

## El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo

## The Spanish Catholic cinema after the breaking of the Autarky: mutual influences and limits of aperturism

---

RICARDO COLMENERO MARTÍNEZ

Universidad de Alcalá de Henares, Facultad de Filosofía y Letras. C/ Colegios 2, 28801 Alcalá de Henares, Madrid

[ricardo.colmenero@uah.es](mailto:ricardo.colmenero@uah.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3021-3341>

Recibido/Aceptado: 11-X-2020/11-IX-2021

Cómo citar: COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo, “El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo”, en *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, 41 (2021), pp. 1219-1246.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ihemc.41.2021.1219-1246>

**Resumen:** La integración en la OCIC, una crítica católica en continuo contacto con el extranjero o la llegada de películas procedentes del extranjero fueron las tres premisas más claras de la ruptura de cierta autarquía del cine católico tras los años de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el régimen franquista siempre quiso guardar su propia visión de la catolicidad y, sobre todo, de su papel ante la misma. Este artículo analiza los efectos de esa apertura tanto en la temática de los films como en las interpretaciones del catolicismo cinematográfico, así como la recepción de la censura y clasificación extranjera y los efectos de los premios de la OCIC en España.

**Palabras clave:** Primer franquismo, cine católico, OCIC, censura, aperturismo.

**Abstract:** Integration in the OCIC, a Catholic critic in constant contact with abroad or the arrival of films from abroad were the three clearest premises of the breakdown of a certain autarky of Catholic cinema after the years of World War II. However, the Franco regime always wanted to keep its own vision of Catholicity and, above all, of its role before it. This article analyzes the effects of this openness both on the themes of the films and on the interpretations of film Catholicism, as well as the reception of foreign censorship and classification and the effects of the OCIC awards in Spain.

**Keywords:** First Francoism, Catholic cinema, OCIC, censorship, openness.

**Sumario:** Introducción. 1. Temáticas en comparación. 2. Interpretaciones del catolicismo cinematográfico. 3. Recepción en España de la censura y clasificación extranjeras. 3.1. Calificación del cine religioso extranjero. 3.2. La censura extranjera en la prensa católica española. 4. Los católicos españoles ante los premios OCIC. Conclusiones. Bibliografía.

---

## INTRODUCCIÓN

Al analizar el cine de arraigo católico, durante el primer franquismo, surge la pregunta si fue una invención autárquica patria sujeta al clima político y social de esas décadas o si existió una permeabilidad con las diferentes producciones realizadas en el extranjero. Entre otros aspectos, una película podía ayudar a lograr avanzar el proyecto recristianizador de la sociedad española tras la guerra civil<sup>1</sup>, pero también podía conformar una determinada imagen del catolicismo español ante el resto del mundo. Durante el I Congreso Internacional de Apostolado Seglar, celebrado en Roma en octubre de 1952, la Acción Católica española participó presentando varios informes, con un contenido triunfalista en medio de una Guerra Fría que definía notablemente el escenario mundial. Los informes de la embajada española ante la Santa Sede reflejaron el buen clima de acogida internacional a la contribución española, reflejado en los elogios que había originado, durante el congreso, la proyección de la película *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951)<sup>2</sup>.

Si nos atenemos al ámbito asociacionista contemporáneo, España estuvo presente -incluso en los años más duros de la autarquía- en las instituciones mundiales de cine católico, e incluso gozó de cierta importancia en algunos proyectos como la creación de una distribuidora transnacional (*Europa*) o en la intervención en los congresos internacionales del cine católico. Por lo tanto, en esta línea resulta evidente que existió un contacto más allá de las fronteras delimitadas por la Segunda Guerra Mundial y el aislamiento de posguerra. ¿Qué influencias mutuas configuraron la relación entre el cine católico español y el desarrollado en otros países?<sup>3</sup> Para obtener una respuesta clara pretendemos desarrollar una metodología comparativa.

---

<sup>1</sup> La victoria de 1939 supuso la implantación de un régimen nuevo, el cual tuvo entre sus fundamentos principales, la restauración social católica. Proyecto de Cristiandad centrado en restaurar la unidad católica de España sin ninguna concesión a la libertad religiosa, arrinconando el proyecto posibilista del catolicismo de la CEDA y su entorno político. Sin embargo, el final de la Segunda Guerra Mundial creó el clima necesario para la vuelta de propagandistas y colaboracionistas católicos, esos cambios son analizados, desde diferentes perspectivas, en MONTERO, Feliciano y LOUZAO, Joseba (coords.), *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2015.

<sup>2</sup> MONTERO, Feliciano, *La Iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*, Madrid, Encuentro, 2009, pp. 42-43.

