confianza en que la temática religiosa y adoctrinadora del guión había de garantizar el éxito del proyecto: *el interés religioso no puede ser más plausible (...) y si se hace bien, el Interés Nacional será incuestionable*.²⁰

Pese a la aparente buena marcha de la producción, inesperadas circunstancias, imposibles de reconstruir con la documentación conservada en el expediente de rodaje, determinaron la interrupción del proyecto, que jamás volvería a retomarse. En ese sentido, el 22 de abril de 1950, Jose Forn, asesor jurídico de la Sociedad General de Autores Españoles, enviaba una carta al Director General de Cinematografía y Presidente de la Junta de Orientación Cinematográfica, Gabriel García Espina, sorprendido ante la denuncia de los responsables de Producciones Florián Rey. Los cuales, aun siendo los legítimos propietarios de *Molokai* y poseedores de los derechos de autor sobre ese guión, no habían obtenido el cartón de rodaje, ya que extrañamente, dicho permiso se había concedido a otra productora, que tenía la intención de rodar la misma película. Las verdaderas causas de esta contradictoria circunstancia estriban en el hecho de que en el periodo de tres meses que medió entre la apro-

¹⁹ Desgraciadamente, ni el expediente de censura de *Molokai*, ni el del resto de proyectos cinematográficos que contemplamos, conserva copia alguna de los guiones presentados a censura, restandonos una fuente de información que hubiera resultado de primer interés.

²⁰ Según el expediente de censura, el argumento de la misma iba a ser el siguiente: *El padre Damián de Veuster de la Congregación de los Sagrados Corazones ejercía su misional tarea en las Islas Hawai. En su misión de Kohala todos le querían. Era un hombre joven, vigoroso, esforzado y de sincera y robusta fe cristiana. Una epidemia de la más implacable de las enfermedades se cebaba en las islas. Los enfermos eran conducidos al lazareto de Molokai donde se les dejaba morir. Molokai era un nido de vicios y maldades. Isabel, una joven recién cristianada por el padre, al verse en trance de ser llevada a Molokai y separada de Luis su prometido, olvidó su fe en la desesperación. El misionero supo devolvérsela junto con la esperanza. Tiempo después pidió y obtuvo ir a Molokai para ejercer allí su cura de almas entre aquellos desdichados. A la entrada de Molokai un rotulo decía: en Molokai no existe la ley. El Padre Damián esforzadamente lo sustituyó por una cruz. Bajo este símbolo de redención trabajó y luchó valientemente. A su tarea se opusieron grandes obstáculos. El comité de higiene de Honolulu le prohibió salir de la isla con tanto rigor que el Padre, para confesarse, tuvo que hacerlo en voz alta junto a la borda del barco donde se hallaba el Padre Provincial de su orden. Luis llegó subrepticamente a Molokai para raptar a Isabel. El Padre pudo impedirlo y más adelante, al demostrar que la muchacha no estaba enferma como creía, unió a los dos enamorados en cristiano matrimonio. Después de grandes trabajos el Padre Damián mejoró extraordinariamente las miserables condiciones de Molokai en forma prodigiosa. Aumentó la gran familia cristiana, se sacrificó por sus enfermos. Este sacrificio culminó en su contagio. Ofreció a Dios su enfermedad como le había ofrecido su vida. Trabajó hasta el último aliento y el Señor bendijo su obra dándole fieles continuadores. Murió el Padre Damián un amanecer glorioso. Con el sol naciente se inició su propia gloria perpetuada en una gran cruz de granito rojo que las generaciones posteriores, en prenda de admiración y gratitud, levantaron donde antes alzava él su sencilla cruz de madera [A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04716].*

bación del guión y la citada carta de José Forns —de enero a abril de 1950—, Florián Rey y Juan Fernández Mercadal —que era coautor del guión y, no lo olvidemos, había ganado el concurso de guiones de *Reinado Social*— habían disuelto su sociedad productora, estableciéndose el segundo de manera independiente y pretendiendo usurpar a Florián Rey su proyecto de película. Así se desprende del hecho de que el 27 de abril de 1950, Juan Fernández Mercadal, haciéndose pasar por director gerente de Producciones Florián Rey, informaba de que dicha empresa había cambiado de nombre, pasando a denominarse Producciones Mercadal. Algo que en realidad no era cierto, ya que Producciones Mercadal era una empresa de nueva creación, y en ningún momento sucesora de Producciones Florián Rey, pese a lo cual Mercadal solicitaba un nuevo permiso de rodaje a nombre de su productora. Días después, el 12 de mayo, el Director General de Cinematografía escribía a Florián Rey extrañado ante la petición de Mercadal, poniéndole en conocimiento de dicha solicitud y pidiendo su conformidad con lo expuesto por aquel. El 16 de mayo Florián Rey contestaba que Mercadal ya no tenía ningún tipo de relación con su productora, rogando que no fuera tenida en consideración su petición y solicitando que el permiso de rodaje de *Molokai* continuase a nombre de su empresa. Atendiendo las razones de Florián Rey, al día siguiente, el Director General escribía a Mercadal, desestimando su escrito y su petición. Una semana después, el día 23 de mayo, Florián Rey solicitaba la prórroga de su cartón de rodaje, que había expirado. Sin embargo, los conflictos no terminaron allí, ya que el 29 de mayo, Mercadal escribía de nuevo al Director General para que retuviera el permiso de rodaje, alegando que iba a entablar acciones legales y judiciales contra Florián Rey, defendiendo sus derechos, contraídos por ser coautor del guión de *Molokai*. En los meses siguientes de este interminable pleito entre Rey y Mercadal, circunstancias difíciles de averiguar —probablemente el hastío por la demora excesiva del procedimiento— determinaron que ambas partes renunciasen al proyecto de rodaje.²¹ Así, el 22 de noviembre de 1950 Mercadal tiraba la toalla y cedía definitivamente sus derechos de autor sobre el guión, mientras el 30 de noviembre, Florián Rey informaba al Director General sobre el acuerdo al que había llegado con la productora Jungla Films, a la que pretendía transferir el permiso de rodaje de *Molokai*, abandonando asimismo su antiguo propósito. Esta transferencia fue acep-

