

## Capítulo 2. LA GUERRA CONTRA EL FRANCÉS EN EL CINE MUDO ESPAÑOL

ANTONIA DEL REY REGUILLO

La calle Mayor y las contiguas ofrecían el aspecto de un hervidero de rabia imposible de describir por medio del lenguaje. El que no lo vio renuncie a tener idea de semejante levantamiento.

BENITO PÉREZ GALDÓS, *Episodios Nacionales*<sup>1</sup>.

Para llenar sus relatos de contenido, el cine percibió muy pronto la utilidad de inspirarse en los acontecimientos y personajes históricos, razón por la cual desde sus primeros tiempos tuvo en ellos un referente del que supo servirse a discreción. Ajenas a las limitaciones de la palabra escrita que tanto lamentaba Galdós, las películas se apresuraron a narrar en imágenes animadas los hechos del pasado, incorporando al primer cine una dimensión didáctica que contribuyó a otorgarle la categoría y funcionalidad social de la que ya se habían hecho acreedoras otras formas de expresión que, como la literatura y el teatro, gozaban del estatuto de artes. De hecho, al desarrollar argumentos basados en los sucesos acaecidos tiempo atrás, el cine se transformaba en un instrumento pedagógico sustancial, capaz de recuperar la memoria de acontecimientos pretéritos recreándolos, más o menos fielmente, por medio de unas ficciones susceptibles de atrapar la atención de ese gran público, en buena medida iletrado, que fue desde el principio su receptor natural<sup>2</sup>. Quedaba así definida una de las funciones principales del arte de las imágenes en movimiento, llamado a ser desde sus mismos orígenes un potente generador de mitos

- 1 La cita pertenece al episodio 3 de la primera serie, titulado «El 19 de marzo y el 2 de mayo» (Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 169).
- 2 Comprender en su justa medida lo que las películas primitivas significaron para el público coetáneo resulta hoy una tarea casi imposible, condicionados como estamos por nuestros prejuicios de espectadores del siglo XXI, habituados a disfrutar de la experiencia cinematográfica en condiciones bien diferentes.

y, en consecuencia, uno de los principales agentes de la memoria colectiva, competencia esta cuya exclusividad había pertenecido casi por entero a la literatura y las artes plásticas<sup>3</sup>.

Precisamente, la literatura y pintura decimonónicas, en el intervalo de ochenta y un años habido entre el final de la llamada Guerra de la Independencia española y el surgimiento del cinematógrafo, se habían ocupado de narrar los principales acontecimientos habidos durante el conflicto bélico, adelantándose a sus posteriores versiones en imágenes animadas que el cine iba a poner sobre las pantallas. Esencialmente, fue en la primera serie de los *Episodios nacionales*, publicada entre 1873 y 1875, donde Benito Pérez Galdós noveló aquellos sucesos valiéndose del hilo conductor que le proporcionaba su personaje Gabriel Araceli. Con tales escritos, el novelista canario recompone la memoria de sus compatriotas y reforzaba el imaginario colectivo nacional acerca de unos hechos que dos décadas más tarde, en los inicios del cinematógrafo, todavía debían percibirse muy próximos. No es de extrañar, por tanto, que el primer cine español encontrara de interés un tema tan cercano en la cronología como pródigo en peripecias dramáticas idóneas para ser traducidas en relatos fílmicos. Lo demuestran los ocho títulos de los que tenemos noticia que, en torno al conflicto bélico, produjo el cine español durante las cuatro primeras décadas de su existencia. La lista la encabeza *Los héroes del sitio de Zaragoza*, película filmada por Segundo de Chomón en 1905. Diez años después surgen *El cuervo del campamento*, de Fructuós Gelabert, y *El calvario de un héroe*, de Adrià Gual, inspiradas en un mismo argumento teatral en torno a un episodio ficticio de la Guerra de la Independencia<sup>4</sup>. Y tras un nuevo paréntesis, esta vez algo más largo, el acontecimiento bélico vuelve a ser retomado durante los años veinte dando lugar a cuatro nuevas películas. De ellas, el realizador José Buchs fue responsable de *El Dos de Mayo* (1927) y *El guerrillero* (1930), mientras las dos res-

3 Ángel Luis Hueso, «La historia en el cine: cuestiones de método», en José Enrique Monterde (ed.), «Ficciones históricas. El cine histórico español», *Cuadernos de la Academia*, núm. 6, 1999, págs. 23-32.

4 El drama en cuestión es *El soldado de San Marcial*, escrito por Valentín Gómez y Félix González Llana. Con el marco de fondo de la Guerra de la Independencia, su argumento gira en torno a un soldado acusado injustamente de haber matado y robado al conde al que precisamente intentó socorrer cuando acababa de ser herido gravemente por uno de sus criados con la intención de robarle. En Mercedes Castro, Ramón Alba y Ramón Rubio (eds.), *La historia de España a través del cine*, Madrid, Polifemo, 2007, pág. 100.

tantes —*Agustina de Aragón* y *Goya que vuelve*, ambas de 1929— se debieron a los directores Florián Rey y Modesto Alonso respectivamente.