<sup>3</sup> Esta pregunta suele ser precedida de la propia definición del cine católico y de la puesta en valor de su necesidad. En la época el debate se vio inmerso entre las críticas positivas al cine

Las fuentes principales consultadas han sido las hemerográficas y las bibliográficas de origen nacional e internacional. En primer lugar además de *ABC* y *La Vanguardia*- han sido vaciados los números de *Ecclesia* entre 1947 y 1958. Este boletín de Acción Católica surgido en 1941 con la finalidad de registrar toda la vida de la Iglesia Católica nacional e internacional a través del prisma de la jerarquía española y del laicado de la asociación, imprimió la visión canónica con sus acuerdos y desacuerdos frente al Estado franquista. Por ello resulta interesante su estudio a los historiadores de la religión y la cultura, en tanto en cuanto proporcionó una visión bastante aproximada de las posiciones o perspectivas de la jerarquía en torno a los asuntos cinematográficos que se desarrollaron a lo largo de los años cuarenta y cincuenta. A partir de 1947, la revista aumentó progresivamente hasta finales de los años cincuenta sus artículos y noticias a nivel nacional e internacional. No obstante, la pretensión de *Ecclesia* no fue la misma que la de SIPE (*Servicio de Información de Publicidad y Espectáculos*), pues su eje central no fue el terreno de los espectáculos, por lo que sus reflexiones sobre el mundo del cine fueron irregulares, pero no por ello irrelevantes. Entre las mismas caben subrayar los artículos cinematográficos publicados en varias entregas y bajo la pluma de los críticos frecuentes de la revista: José María Cano, Pascual Cebollada o José María Pérez Lozano.<sup>4</sup>

Otra fuente hemerográfica consultada ha sido SIPE fundada en 1942 por las Congregaciones Marianas, cuando cerraron CEFI (*Contra el Film Inmoral*) refundando su servicio de crítica e información cinematográfica en esta nueva revista. Uno de sus rasgos característicos fue la capacidad de extenderse a las provincias para analizar la programación a nivel local de diferentes espectáculos, junto a la publicación de fichas, críticas y artículos sobre moralidad. Los boletines de SIPE nacieron para adherirse al apostolado positivo del cine que proponía el Papa y la OCIC (*Organización Católica Internacional de Cine*) en aquellos tiempos, aunque esta declaración de intenciones no impidió la crítica de actos sociales como el uso indecoroso de las fiestas populares o de salas cinematográficas. Fue una doble vertiente entre el temor y el abrazo a los nuevos tiempos, pues para muchos católicos los

---

católico español y las reseñas negativas por su carácter moralista frente a las producciones procedentes de Europa. La cuestión se puede ampliar en NIETO FERRANDO, Jorge, "La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman", *Estudios sobre el mensaje periodístico*, Vol. 18, 2 (2012), pp. 855-873.

<sup>4</sup> SANZ FERRERUELA, Fernando, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 253-268.

problemas del cine debían ser combatidos sin rehusar a su disfrute. Esta filosofía sería la que SIPE mantuvo en sus números y permitió unos contenidos ceñidos a la crítica de películas estrenadas en España, el anuncio de rodajes de películas religiosas, publicidad a las acciones llevadas en el extranjero (prohibición de películas, pastorales de los obispos de fuera, festivales) y una línea editorial que repitió temáticas con otras publicaciones como el uso de la moral, la educación o el cine destinado a jóvenes y niños<sup>5</sup>.

Por su parte, la *Revista Internacional de Cine* -fundada por el erudito cinematográfico católico Pascual Cebollada- a lo largo de sus 42 números comprendidos entre 1952 y 1963 logró reunir en su seno al mundo del cine y el catolicismo de ambas orillas: la tradicional y la vanguardista. Por eso fue habitual encontrar en ella la pluma del secretario de espectáculos de Acción Católica, Salvador Font, junto a la de José María García Escudero o Carlos Fernández Cuenca<sup>6</sup>. Surgida ante la necesidad de formar a los espectadores católicos en el cine, esta revista se hermanó -con el apoyo de OCIC- con otras publicaciones en Europa, como la belga *Revue Internationale du cinema*, la italiana *Rivista del cinematografo* y la alemana *Internationale Film-Revue*.

## 1. TEMÁTICAS DEL CINE CATÓLICO

Ya en el primer compendio de cine religioso realizado en España por Carlos Fernández Cuenca se apreciaron las carencias y semejanzas de la industria cinematográfica nacional en comparación con la del resto de países. En este sentido, las temáticas inspiradas en la Biblia brillaron por su ausencia en el cine español, aunque siempre encontramos la excepción en tres ejemplos, *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954), *The Redeemer (Los misterios del Rosario*, Joseph Breen y Fernando Palacios, 1959)<sup>7</sup> y *Bosquejo cinematográfico* (Arturo Carballo, 1918), frente a tradiciones como la

<sup>5</sup> El libro que recogió esos objetivos, en su época, fue VIVANCO, José Manuel, *Moral y pedagogía del cine*. Madrid, Ediciones Fax, 1952.

<sup>6</sup> ALONSO BARAHONA, Fernando, *Biografía del cine español*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1992, p. 127.