²¹ Todavía en el mes de julio, *Primer Plano* anunciaba el próximo comienzo del rodaje de *Molokai*, a cargo de Fernández Mercadal, destacándose la particularidad de que la película iba a ser interpretada por un solo actor, algo que finalmente tampoco llegó a suceder [*Primer Plano*, 510, (Madrid, 25-VII-1950), s. p.].

tada por la Dirección General el día 2 de diciembre, perdiéndose definitivamente en este punto la pista sobre esta película, que Jungla Films tampoco llegó a realizar, sin duda por falta, tanto de solvencia económica, como de ilusión por un proyecto que había resultado tan problemático.²²

Con ello quedó frustrado este trabajo, Florián Rey abandonó de momento su propósito de producir, tras los fallidos intentos del periodo 1948-1950, y regresó de nuevo a la dirección —su siguiente película fue *Cuentos de la Alhambra*, realizada ya en 1950—, lo que supuso que *Molokai* no comenzara a rodarse definitivamente,²³ y que además nadie cobrara el premio de 30.000 pesetas del concurso de guiones de *Reinado Social* —sujeto como hemos visto a la cláusula del inicio de la filmación— que había desencadenado este largo y complejo proyecto.

Sin embargo, conviene señalar que el fracaso definitivo de esta hagiografía cinematográfica no motivó que se abandonara la idea de llevar a las pantallas españolas la vida del Padre Damián de Veuster. Así, ya en marzo de 1951, pocos meses después del derrumbamiento de la película de Florián Rey, el realizador Luis Lucia, especialmente proclive a los temas católicos, retomó este propósito manifestando, a través de las páginas de *Primer Plano*, su intención de comenzar de forma inminente el rodaje de *Molokay* en Palma de Mallorca. Una cinta que habría de protagonizar Fernando Rey, en el papel del Padre Damián, estando secundado por la actriz portuguesa Milu.²⁴ Por razones que de nuevo desconocemos —probablemente económicas como en la mayoría de los casos—, dicho proyecto hubo de posponerse también durante varios meses, como demuestra el hecho de que en febrero de 1952, el realizador Luis Lucia, volviera a hacer pública, en las páginas de *Primer Plano*, su intención de realizar *Molokai: Manuel Dicenta, uno de los seleccionados para el papel de Padre Damián en la película Molokay, de próxima realización, mientras espera el resultado, no pierde oportunidad de ponerse ante las cámaras, por lo que actualmente actúa, a las órdenes de Luis Lucia, en la película Cerca de la ciudad*.²⁵ Un texto que corroboraba el propósito de Luis Lucia de rodar *Molokai*, pero que al mismo tiempo ponía indirectamente de manifiesto las escasas esperanzas puestas ya a esas alturas en la realización final de dicho acariciado pro-

²² Este estudio viene a completar una primera reseña sobre este proyecto aparecida en: SANZ FERRERUELA, F., «Florián Rey y los oficios del cine español entre 1920 y 1950: El caso de *Orosia*», en *Zaragoza, una historia de cine, I y II Jornadas sobre Historia del cine en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2006, pp. 63-66.

²³ *Ibidem*, p. 57.

²⁴ *Primer Plano*, 542, (Madrid, 4-III-1951), s. p.

²⁵ *Primer Plano*, 591, (Madrid, 10-II-1952), s. p.

yecto fílmico. El cual habría de esperar todavía siete años, hasta que el referido Luis Lucia afrontara su rodaje definitivo, quedando concluida la película, protagonizada por Javier Escrivá, en 1959.

Huella en Oriente o El cruzado de Oriente, la biografía cinematográfica frustrada de San Francisco Javier (1951-1952)

La primera idea de llevar a las pantallas españolas la biografía de San Francisco Javier arrancó el 11 de junio de 1951, cuando la empresa Sagitario Films solicitó a censura la aprobación y permiso de rodaje de un guión cinematográfico sobre el referido tema —titulado *Huella de Oriente*—, que iba a dirigir Amando de Osorio, siendo supervisado por el censor fray Mauricio de Begoña, y contando con ambientación de José Camón Aznar. Asimismo, el correspondiente expediente de censura de la película precisaba que Manuel Velasco iba a interpretar a San Francisco Javier, participando además en el reparto actores de la talla de Luis Prendes, José María Lado y Arturo Marín,²⁶ entre otros, con un presupuesto total de 4.500.000 pesetas. Dicho guión —del que desgraciadamente tampoco se conserva copia en el citado expediente— fue autorizado sin contratiempos, concediéndose el pertinente permiso de rodaje el 25 de junio de ese año a Sagitario Films. Igualmente se incluía un informe en el que se elogiaba en general el proyecto, oponiéndose tan sólo que *el loable tema de la película que se pretende realizar exige ser tratado con extremado esmero y corrección técnica y con un exquisito sentido poético y religioso. Sólo así se logrará obtener una obra fílmica a la altura de este plausible proyecto cinematográfico.*²⁷ Sin embargo parece ser que los habituales proble-

²⁶ El primero iba a interpretar a Álvaro de Ataíde, mientras Lado representaría el personaje del hechicero y Arturo Marín encarnaría a San Ignacio de Loyola.