Al revisar los contenidos argumentales de esas cintas, no deja de llamar la atención la parquedad numérica de los episodios históricos evocados por ellas, pese a la variedad de sucesos y escenarios geográficos que se combinaron en el transcurso de los seis años que duró la guerra española contra los franceses. De hecho, si se prescinde de los dos guiones adaptados del drama ya mencionado —que en realidad no contaba más que con un episodio novelesco relacionado con dicha guerra—, sólo los asedios sufridos por la ciudad de Zaragoza y el levantamiento popular habido en Madrid en la señalada fecha del dos de mayo parecen polarizar la atención de los cineastas del período. Algo semejante sucede por lo que respecta a los nombres propios que protagonizan de una forma u otra los acontecimientos bélicos. Del amplio elenco de personajes catalogados en los anales históricos sólo unos pocos fueron merecedores de una atención individualizada: Agustina de Aragón, Francisco de Goya y el guerrillero castellano Juan Martín Díez, el Empecinado.

En cualquier caso, de las películas mencionadas sólo *Los héroes del sitio de Zaragoza* y *El Dos de Mayo* han llegado hasta nosotros con la suficiente integridad física como para que podamos calibrar desde nuestro presente, y hasta donde tal circunstancia nos permite, lo que debieron suponer en su momento. En lo que concierne a los restantes filmes, de ellos sólo nos hablan las referencias escritas. Por ellas sabemos que *El calvario de un héroe* y *El cuervo del campamento*, de los mencionados Gual y Gelabert, fueron filmados muy próximos en el tiempo, lo que no deja de sorprender, si se tiene en cuenta que partían del mismo asunto dramático. Probablemente el carácter histórico-romántico del argumento se conjugaba bien con los gustos del momento<sup>5</sup>. Sea como fuere, parece que Gelabert supo aprovechar las intrigas de la trama para lograr con *El cuervo del campamento* una película dinámica y espectacular, de cuidada puesta en escena y numerosos figurantes, en cuyo rodaje se implicaron decididamente las autoridades civiles y militares, en una eficaz sintonía que contribuyó no solo al buen acabado de la película, sino a un más que notable éxito de

5 Palmira González López, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987, págs. 276, 277 y 293.

público<sup>6</sup>. Por lo que respecta a *Agustina de Aragón*, sólo se conservan cuarenta y dos segundos del metraje original, aunque quedan suficientes testimonios escritos como para saber que la pericia profesional de Florián Rey logró un filme con buena factura, de encendida exaltación patriótica y tintes pacifistas. Sin embargo, el trazo en exceso novelesco que imprimió al perfil de la heroína, derivándolo hacia lo melodramático en detrimento de lo épico, le valió las críticas de sus coetáneos y mermó el éxito de la película<sup>7</sup>. Referencias mucho menos abundantes nos han quedado sobre *Goya que vuelve* y *El guerrillero*. Con el primero, vinculado a la conmemoración del centenario de la muerte del pintor, su director Modesto Alonso intentaba reflejar los méritos artísticos del maestro reproduciendo varios de sus cuadros, entre ellos, los que trataban el levantamiento de los españoles contra el ejército francés<sup>8</sup>. Por lo que respecta a *El guerrillero*, también conocida como *El empecinado*, José Buchs, en una estrategia narrativa muy de su estilo, habría salpicado la biografía del héroe vallisoletano con los detalles de una trama amorosa subsidiaria protagonizada por un capitán del ejército español y la hija de un posadero<sup>9</sup>. Era su forma de colorear los contenidos épicos aportándoles el oportuno tono melodramático tan del gusto del público coetáneo.

6 Según testimonio del cineasta, el general Weyler, capitán de la Cuarta Región Militar, puso a su disposición doscientos soldados para componer las secuencias bélicas y las autoridades locales permitieron recrear el enorme incendio que en la ficción provocaban las tropas napoleónicas al tomar la ciudad donde transcurren los hechos. Todo se filmó en escenarios naturales próximos a Montjuich y en la localidad leridana de Ges. En José María Caparrós Lera, *Memorias de dos pioneros*. Francisco Elías y Fructuós Gelabert, Barcelona, C.I.L.E.H., 1992, págs. 156-160.

7 Agustín Sánchez Vidal ha estudiado con detalle los pormenores de esta producción y su contenido argumental en *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, págs. 102-108.

8 El argumento del filme, basado en la novela homónima de Antonio García Guzmán, habría desarrollado a partir de los cuadros una ficción amorosa que daba pie para recrear diversos episodios de dicho levantamiento. En Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchí, *Catálogo del cine español. 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española / ICAA / Ministerio de Cultura, 1993, pág. 77.

9 *Ibid.*, pág. 78.