²⁷ El expediente de censura de la película incluye un informe favorable de apoyo al proyecto del propio censor fray Mauricio de Begoña fechado el 24 de junio de 1951, algo totalmente lógico si tenemos en cuenta que el propio religioso era asesor de la película. En su texto fray Mauricio señalaba: *desde el punto de vista moral y religioso no ofrece reparo alguno; antes bien contiene un loable propósito que se intenta realizar con el oportuno decoro y sin exageraciones devotas. El dialogo es, literaria y cinematográficamente, sobrio y ajustado a las situaciones que no se prolongan artificiosamente. El tema es apto para lograr una película más que discreta ya que los medios y procedimientos cinematográficos que se indican, si la realización se cuida con esmero, pueden dar lugar a una excelente producción.* Sobre el correspondiente expediente de esta película, cabe señalar que varios de los informes de los censores de guión están arrancados del mismo, permaneciendo tan sólo el citado de fray Mauricio de Begoña y el del vocal José Luis García Velasco quien, pese a elogiar el proyecto, adujo sin embargo algunos reparos. Así, agradecía el *buen propósito* del texto, pero consideraba que estaba incompleto. Asimismo precisaba que el valor religioso del guión era *naturalmente bueno* aunque no lo consideraba una *obra cuajada*, sino un *esbozo argumental*, aduciendo que seguía demasiado de cerca la obra *El divino impaciente*. Del mismo modo señalaba que *hay originalidad en parte, en algunas escenas y personajes, algunos bien logrados* señalando que en la primera parte del guión la narración era demasiado rápida y el ritmo inadecuado,

mas financieros, que no concreta la documentación, impidieron el comienzo de la filmación durante algunos meses, hasta el punto de que el 8 de noviembre de 1951, Sagitario Films transfirió su permiso de rodaje a Cinematográfica Madrileña S.A. Productora que tampoco pudo llevar adelante su objetivo, siendo nuevamente transferido el permiso de rodaje a las productoras asociadas Campa e Iruña Films, el 9 de enero de 1952. En los dos meses siguientes, la casa Iruña Films, sin la participación de Campa —marca que debió desvincularse muy pronto de este plan de producción—, llevó a cabo algunas modificaciones en el guión previamente aprobado el año anterior, ya que el 3 de marzo de 1952, la empresa declaraba en solitario haber introducido pequeños cambios en el texto, razón por la que solicitaba que fuese de nuevo aprobado por la censura. Dicho organismo autorizó una vez más el rodaje el día 18 de marzo, advirtiendo tan sólo un especial cuidado a la hora de rodar *los planos 3-6, 322-346 y 350*, cuyo contenido, desgraciadamente, tampoco se precisa. Además, la productora decidió cambiar el título de la película, siendo aprobado el definitivo de *El cruzado de Oriente*, el día 8 de abril. Una modificación en el título que supuso una astuta estrategia, ya que la sustitución del término *huella* —mucho más neutro ideológicamente—, por el de *cruzado*, acarrecaba consigo la recuperación de un concepto con un alto simbolismo para el régimen franquista desde la Guerra Civil, a causa de las connotaciones político-religiosas del mismo, en consonancia con la recuperación de la *idea de cruzada*, tan significativa en el contexto sociopolítico español en un momento como los primeros años cincuenta, en el que el sistema nacionalcatólico estaba alcanzado su punto álgido.

Esta reorientación empresarial de la película acarrecó asimismo la sustitución del realizador de la misma, encomendándose la tarea al —también novel— Raúl Alfonso, y quedando el anterior director, Amando de Osorio, en calidad de coguionista. Finalmente, cabe señalar que el informe de censura del guión aportaba una sinopsis del argumento de la cinta que, al no haberse realizado finalmente, se convierte en el único testimonio posible para reconstruir, siquiera aproximadamente, la trama de esta película frustrada.²⁸

aunque más tarde éste se afianzaba: *Los diálogos dejan que desear, no es que estén mal escritos sino que el tema —su figura central— exige mucho, y en boca de San Francisco Javier es necesario poner más belleza, más poesía, más unción y todo ello sin que el personaje pierda virilidad (...) hay en el guión materia y margen para construir. Pese a los referidos reparos, Velasco concluía que la aprobación del guión no ofrece ningún inconveniente, remitiendo aun con todo al informe del asesor religioso [A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04726].*

²⁸ Dicha sinopsis concretaba: *Ya en París se enfrentan los dos antagonicos caracteres de Francisco Javier y Álvaro de Ataide. Es precisa la intervención de Ignacio de Loyola para que la vehemencia de Javier no oca-*