*Los héroes del sitio de Zaragoza*  
(Segundo de Chomón, 1905)

### UNA PELÍCULA PARA HACER HISTORIA

Muy alejado de los esquemas narrativos de José Buchs, Segundo de Chomón fue el primer cineasta español que intentó recrear en imágenes algunos acontecimientos de la Guerra de la Independencia. Para ello eligió uno de sus escenarios geográficos más relevantes que, por lo demás, le era vitalmente muy próximo. Me refiero a Zaragoza, de cuyos dos asedios seleccionó personajes y episodios bien asentados en la memoria colectiva. Así fraguó una película de mermado presupuesto, pero extraordinariamente efectiva. En la accidentada biografía de este genio del cine, hay que situar esta producción en el contexto de su primera etapa barcelonesa, cuando se dedicaba al coloreado, traducción de rótulos y distribución de las películas Pathé para los países de habla española. En realidad, en la ciudad condal el turolense empezaría también a ejercer como cineasta de pleno derecho a partir del año 1902<sup>10</sup>. Y cuando tres años después emprende su filmación de *Los héroes del sitio de Zaragoza*, ya cuenta, entre documentales y ficciones, con más de diez películas en su haber, en su mayor parte de temas españoles. Todo ello habla de la experiencia y madurez adquiridas a lo largo de una práctica fílmica a la que Chomón se aplicaba con notable intensidad y que resultó ser un productivo entrenamiento que se iría traduciendo en resultados cinematográficos cada vez más brillantes.

Así las cosas, Chomón aborda la concepción de su película a partir de tres personajes cuya entidad mítica era sólida y estaba suficien-

<sup>10</sup> La primera estancia de Chomón en Barcelona, en Juan Gabriel Tharrats, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988; y en Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992.



*Los héroes del sitio de Zaragoza*  
(Segundo de Chomón, 1905)

temente anclada tanto en el imaginario aragonés como en el del resto de los españoles. Ellos son la Condesa de Bureta, el Tío Jorge y Agustina de Aragón. Desde ese referente va a componer un relato de estructura tripartita concebido como una sucesión de tres episodios que, a semejanza de las *pasiones* filmadas en la época, van introducidos por sus respectivos rótulos<sup>11</sup>. Y no hay más. A esos seis elementos se reduce el *découpage* de la película cuyas tres peripecias funcionan vinculadas a los héroes que las protagonizan. Sin embargo, tan escueta arquitectura filmica actúa como una eficaz metonimia visual con la que el realizador, en clave de puesta en escena, consigue evocar hábilmente la respuesta dada por los zaragozanos al primer sitio sufrido por su ciudad. En sí mismo cada episodio es un microrrelato independiente y autónomo que empieza y acaba dentro de los márgenes del único plano que le da soporte. Ajenos a las pautas del montaje de continuidad —regido por las leyes del *raccord* y al servicio de la progresión dramática— los tres microrrelatos están resueltos en forma de planos secuencia filmados con cámara fija y con una duración que ronda el minuto escaso. De hecho, la película completa suma tres minutos y treinta y un segundos. Pese a todo, en tan corto margen de tiempo cada segmento es capaz de desarrollar con eficacia la peripecia correspondiente.

El tríptico lo inicia el episodio referente a la Condesa de Bureta<sup>12</sup>, de cuyas muchas actuaciones a favor de la defensa de la ciudad Cho-

11 Entre 1897 y 1907 se filmaron en el cine internacional numerosas versiones de la Pasión compuestas por una sucesión de cuadros vivientes, cada uno de ellos iba precedido por su correspondiente rótulo. Véase Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 153-156.

món elige aquella que la lleva a luchar codo con codo junto a los combatientes refugiados en su casa. Ésa es la acción que encierra el primer plano de la película, previamente precedido por el rótulo identificador correspondiente. Unos humildes decorados de perceptible endeblez simulan el salón palaciego donde se hallan la aristócrata y tres paisanos. Tocada con una mantilla que marca su rango, la condesa despliega gran actividad limpiando fusiles con una baqueta para entregarlos después a los hombres que la acompañan. Desde la ventana del salón, y con la ayuda de nuevos combatientes que acuden armados con trabucos, repelen el fuego enemigo disparando sin cesar, en una estimulante dinámica narrativa marcada por lo que supuestamente sucede fuera de los márgenes de la pantalla. Porque la estrategia de Chomón consiste en focalizar la atención de personajes y espectadores en ese fuera de campo identificado con un espacio exterior amenazante del que a todas luces depende la suerte de los personajes. En función de él se mueven los combatientes que resisten en el salón—casi siempre de espaldas a la cámara— pendientes de ese peligro que pesa sobre ellos y se hace presente en forma del humo que entra por la ventana. Desde ella observan, disparan y son disparados y hacia ella se dirige el brazo de la condesa imperiosamente, en un ademán que llama a continuar la lucha. Y es precisamente su gesto decidido y revelador del liderazgo que ejerce sobre el grupo el que cierra este primer episodio del tríptico.

El segundo gira en torno a la figura del Tío Jorge<sup>13</sup>, el humilde labrador capaz de organizar la compañía de escopeteros del Arrabal zaragozano para frenar el empuje de las tropas napoleónicas. Sus proezas bélicas quedan sintetizadas en este episodio, que merced a su cuidada puesta en escena resulta ser el más complejo de toda la película.