La historia posterior del proyecto de *El cruzado de Oriente* puede reconstruirse en parte a través, una vez más, de las páginas de la revista *Primer Plano*, que dedicó una atención destacada a la película, convirtiéndose en la única fuente de información con la que contamos, en ausencia de mayor documentación dentro del expediente de rodaje de la misma. Así, a finales de febrero de 1952, *Primer Plano* anunciaba que Raúl Alfonso se encontraba preparando *Huella de Oriente* sobre la biografía de San Francisco Javier, basada en un argumento y guión de Jorge Griñán, Amando de Osorio y el propio director Raúl Alfonso.²⁹ Pocas semanas después, en una entrevista a Raúl Alfonso, éste declaraba ilusionado que los preparativos del guión ya estaban muy adelantados, y que el productor Ramón Miralles, de Iruña Films, se encontraba en negociaciones con algunas empresas italianas y portuguesas que deseaban colaborar en la película,³⁰ aspirando incluso a rodar algunos exteriores en la India.³¹ Justo en el número siguiente, el 23 de marzo, la revista le dedicaba un extenso artículo de dos páginas, firmado por Valentín García, corresponsal de *Primer Plano* en Barcelona —donde iba a desarrollarse el rodaje— en el que se daba cuenta de numerosos aspectos referentes a dicha película, un texto que demuestra la buena marcha que hasta ese momento llevaba el ambicioso proyecto, que luego quedaría inconcluso. En primer lugar se informaba del cambio de título de la película, cuyos responsables aspiraban a contar con una primera estrella italiana como protagonista, y con un ayudante de dirección portugués, volviendo a insistir en su deseo de filmar

sione un homicidio. Bajo la tutela de Ignacio, la fogosa inquietud de Javier toma otro cauce. Ambos fundan la Compañía de Jesús. En Lisboa habían de encontrarse de nuevo Álvaro de Ataíde y Francisco Javier, sacerdote ahora, teniendo éste último que obligar a su antiguo compañero a contraer matrimonio antes de emprender el viaje a las indias portuguesas en busca de fortuna. Tras una penosa travesía, en Goa, se apartan Ataíde y Javier, no volviéndose a encontrar hasta la llegada de Javier a Malaca. Todo en Malaca es hostil: las exóticas religiones, los ritos bárbaros, e incluso la indolente y abúlica actitud del gobernador militar de aquella plaza. Pero Francisco Javier no se deja doblegar por la indiferencia general y emplea todo su fuego de ansias de la propagación misionera. Poco a poco los hechos milagrosos y el cálido verbo de Javier van aumentando el número de conversos. Pero hay algo que pesa sobre el ánimo de Francisco Javier y es el recuerdo de su antiguo compañero Álvaro de Ataíde que abandonó mujer y hogar para abrazar una licenciosa vida de codicia y disipación. Aparte de los continuos sacrificios de Francisco Javier, sus palabras van gravándose en el atormentado espíritu de Ataíde, aunque trate éste de ahogarlos en la bebida y el desenfreno. Tras muchas vicisitudes Francisco Javier se encuentra tendido en el desierto de Sanción, moribundo y abandonado de todos. Tan sólo conserva a su lado la humilde compañía de su catecúmeno Pablo de Santa Fe. El santo hace una última súplica al cielo por la salvación de Álvaro de Ataíde. En plena orgía, Álvaro siente de golpe la influencia de Francisco Javier, y repartiendo sus bienes regresa a su hogar para ofrecer a su mujer e hijo el rehacer su vida en Portugal. Francisco Javier da gracias a Dios y expira dulcemente en brazos del lloroso Pablo de Santa Fe. Campanas y más campanas ponen contrapunto solemne al celestial coro de ángeles que suena al tanto que una gran cruz avanza desde lo lejos hasta que lo llena todo.

²⁹ *Primer Plano*, 593, (Madrid, 24-II-1952), s. p.

³⁰ El presupuesto provisional del proyecto alcanzaba la nada despreciable cifra de cinco millones de pesetas.

³¹ *Primer Plano*, 596, (Madrid, 16-III-1952), s. p.

exteriores en India y Japón e incluso, tal vez, de rodar la película en color. Asimismo el productor Miralles —quien ponía la cinta misionera *La mies es mucha* como ejemplo a seguir— declaraba que su marca Iruña Films iba a especializarse en cine de carácter religioso y que, tras ese proyecto, pretendía llevar a la pantalla la biografía de otro santo español, cuyo nombre se reservaba. En esa misma reseña se daba cuenta del viaje de Raúl Alfonso a Navarra, donde se había entrevistado con varios padres jesuitas,³² con quienes habían examinado tanto el guión como los bocetos de los decorados y vestuarios. El mismo realizador, comunicaba la aprobación del proyecto por parte del Obispo de Pamplona, Don Enrique Delgado Gómez, del vicario general del obispado y de otras autoridades religiosas.³³ Además se informaba de que ya se habían tomado algunos planos durante la celebración de una peregrinación al castillo de Javier, hecho que constituía uno de los primeros actos de la celebración del IV Centenario de la muerte del santo, acaecida en 1552, efeméride para cuya conmemoración pretendía producirse y estrenarse la película. Raúl Alfonso concretaba además, en un tono de encendido patriotismo,



Fig. 2. Diseño de caracterización de San Francisco Javier en El cruzado de Oriente. [Primer Plano, 597, (Madrid, 23-III-1952), s.p.].

³² Éstos fueron el Padre Goiburú, biógrafo del santo navarro, el Padre Víctor Elizondo, director general en España del Secretariado S. J. pro Centenario Javier y el Padre Fernando Arellano, provincial de la provincia de Castilla oriental de la Compañía de Jesús.