- 12 Hija del virrey de Navarra, María de la Consolación de Ardoz y Villavicenco, condesa de Bureta (1775-1814), fue mujer de esmerada educación. Durante los sitios de Zaragoza puso su casa y su hacienda a disposición de los militares y civiles defensores de la ciudad. Creó el Cuerpo de Amazonas, formado por mujeres voluntarias para auxiliar a los heridos y aprovisionar a los combatientes. Actuó a las órdenes de Palafox y empuñó las armas en las ocasiones de mayor peligro. En Miguel Beltrán Lloris, Antonio Beltrán y Guillermo Fatás Cabeza, *Aragoneses Ilustres*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983.
- 13 Jorge Ibor y Casamayor (Zaragoza, 1755-1808). Nacido en el barrio del Arrabal, contribuyó a que Palafox fuera proclamado responsable de la defensa de la ciudad y como su guardia de honor llegó a alcanzar el grado de teniente coronel. Fue víctima de la epidemia de tifus que asoló la ciudad y, por deseo de Palafox, se lo enterró con todos los honores en un panteón de nobles.

A diferencia del anterior, el Tío Jorge y sus hombres luchan ahora en la calle, a cielo abierto, parapetados tras una barricada hecha con cubas y sacos terreros y emplazada frente una de las puertas de la muralla que da acceso a la ciudad. De espaldas a los espectadores, los combatientes liderados por el Tío Jorge van armados de trabucos y fusiles y aguardan la llegada de los soldados franceses a los que precede el humo de las bombas de sus cañones. Para narrar este episodio Chomón vuelve a componer un variopinto personaje coral donde se dan cita varios paisanos en torno al héroe, cuatro mujeres que acuden con avituallamiento y un grupo de militares del ejército español que hacen acto de presencia en el último momento para reforzar la defensa de la barricada y entablar, bayoneta en mano, una lucha cuerpo a cuerpo con los soldados enemigos hasta hacerlos batirse en retirada. Y de nuevo, la apelación al fuera de campo, desde el que se intuye la llegada inminente del enemigo, resulta ser el elemento sustantivo de la atracción del interés espectral, confirmando al episodio la pertinente tensión dramática. La misma que debieron experimentar los espectadores contemporáneos, por identificación con los personajes de la ficción. Tanto más cuanto que, a diferencia del episodio anterior, la amenaza aquí se torna real al plasmarse en las figuras de esos soldados franceses que tras atravesar la puerta de la muralla atacan la barricada y hasta se cobran algunos heridos antes de acabar siendo rechazados por los defensores de la ciudad. Su hazaña queda plasmada en ese espacio vacío y humeante que dejan tras de sí los franceses fugitivos, aprovechado por el cineasta para cerrar la segunda parte de su tríptico.

Como último episodio Chomón se reserva el plato fuerte de la película. Es decir, la defensa de Zaragoza protagonizada por Agustina de Aragón<sup>14</sup>, el personaje mítico más potente de su trío de héroes. Al diseñar en términos de puesta en escena los contenidos de este episodio, el aragonés recurre a referencias visuales ya acuñadas que reflejan el momento en el que la joven catalana, asumiendo las funciones de los artilleros heridos o muertos en combate, prende con valentía la mecha

14 Es bien conocido que Agustina Raimunda María Saragossa Doménech (Barcelona 1786-Ceuta 1857) durante el primer asedio sufrido por la ciudad de Zaragoza formaba parte de un grupo de mujeres que atendía a los heridos. Tras su defensa de la puerta de la muralla denominada El Portillo, se convirtió en una heroína conocida como Agustina de Aragón a la que Palafox concedió el rango de capitán del ejército. Pocos años después de su gesta fue cantada por Lord Byron en su poema narrativo *Las peregrinaciones de Childe Harold*.





*¡Qué valor!* (Francisco de Goya)



*Los héroes del sitio de Zaragoza*  
(Segundo de Chomón, 1905)

de uno de los cañones de la muralla abriendo fuego contra los sitiadores de la ciudad. Recogida en diversos cuadros y grabados, la gesta había sido representada por diferentes artistas contemporáneos de los hechos, entre ellos, por Francisco de Goya, que le dedicó su grabado *¡Qué valor!* Y Segundo de Chomón no se privó de imitar las convenciones de una imagen perfectamente acuñada. Por eso diseña la puesta en escena desde los tres elementos básicos que interactúan entre sí —el cañón, los soldados heridos o exánimes que yacen a su alrededor y la heroína que prende la mecha para salvar la situación— emplazándolos de forma similar a la observada en las imágenes pictóricas. De este modo, el tercer episodio de *Los héroes del sitio de Zaragoza* funciona como un *tableau vivant* perfectamente reconocible para el público coetáneo<sup>15</sup>. Pero el cineasta va más allá y añade un cuarto elemento, la bandera española, dotando al episodio de un plus significativo de largo alcance. Después, su genio creador hace el resto logrando desplegar ese cuadro viviente en tres planos sucesivos cuya dimensión significativa apunta al final victorioso de la guerra. Para ello el turolense se vale de dos *efectos de fundido en blanco* obtenidos densificando el humo de los disparos hasta cubrir con él todo el campo filmico. Tras el primer efecto de fundido