³³ Hasta tal punto debió gustar el proyecto que el obispo había tomado el boceto realizado para el protagonista de la película como modelo para el monumento que había de presidir una nueva iglesia dedicada al santo en Pamplona. Asimismo, habían acordado que el estreno de la película tuviese lugar en Pamplona. En el mismo artículo, se señalaba incluso que la propia Radio Vaticana había anunciado el comienzo de dicho proyecto cinematográfico.

su deseo de que *El cruzado de Oriente sea una película que, a la par de ensalzar la figura del Apóstol de Indias y Japón, ensanche los caminos del mundo, para que por ellos camine nuestro cine como antorcha refulgente a cuya luz puedan marchar todas las demás películas españolas*³⁴ [fig. 2]. Dos entregas después de *Primer Plano*, ya en abril de 1952, se desvelaba la identidad del intérprete protagonista, responsabilidad que había recaído en el actor norteamericano Peter Damon, quien había firmado un contrato con Iruña Films.³⁵ La especial trascendencia de este plan de producción hizo que éste siguiera de actualidad en la revista *Primer Plano*, que había ofrecido las exclusivas del rodaje, durante varias semanas todavía. De ese modo, unos días después se insistía en el hecho de que los exteriores de la película iban a rodarse en la India y tal vez en color.³⁶ Unos números más adelante, se anunciaba que la película había comenzado a rodarse siete semanas antes³⁷ —por tanto, a finales de abril de 1952—, mientras unos días más tarde se advertía que el realizador luso Arturo Duarte iba a ser el responsable de una versión portuguesa de esta biografía de San Francisco Javier.³⁸ Sin embargo, súbitamente, parece que nuevos problemas de tipo económico interrumpieron el rodaje de *El cruzado de Oriente* tras nueve semanas de trabajo. Así puede extraerse de una larga entrevista al realizador portugués Arturo Duarte, publicada a comienzos del mes de julio en *Primer Plano*, en donde se refería vagamente a la película de Raúl Alfonso, asegurando que tras la solución de un préstamo económico que debía ser concedido por el Secretariado Nacional de Información de Portugal, el rodaje iba a retomarse: *conseguido esto, ya tenemos la seguridad de que, en colaboración con Iruña Films, de Barcelona, podemos continuar el rodaje*. En el mismo texto se precisaban algunos de los nombres de los actores que participaban en la película, entre los que destacaban los españoles Mariano Asquerino o Alfonso Estela, y los portugueses Virgilio Teixeira, Raúl de Carvalho o Alves de Cunha.³⁹ Sin embargo parece que este préstamo no debió concederse, puesto que a partir de entonces las referencias a la película, que habían sido tan abundantes hasta ese momento, desaparecieron completamente de las páginas de la revista. Además, a mediados de agosto de 1952, la sección *Hoja de rodaje* de *Primer Plano* anunciaba ya que *El cruzado de Oriente* había quedado suspendida tras diez semanas de rodaje.⁴⁰

³⁴ *Primer Plano*, 597, (Madrid, 23-III-1952), s. p.

³⁵ *Primer Plano*, 599, (Madrid, 6-IV-1952), s. p.

³⁶ *Primer Plano*, 602, (Madrid, 27-IV-1952), s. p.

³⁷ *Primer Plano*, 608, (Madrid, 8-VI-1952), s. p.

³⁸ *Primer Plano*, 611, (Madrid, 29-VI-1952), s. p.

³⁹ *Primer Plano*, 612, (Madrid, 6-VII-1952), s. p.

⁴⁰ *Primer Plano*, 618, (Madrid, 17-VIII-1952), s. p.

Finalmente, varios meses después, la revista publicaba que el actor Peter Damon iba a rodar en Madrid otra película, tras haber trabajado en Barcelona en la interrumpida biografía de San Francisco Javier, que había quedado ya descartada.⁴¹

Dos proyectos menores: *Don Bosco* (1951-1952) y *El Padre José* (1949)

A diferencia de las fallidas biografías filmicas del Padre Damián y San Francisco Javier, acerca de las que contamos con una mayor información a la hora de poder reconstruir las circunstancias que determinaron el fracaso final de las mismas, en este periodo, todavía podemos encontrar datos —mucho más escasos— acerca de otras dos hagiografías cinematográficas que quedaron asimismo frustradas. Se trata en primer lugar de la vida de San Juan Bosco que, como en los dos casos anteriores, llegó a ver su guión aprobado, aunque a diferencia de *El cruzado de Oriente*, no llegó a comenzarse su rodaje. Mientras tanto, la biografía de San José de Calasanz que iba a titularse *El Padre José*, tan sólo quedó en un proyecto teórico que ni siquiera llegó a arrancar en su fase de guión.

Por lo que se refiere a *Don Bosco*, conocemos algunos datos acerca del proyecto de largometraje auspiciado por la empresa Sagitario Films —la desafortunada productora que también debió renunciar como hemos visto al proyecto sobre San Francisco Javier—, que iba a ser dirigida por Luis Escobar, e interpretada por Antonio Vilar, contando con el apreciable presupuesto de seis millones de pesetas. Como en los dos casos anteriores, el rodaje de dicho guión fue autorizado el 4 de mayo de 1951,⁴² aunque de nuevo el comienzo de la filmación se retrasó en diversas ocasiones, tal y como lo demuestran las dos prórrogas del permiso de rodaje solicitadas por la productora —la primera de ellas el 10 de septiembre de 1951 y la segunda el 24 de marzo de 1952— que delatan las limitaciones de esa empresa para sacar adelante dicho plan. Desgraciadamente nada más conocemos acerca de este proyecto, ni sobre los pormenores que determinaron el abortamiento de esta película, a excepción de la sinopsis del argumento literario contenida, como en el

⁴¹ *Primer Plano*, 653, (Madrid, 19-IV-1953), s.p.

⁴² Para entonces el proyecto de *Don Bosco* llevaba ya cierta andadura, pues hacía más de cinco meses que *Primer Plano* había publicado por primera vez el propósito de Sagitario Films de rodar la biografía de San Juan Bosco, barajándose entonces la posibilidad de que fuera Antonio Vilar o algún actor francés el encargado de interpretar al protagonista [*Primer Plano*, 532, (Madrid, 24-XII-1950), s. p.].

caso de *El cruzado de Oriente*, en el expediente de censura del guión, lo que nos permite conocer mínimamente algunos pormenores de su acción.⁴³

En cuanto al segundo de dichos proyectos, *Primer Plano* informaba, en febrero de 1949 —curiosamente en el mismo número de la revista en el que se publicaban las bases del concurso de guiones sobre el Padre Damián— de la visita girada por el Padre General de la Orden Escolapia a los Estudios Roptence, con motivo de la preparación del rodaje de la biografía fílmica de su fundador, San José de Calasanz, que —supuestamente— iba a llevar a cabo Ediciones Cinematográficas Faro⁴⁴ [fig. 3]. Algunas semanas después, la misma revista anunciaba el progreso de los preparativos de *El Padre José*, barajándose la posibilidad de que el actor Guillermo Marín fuera el responsable de interpretar el papel protagonista en dicha cinta.⁴⁵ Todavía unos meses después, la revista publicaba una reseña en la que se daba cuenta de los preparativos llevados a cabo en Roma para el rodaje de la biografía de San José de Calasanz, de la que sin embargo se perdió la pista por completo a partir de ese momento.⁴⁶ Esta circunstancia y el hecho de que no se conserve ningún tipo de documentación de censura de guión, ni exista expediente de rodaje registrado en el Archivo General de la Administración, delatan que dicho proyecto jamás llegó ni siquiera a arrancar.

Estudio analítico de los proyectos

De acuerdo a la desigual información con la que contamos acerca de las cuatro películas frustradas a las que hemos hecho referencia, podemos elevar una serie de conclusiones que nos permiten integrarlas dentro del panorama de la cinematografía española de finales de los años cuarenta y comienzos de la década siguiente.

⁴³ Dicho texto concretaba: *Turín está atemorizado por las raterías que los golfillos cometen en Valdocco, barrio popular. Surge un sacerdote joven llamado Juan Bosco, que acomete la idea de encauzar a aquellos chiquillos a una vida honrada, para lo cual les reúne, primero en un campo, luego en un solar, más tarde en un granero, consiguiendo entretenerlos con sus juegos de prestidigitación y su graciosa conversación, logrando que cada día aumente el número de desarraigados que se confían a él. Llama a su obra «el Oratorio» y va aumentando el número de acogidos, estableciendo talleres de imprenta, sastrería, etc. Surge una nueva congregación religiosa: los Salesianos, contra la que se desatan toda clase de intrigas por parte de los carbonarios y elementos izquierdistas de Italia, y aun dentro de la misma Iglesia Católica que cree demasiado fantásticos los proyectos de Don Bosco. Por fin se superan las dificultades y Don Bosco muere cuando ya su obra se ha extendido gigantesca por todo el mundo* [A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04724].

⁴⁴ *Primer Plano*, 434, (Madrid, 6-II-1949), s. p.

⁴⁵ *Primer Plano*, 444, (Madrid, 17-IV-1949), s. p.

⁴⁶ *Primer Plano*, 463, (Madrid, 28-IX-1949), s. p.



Fig. 3. Visita del Padre General de las Escuelas Pías con motivo del proyecto de *El Padre José*. [Primer Plano, 434, (Madrid, 6-II-1949), s.p.].

Como ya hemos señalado, en primer lugar debe advertirse que dichas cintas —de haberse materializado— habrían supuesto notables paradigmas del cine hagiográfico y misional, que tanto éxito alcanzó en este periodo, modelos con los que, por los datos que conocemos, estos cuatro proyectos habrían guardado una serie de vinculaciones muy evidentes. De esa manera todas ellas —en especial *Molokai*, *El cruzado de Oriente* y *Don Bosco*, de las que conocemos más datos sobre su argumento— pretendían exaltar la valentía y abnegación de los personajes protagonistas, su celo apostólico y catequístico, y su fervoroso espíritu de militancia y práctica católica. Así, del mismo modo que sucede por ejemplo con la figura de San Ignacio en *El capitán de Loyola*, de José Díaz Morales (1948), las biografías de los santos y misioneros sobre las que habrían girado dichas películas, habrían adquirido el aspecto de auténticos catálogos completos de las virtudes católicas y de las obras de misericordia, personificadas en sus protagonistas. Tal vez el caso más evidente de ello