15 La moda de representar cuadros famosos mediante seres vivos se impuso entre la burguesía a partir de 1830 y a finales del XIX pasó a formar parte de los espectáculos de variedades. El cine primitivo no pasó por alto la filmación de *tableaux vivants* y así surgieron las distintas versiones de la Pasión. Su presencia siguió siendo una constante en el cine histórico. Véase Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995, págs. 181-207.

da paso a un nuevo plano donde los soldados, antes moribundos, aparecen erguidos en torno a la protagonista, que hace ondear la bandera desde lo alto de la muralla. Tras el segundo fundido, ella misma la sostiene junto a sí como un telón de fondo con el que parece formar un todo indisoluble.

Visto lo visto, es obvio que con *Los héroes del sitio de Zaragoza* Chomón redacta su particular reescritura de la Guerra de la Independencia, vista por él en clave patriótica. Y al mostrar la enseña nacional bien visible en el centro de ese plano, dota de alto valor simbólico este último episodio, donde la heroína, asociada a la bandera, representa la lucha victoriosa de todo el pueblo español con el que ella y su ciudad quedan identificadas por entero. De este modo, los dos últimos planos de la película funcionan como una ceremonia de exaltación nacional dirigida a un público espectador al que, significativamente, los personajes miran de frente por primera vez, haciéndolo partícipe de su victoria.

#### Y LA HISTORIA SE HIZO ESPECTÁCULO

Cuando veintidós años después el realizador José Buchs asume la realización de *El Dos de Mayo*, las circunstancias de la sociedad y la industria del cine españolas son bastante diferentes. Si en lo político la dictadura de Primo de Rivera ha modernizado las infraestructuras del país, que sigue regido por ideas y usos esencialmente conservadores, en lo cinematográfico Madrid ha sustituido a Barcelona como cabeza de la cinematografía española, que es sin duda endeble pero capaz de afrontar producciones de envergadura. A diferencia de Chomón, que no ajusta su película a ninguna conmemoración, la cinta de Buchs surgió oportunamente en vísperas del centenario de la muerte de Francisco de Goya, cuya figura se hace presente en el filme de diferentes formas. Y es que con esta producción el realizador cántabro vuelve a mezclar historia y ficción<sup>16</sup> para componer un argumento en el que los acontecimientos bélicos sucedidos en Madrid al inicio de la Guerra de la Independencia forman un sólido telón de fondo del que fugazmente

16 José Buchs había iniciado esta tendencia con su película anterior, *El conde de Maravillas* (1927), cuyo argumento de raíz novelesca y emplazado en el Madrid goyesco le había permitido recrear a algunos personajes históricos de la época.

emergen los conflictos individuales que viven los protagonistas de la trama.

Con todo, poner en pie una película sobre la base argumental de los sucesos del Dos de Mayo no dejaba de ser un desafío para el director y su equipo, pero Buchs ya había demostrado con trabajos anteriores su habilidad para filmar relatos de época con la concurrencia de un alto número de personajes. De hecho, se había convertido en un especialista<sup>17</sup>. En cualquier caso, según los testimonios conservados, la producción de *El Dos de Mayo* se proyectó de forma muy ambiciosa y fue cuidada hasta el último detalle. Para empezar, el argumento de Federico de Oliván, base de la película, concita a una serie de personajes del pasado español más inmediato que imprimen al relato una fuerte dimensión histórica, ya sean el mariscal francés Murat, los capitanes del ejército español Daoíz y Velarde, los ciudadanos Juan Malasaña y su hija Manuela y, por supuesto, Francisco de Goya, de cuyos motivos y composiciones pictóricas se hacen eco algunos planos de la película<sup>18</sup>. Del mismo modo, los tipos goyescos de majos y majas debieron inspirar la caracterización vestimentaria de los personajes filmicos, que en muchas de las secuencias son multitud. Para componerlas, Buchs contó con un amplio elenco de figurantes que supo manejar con su maestría habitual. Además, empleó los tintados al uso en azul, amarillo, verde o sepia como indicadores cronológicos y topológicos —en referencia a momentos nocturnos, exteriores diurnos, espacios ajardinados o interiores—. Y a esa variedad cromática se permitió añadir unos efectos especiales que simulaban los fogonazos de los cañones en los momentos de lucha<sup>19</sup>.

17 El enorme éxito que cosechó con *La verbena de la Paloma* (1921) disparó su interés hacia los temas populares y las tramas de época de cariz folletinesco. Así se convirtió en el director más exitoso de su tiempo. En Carlos Fernández Cuenca, *La obra de José Buchs*, Madrid, Círculo de Escritores Cinematográficos, 1949.