lo habría constituido *Molokai*, donde el Padre Damián, al igual que el santo de Loyola, habría dedicado su vida a socorrer a los pobres, hambrientos y desvalidos —en su caso— de la isla de Molokai, visitar y consolar a los enfermos de lepra, y llevar a cabo continuas plegarias y penitencias en favor de ellos. Como es lógico, la tarea del Padre Damián habría ido principalmente encaminada a catequizar a sus fieles, incrédulos y abatidos en muchos casos debido a la enfermedad y el desorden reinantes en la isla. Sin duda alguna el protagonista habría prestado una especial atención a la educación católica de los feligreses a su cargo, arrancando finalmente, gracias a su constancia apostólica, la conversión de alguno de los más incrédulos, materializándose con todo ello un elocuente discurso moralizador y catequético. Asimismo, no hay que olvidar que el Padre Damián de Molokai —tal y como era muy habitual en el cine de misioneros coetáneo— habría desarrollado al mismo tiempo una importante función de carácter social. Para ello habría empeñado no pocos esfuerzos en solventar los problemas, no sólo espirituales, sino también materiales de sus fieles, interviniendo directamente para restablecer la cohesión del grupo humano a cuya tutela se habría entregado. Todo ello llegando incluso hasta el extremo de entregar la vida por sus fieles, del mismo modo que sucedía en algunas de las cintas misionales más celebradas de este periodo, como por ejemplo *Balarrasa*, de José Antonio Nieves Conde (1950).

Si por un lado, la frustrada película sobre el Padre Damián habría guardado una especial relación con el cine misional, la particular naturaleza de las biografías de los santos protagonistas del resto de proyectos, habría determinado que en esas tres cintas se hubiera prestado una especial atención al terreno de la educación católica. No en vano, todas ellas planteaban las hagiografías de fundadores de órdenes religiosas —jesuitas, salesianos y escolapios—, uno de los pilares básicos de cuyo ministerio es precisamente el de la educación. Así se advierte sobre todo en las sinopsis de los argumentos de *El cruzado de Oriente* y *Don Bosco*, y sin duda alguna —por la naturaleza del carisma encarnado por San José de Calasanz— este componente habría estado muy presente también en la biografía fílmica del fundador de las Escuelas Pías.

Otro de los motivos muy habituales en el cine misional y hagiográfico que habrían compartido estas cuatro películas, habría sido la recurrencia al paradigma del pecador arrepentido, utilizado como factor narrativo para apoyar el mensaje aleccionador final de la película. De ese modo, la redención y conversión *in extremis* de alguno de los personajes más incrédulos o moralmente heterodoxos a lo largo de la película, se habría encaminado a reforzar el componente heroico de los pro-

cedimientos catequísticos, resaltando el éxito de la misión desempeñada por los protagonistas. Algo que resulta especialmente evidente en la sinopsis argumental de *El cruzado de Oriente*, a través del personaje de Álvaro de Ataíde, reproduciendo una estrategia narrativa que ya se encontraba presente en *El capitán de Loyola*, una cinta que debió ejercer una influencia decisiva a la hora de construirse el proyecto sobre San Francisco Javier.

Al margen de las patentes vinculaciones ideológicas entre estos cuatro proyectos y otros modelos temáticos de la cinematografía confesional coetánea, resulta de gran interés señalar cómo la frustración de un número tan notable de biografías fílmicas de santos, determinó muy directamente que el cine hagiográfico no llegara a configurar un ciclo cinematográfico compacto, como por ejemplo el del cine misional, quedando reducido a contados exponentes aislados de esa solución narrativa.

En otro orden de cosas, cabe resaltarse asimismo el hecho de que en todos los casos se trató de biografías de fundadores o miembros muy destacados —invariablemente personajes masculinos— de diversas órdenes religiosas: la de los Sagrados Corazones, la Compañía de Jesús, los salesianos y los escolapios. En ese sentido, el afán por poner en marcha dichas películas demuestra el interés de las congregaciones religiosas por contar con una biografía fílmica, bien de su santo fundador, o de sus representantas más célebres. Hecho que fue muy evidente en el caso de *Molokai*, puesto que la propia congregación de los Sagrados Corazones, a través de su revista *Reinado Social*, auspició el concurso de guiones sobre el Padre Damián. Algo muy similar sucedió con *El cruzado de Oriente*, que contó con el asesoramiento directo de la Compañía de Jesús, orden que pretendía seguir explotando el éxito cosechado por *El capitán de Loyola*, al tiempo que aprovechaba la estela dejada por los fastos de la conmemoración del IV Centenario de la muerte de San Francisco Javier, celebrada en 1952, para contar con la hagiografía cinematográfica de su santo más universal.

Todo ello debe ponerse en relación con el progresivo incremento del interés manifestado por la Iglesia desde finales de los años cuarenta, encaminado a hacer del cine un mecanismo de apostolado y difusión de los valores y carismas de la doctrina católica. Un fenómeno directamente determinado por las directrices pontificias de Pío XII acerca del apostolado cinematográfico, y por las conclusiones tomadas en los diversos encuentros internacionales dedicados a estudiar la utilización del séptimo arte como herramienta de evangelización, que se multiplicaron en el seno del catolicismo europeo desde la celebración del Congreso Internacional

de la Organización Católica Internacional del Cine (OCIC) en Bruselas, en 1947.⁴⁷

Por otro lado conviene apuntar algunas ideas que permitan dilucidar un poco más las razones comunes que determinaron el abortamiento final de los cuatro proyectos fílmicos señalados. En cualquier caso, hay que señalar que el hecho de que estas películas no llegaran a prosperar, se debió siempre a causas ajenas a la censura, organismo que aprobó —e incluso animó— la realización de todas ellas, contando a veces con el refrendo directo de destacados miembros de la Junta, tal y como sucedió con fray Mauricio de Begoña en el referido caso de *El cruzado de Oriente*. Un apoyo que llama la atención, sobre todo si tenemos en cuenta que la censura había sido especialmente exigente hasta ese momento, como hemos visto, con las temáticas religiosas, circunstancia que comenzó a variar en este periodo en el que fray Mauricio de Begoña monopolizaba gran parte de la capacidad de decisión de los organismos censores.⁴⁸ Así pues, pese a las divergencias existentes entre el devenir de cada una de estas producciones frustradas, puede asegurarse que las causas de su fracaso se encerraron invariablemente en problemáticas de carácter económico. En el caso de *Molokai* fue el pleito interpuesto entre Florián Rey y Mercadal acerca de la propiedad del guión premiado en el concurso sobre el Padre Damián, la circunstancia que impidió el arranque efectivo del proyecto. Mientras, en el caso de *El cruzado de Oriente*, fue sin duda la falta de presupuesto el factor que obligó a suspender el rodaje de una película que había nacido con una decidida vocación de superproducción cinematográfica. A ello hay que añadir que las constantes transferencias de cartones de rodaje —que conocemos en los casos de *Molokai* y *El cruzado de Oriente*—, así como las diversas solicitudes de prórroga de dichos permisos de rodaje —de las que tenemos constancia en los expedientes de *Molokai*, *El cruzado de Oriente* y *Don Bosco*— nos demuestran de forma palpable las enormes dificultades de financiación con las que chocaron inevitable e irremediablemente dichos proyectos.⁴⁹

⁴⁷ Este panorama está siendo estudiado por extenso en el curso de mi tesis doctoral, titulada *Catolicismo y cine en España (1939-1957)*, actualmente en proceso de finalización.

⁴⁸ La preeminencia de este —especialmente— y otros censores religiosos se prolongaba desde los últimos años de la década de los cuarenta y resistió incluso a los cambios políticos e institucionales de la cinematografía franquista. Así, fray Mauricio de Begoña desempeñó un papel muy activo en la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, gozando además de gran poder de decisión. Una prerrogativa que se mantuvo cuando el 21 de marzo de 1952, el Director General de Cinematografía, José María García Escudero unificó dicha Junta con la Comisión Clasificadora de Películas Nacionales, para crear un único organismo censor que desde entonces se denominó Junta de Clasificación y Censura Cinematográfica, que contaba a su vez con dos *Ramas*: la de Clasificación y la de Censura.

⁴⁹ En el caso de *El cruzado de Oriente* es probable que además influyera el hecho de que toda-

Todo ello nos permite extraer asimismo algunas conclusiones acerca de la precaria realidad de la industria cinematográfica española de posguerra, y de los notables problemas de producción que tenían que afrontar algunas empresas, como las que pretendían poner en marcha las hagiografías fílmicas estudiadas. Una situación especialmente aguda en el caso de Sagitario Films o Iruña Films, que aspiraron a planes tan ambiciosos —incluso rodando en color y con exteriores en la India como en *El cruzado de Oriente*— que resultaron inviables económicamente. Este hecho se vio además recrudecido a causa de que las productoras que iban a afrontar estas películas fueron siempre modestas, y contaron con directores noveles e inexpertos, como Raúl Alfonso, o con responsables en periodo de readaptación creativa, tal y como hemos señalado en el caso de Florián Rey. Las cuales carecían además, tanto de la solvencia económica, como de los privilegios estatales disfrutados por las empresas cinematográficas más boyantes, como Suevia Films, o los cineastas más oficiales, como Juan de Orduña, Rafael Gil o José Luis Sáenz de Heredia.

El panorama trazado demuestra además cómo durante este periodo, el cine de temáticas católicas no alcanzó en todas las ocasiones el apoyo firme y unánime que habría sido de esperar, ni por parte de la administración estatal, ni por las empresas productoras, y ni siquiera por la propia Iglesia. Una circunstancia que obliga a revisar el grado de implicación de las instituciones y su refrendo del cine católico, en un momento en el que —curiosamente en vísperas de la firma del Concordato entre el Estado español y el Vaticano en agosto de 1953— se estaba alcanzando el cenit en el proceso de afianzamiento del sistema nacionalcatólico franquista. Una desatención verdaderamente sorprendente y contradictoria en un ambiente como la España de finales de los años cuarenta, donde las autoridades civiles y religiosas pretendían imbuir de un aura de catolicismo militante todos y cada uno de los ámbitos de la sociedad y la cultura. Además, las vicisitudes sufridas por estos proyectos frustrados ponen de manifiesto cómo, por encima del propio discurso propagandístico e ideológico oficial, la industria cinematográfica española operó siempre con un gran pragmatismo, dando prioridad a la rentabilidad económica de sus productos, en detrimento del compromiso firme y decidido con proyectos exclusivamente apologéticos del ideario del régimen.

vía se encontraba muy reciente en el tiempo el rodaje de *El capitán de Loyola*, el otro gran proyecto cinematográfico acerca de los fundadores de la Compañía de Jesús.

Finalmente, y al margen de los datos históricos aislados, que permiten arrojar algo de luz al conocimiento de estos cuatro proyectos de hagiografías cinematográficas frustradas, así como a su contextualización dentro del panorama de la industria fílmica española de finales de los años cuarenta, debe recalcarse por último la extraordinaria riqueza, tanto de la documentación de censura de películas, como de la prensa cinematográfica coetánea, como fuentes insustituibles para la historia del cine español durante el franquismo.