18 En concreto, la secuencia que refleja una merienda celebrada en la pradera de San Antonio, de la que sólo queda una foto fija, está claramente inspirada en el cuadro de Goya. Igual sucede con la que narra los fusilamientos del 3 de mayo, aunque la película descompone el instante que refleja el cuadro de Goya homónimo en varios planos consecutivos. Véase Jean-Claude Seguin, «Goya au cinéma», en Jean-Paul Aubert y Jean-Claude Seguin, *De Goya à Saura*, Lyon, Le Grinh, 2005, págs. 61-82.

19 A propuesta de su ayudante de cámara, Eduardo García Maroto, los disparos de los cañones fueron coloreados a mano sobre el negativo previamente tintado con el color correspondiente, obteniendo un efecto de fogonazos que maravilló al público contemporáneo. Eduardo García Maroto, *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, pág. 34.



*El Dos de Mayo* (José Buchs, 1927)

De todo ello hoy sólo podemos percatarnos parcialmente, porque la copia conservada de la película está incompleta. A falta de casi todo el metraje de la primera parte, su restauración ha permitido reconstruir la continuidad de la trama merced a algunos fotogramas sueltos, fotos fijas y textos escritos que dan cuenta de su argumento<sup>20</sup>. Aun así, los ochenta y siete minutos de su duración original han quedado reducidos a poco más de sesenta que, sin embargo, permiten observar los rasgos esenciales de una cinta ajustada, en líneas generales, a las peculiaridades filmicas de su director. Ellas tienen que ver con un trabajo de puesta en escena que privilegia los escenarios naturales —de interiores o exteriores— y que cuida con esmero tanto la ambientación de los espacios dramáticos como la caracterización vestimentaria de los personajes. En esa línea, el análisis del registro narrativo permite observar ciertos tópicos argumentales recurrentes en el cine coetáneo, como la existencia del gracioso —aquí con formato de viejo verde—, que pone cierto contrapunto a los conflictos más dramáticos de la película, con detalles que, por momentos, remiten al sainete y la zarzuela.

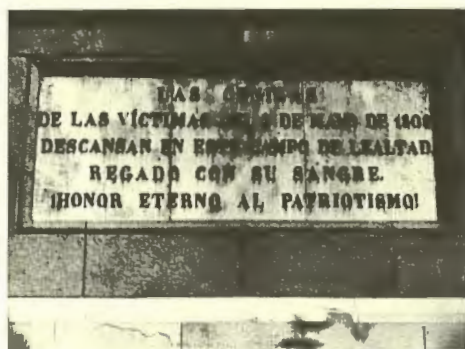
En esencia, la trama se sustenta sobre las intrigas urdidas por la aristócrata Laura de Montigny, emisaria de Napoleón en Madrid y cómplice del afrancesado marqués de Montebello. La dama en cuestión consigue seducir al pintor Alfonso de Alcalá, discípulo de Goya, que no tarda en olvidar a su novia Rosario Montes, la modistilla de la que está prendado Don Hipólito, un viejo verde con artes de bufón.

20 La novelización de la película publicada meses después del estreno en la colección *La Novela Semanal* fue clave para recomponer la continuidad argumental. Sobre la restauración del filme, véase Gonzalo Sanz Larrey, *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2008, págs. 34-41.

Entre tanto, en los salones se comenta la llegada de Murat para controlar la situación política. Pero el día dos de mayo estalla el levantamiento popular y una multitud de ciudadanos toma las calles de la ciudad para enfrentarse a los soldados franceses. A la vista de los hechos, Alfonso abandona los brazos de Laura y se une al grupo de voluntarios que, capitaneados por Daoíz y Velarde, organizan la defensa del Parque de Artillería frente a las fuerzas de Murat. Muertos los dos héroes, las tropas napoleónicas detienen y fusilan a los sublevados al día siguiente. Pocos logran salvarse, entre ellos, Alfonso, por el que ha intercedido Rosario ante Laura de Montigny. Mientras tanto, los terribles sucesos conmueven a Montebello, que abandona sus veleidades de afrancesado para unirse a los defensores de Zaragoza. Por último, un epílogo laudatorio de los héroes caídos en la guerra cierra solemnemente la trama.

Vista así, es obvio que el planteamiento de Buchs se halla en las antípodas de Chomón. A diferencia de éste, el santanderino apuesta claramente por integrar ficción y hechos históricos, siempre en pro de la espectacularidad. De ahí que en la primera parte de la película acumule ingredientes diversos con ese objetivo<sup>21</sup>. Sin embargo, la envergadura del hito histórico que enmarca las peripecias de los particulares acaba por imponerse, frenando el deslizamiento del relato por otros derroteros y permitiendo que, desde la segunda parte de la película, el supuesto telón de fondo pase a primer plano, aun a costa de desdibujar las dos tramas sentimentales y relegarlas a apariciones esporádicas que, en general, interfieren en el buen discurrir del relato al frenar su tensión dramática. Y es que, una vez que la trama se libera de las convenciones argumentales, el personaje colectivo en toda su variedad de soldados autóctonos o extranjeros —a pie y a caballo—, de vecinos del Madrid más popular, con perfiles de majos y majas, y de aristócratas afrancesados obedientes a los emisarios de Napoleón inunda la pantalla en una dinámica hábilmente medida que evoca con aliento épico los hechos sucedidos durante la histórica jornada. Sin duda alguna, de esas secuencias corales emana lo mejor de una película que resulta por momentos espectacular y cuyas imágenes

21 Utiliza incluso materiales de archivo, como el reportaje de la corrida goyesca celebrada en Zaragoza en mayo de ese año con los diestros Rafael Gómez Ortega, *El Gallo*, y Pablo Lalanda, que encaja al hilo de la ficción (ibíd., pág. 32).



*El Dos de Mayo* (José Buchs, 1927)

repletas de público abigarrado se llenan de fuerza al narrar el levantamiento contra el ejército ocupante sucedido en las calles de una ciudad que la cámara nunca se cansa de recorrer<sup>22</sup>. Tal intensidad alcanza su cénit dramático en la secuencia de la defensa del Parque de Artillería comandada por los capitanes Daoíz y Velarde. Para subrayar esas gestas heroicas, Buchs cuenta con un instrumento que en los años veinte era moneda corriente en el flujo de los relatos fílmicos. Me refiero a los rótulos narrativos intercalados entre los planos, que, además de potenciar las imágenes, imprimían al discurso fílmico el punto de vista de la voz narradora. Un punto de vista que en *El Dos de Mayo* ensalza sin paliativos el ardor patriótico que traslucen sus imágenes. Como ejemplo, valga el texto del rótulo que narra el enfrentamiento armado ante el Parque de Artillería: «Los soldados imperiales, triunfantes en cien batallas de Europa, encontraron una resistencia *sobrehumana* en aquellos hombres enardecidos, que defendían como *titanes* la independencia de su patria»<sup>23</sup>.

Y es precisamente uno de esos rótulos, en este caso lapidario, el que cierra la película en un último plano revelador. Contiene la inscripción grabada sobre el mármol del monumento madrileño a los héroes de la Guerra de la Independencia y, al tiempo que sella el relato, transfiere a la película el rango de texto institucional perfectamente acorde con el estilo del régimen gobernante, tan proclive a

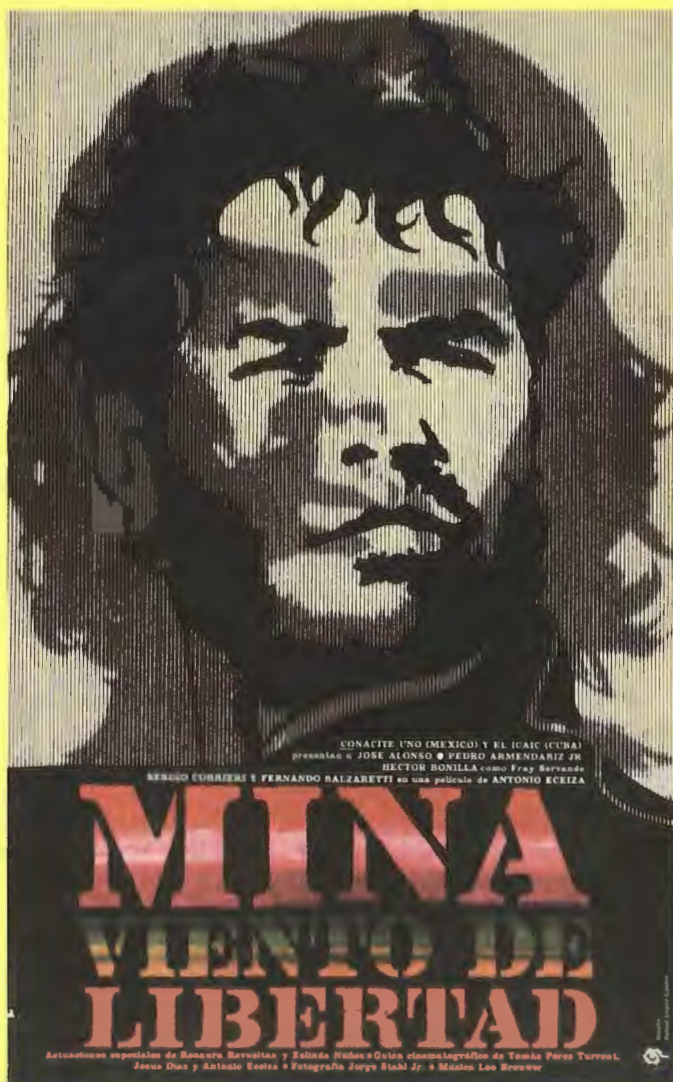
22 Las localizaciones de la película conforman una larga lista de espacios capitalinos que va desde la plazuela del Cordón hasta el puente de los franceses, pasando por el Palacio de Liria. En Luis Enrique Ruiz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Mensajero, 2004.

23 Los términos subrayados aparecen así en el rótulo original.

impulsar discursos dedicados a enaltecer los valores patrios. Ése y no otro parece ser el papel del epílogo —por lo demás, desglosado del tiempo interno del relato—, el de insistir en la dimensión patriótica de los sucesos narrados, reclamando para el filme el estatuto de documento histórico. En este sentido, y en consonancia con la ambición del proyecto productor y con el formato de gran espectáculo audiovisual elegido —banda sonora original incluida—, su estreno se planificó en clave de acontecimiento cultural de relevancia máxima, logrando la asistencia de los Reyes y demás autoridades y, según las crónicas, obtuvo un éxito apoteósico que le permitió mantenerse en cartel durante semanas. Sin duda alguna, la estrategia de convertir la historia en un espectáculo de afirmación nacional había funcionado.

# 1808-1810. CINE E INDEPENDENCIAS

JORGE NIETO FERRANDO (coord.)





## LECTURAS

Serie Cine

### ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

---

#### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

##### Presidenta

María Teresa Lizaranzu Perinat

##### Vocales

Miguel Ángel Cepeda Caro

Fernando Eguidazu Palacios

Rafael Mendivil Peydro

Manuel Ángel de Miguel Monterrubio

Valle Ordóñez Carbajal

Gloria Pérez-Salmerón

María Belén Plaza Cruz

Jesús Prieto de Pedro

Miguel Ángel Recio Crespo

Jorge Sainz González

Itziar Taboada Aquerreta

Alberto Valdívieso Cañas

#### EQUIPO DIRECTIVO

##### Directora General

Elvira Marco Martínez

##### Directora de Proyectos y Coordinación

Pilar Gómez Gutiérrez

##### Director Económico-Financiero

Carmelo García Ollauri

##### Directora de Comunicación

Nieves Goicoechea González

##### Director de Relaciones Institucionales

Ignacio Ollero Borrero

##### Directora de Producción

Cecilia Pereira Marimón

#### Secretaría del Consejo

María del Carmen Tejera Gimeno

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2012

© JORGE NIETO FERRANDO (COORD.), 2012

© ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E), 2012

© ABADA EDITORES, S.L., 2012

Calle del Gobernador, 18 / 28014 Madrid

Tel.: 914 296 882 / [www.abadaeditores.com](http://www.abadaeditores.com)

IMAGEN DE CUBIERTA: Cartel de la película *Mina, viento de libertad*, de Antonio Eceiza

coordinación  
editorial AC/E ALMA GUERRA

diseño SABÁTICA

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN (ABADA) 978-84-15289-31-9

ISBN (AC/E) 978-84-15272-26-7

IBIC APFN

depósito legal M-17365-2012

preimpresión DALUBERT ALLÉ

impresión LÁVEL

PRÓLOGO 5

*Jorge Nieto Ferrando*

1. De la historia en el cine 13

*José Enrique Monterde*

**PRIMERA PARTE**

2. La guerra contra el francés  
en el cine mudo español 39

*Antonia del Rey Reguillo*

3. Probaturas, modelos, sutiles contestaciones.  
La Guerra de la Independencia en el cine español (1939-1953) 55

*José Luis Castro de Paz*

4. Un siglo y medio después.  
Cine, historia y copla contra Napoleón 69

*Jorge Nieto Ferrando*

5. De independencias, guerras,  
pueblos e Hispanidad. Ecos del NO-DO 81

*Vicente Sánchez-Biosca*

6. Pragmáticos y románticos. Dos visiones foráneas en el cine sobre la Guerra de la Independencia española 97  
*Caroline Fournier*
7. Aventuras, leyendas y... Goya. La guerra contra Francia y la ficción cinematográfica en la era democrática 109  
*Julio Montero Díaz*
- SEGUNDA PARTE**
8. Representaciones de un centenario y de la independencia de México en las películas de las primeras décadas de cine 123  
*Aurelio de los Reyes*
9. Usos de la memoria «patria» en el cine del Centenario 137  
*Irene Marrone (con Lucía Elisa Engh)*
10. La historia de México y del cine en la épica de Miguel Contreras Torres 149  
*Aurelio de los Reyes*
11. Cualquier excusa es buena para contar historias. La Independencia y la Revolución mexicana en celuloide 159  
*Julia Tuñón*
12. Perú: el cine y la Guerra de la Independencia 175  
*Ricardo Bedoya*
13. Internacionalismo y revolución. Las intervenciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en la historia de las independencias 185  
*Santiago Juan Navarro*
14. Rigidez estatuaría en flexible celuloide. Simón Bolívar en el cine de Diego Rísquez 203  
*Analisse Valera*

15. San Martín, Belgrano y Güemes.  
Héroes de la Independencia americana en la literatura  
y el cine argentinos 217  
*Laura Radetich*
16. Cuando el cine cuenta historias  
sobre la Independencia Argentina 229  
*Eduardo Jakubowicz*
17. *La Guerra Gaucha* (Lucas Demare, 1942)  
o la patria sublevada 241  
*César Maranghello*
- FILMOGRAFÍA (1910-2009) 255  
*Ramón Rubio*