<sup>7</sup> Impulsada desde Estados Unidos de América por la Cruzada del Rosario en Familia, fundada en 1946 por el padre Peyton en Albany. El film es una selección de imágenes de las quince películas que forman la serie completa. Además de elegir paisajes españoles, el padre Peyton decidió que la mayoría de sus intérpretes fueran actores españoles como Antonio Vilar, Maruchi Fresno, Dolores Cantabella, como subrayó el crítico de *La Vanguardia*, 10 de julio de 1959, p. 19.

francesa -con un mayor número de producciones desde los primeros pasos del cine- y la estadounidense -generosa en temas del Antiguo Testamento que unía a comunidades cristianas y judías- se encontraban a años luz de las producciones hechas en España. Por su parte, Italia, México y Gran Bretaña también poseían un mayor número de películas dedicadas a las Sagradas Escrituras<sup>8</sup>.

Las razones de esta ausencia se debieron fundamentalmente a cuestiones económicas y cronológicas. De esta manera se aprecia cómo un gran número de películas bíblicas fueron realizadas durante la era del cine mudo en la que el cine español abarcó la cuestión católica de forma implícita en las producciones<sup>9</sup>. De esa manera se fue creando, poco a poco, una audiencia cinematográfica para este tipo de filmes en otros países, al tiempo que se facilitaba la exportación de estos a diferentes mercados nacionales que fueron consolidando ese tipo concreto de espectador, en plena época de entreguerras especialmente. Por otra parte, en España tampoco existieron grandes presupuestos para realizar los escenarios necesarios ni instalaciones o apoyo estatal para poder llevar a cabo estos proyectos monumentales.

La falta de pluralidad religiosa favoreció la sequía de cine bíblico nacional a la que se unió la censura moral y su lucha contra la sensualidad implícita en algunos largometrajes bíblicos extranjeros. El ejemplo más claro de esta unión entre temas bíblicos y erotismo fue la recurrente aparición de Salomé, la princesa judía que solicitó la cabeza de san Juan Bautista al rey Herodes, en el rol principal de diversas producciones. De hecho, fue el personaje con un mayor número de largometrajes y cortometrajes a sus espaldas tras Jesucristo en otras culturas cinematográficas<sup>10</sup>.

¿Cómo una figura testimonial en la Biblia podía ser objeto de tan alto interés? Al observar estos metrajes se aprecia un uso sutil del erotismo en las protagonistas y la justificación de este ante el mensaje final: la lujuria es un pecado. En España, cuya censura no toleraba ningún tipo de componente sexual -aunque el mensaje final fuera moralizante- no podía permitir la presencia de este tipo de historias en sus producciones frente a las castas monjas que protagonizaron numerosas películas nacionales.

---

<sup>8</sup>FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Cine religioso. Filmografía crítica (1896-1959)*, Valladolid, Publicaciones de la Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos, 1960.

<sup>9</sup> Hubo alguna excepción como el *Bosquejo cinematográfico* sobre la vida de Jesús o la primera adaptación de *La Hermana San Sulpicio*.

<sup>10</sup> Se realizaron entre 1902 y 1953 hasta seis versiones de la historia sobre esta figura femenina del Nuevo Testamento. Véase FERNÁNDEZ CUENCA, op. cit., pp 103-106.

Existió también un miedo a la ortodoxia, como se aprecia en la única escena del *Beso de Judas* en la que Cristo apareció de espaldas, por temor a ser interpretada como una falta de respeto.<sup>11</sup> A ello habría que sumar el papel de la crítica, la cual fue reticente en los inicios del cine religioso en España a llevar a la pantalla personajes históricos, como ocurrió con Andrés Manjón en *Forja de Almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), lo que condujo a sus creadores igualmente a cierta autocensura.

Por contraste, el cine histórico producido durante el primer franquismo centró sus esfuerzos en recrear las gestas nacionales y olvidar en consecuencia los sucesos acaecidos en el extranjero<sup>12</sup>. De este modo las grandes producciones se redujeron a temas de tradición patria y abandonaron cualquier pretensión de traspasar fronteras. Los personajes fueron así mismo lejanos a un público que en la escuela estudiaba bajo un plan que impulsaba una lectura de la historia al servicio del franquismo y de la justificación de su legalidad fundacional<sup>13</sup>.

Esta intervención del Estado y de la Iglesia en el cine español se aprecia en la reiterada adaptación de los temas marianos y especialmente en las apariciones de la Virgen María en Fátima. Inesperadamente, España, Portugal y Estados Unidos compartieron una filmografía en la que se abordó la temática desde tres perspectivas. En los casos portugués y español existió una visión del mito de Fátima desde la lucha contra el comunismo y las políticas ateístas que entonces amenazaban a la causa monárquica. Por eso la principal trama de las películas *Fátima, terra de fé* (*El milagro de Fátima*, Jorge Brumdo Canto, 1943) y *La Señora de Fátima*<sup>14</sup> incluyen en su trama un elemento

---

<sup>11</sup> No se han hallado evidencias documentales que vinculen esta reverencia con los códigos procedentes de Estados Unidos y Reino Unido en los que se vetaba la representación cinematográfica de Jesús.

<sup>12</sup> Otras cinematografías hicieron lo mismo, como se aprecia en BERTHEUIL, Bruno, “Un désir d’histoire, l’Ancien régime dans le cinéma français”. ISAACS, Ann Katherine, *Histoire, images, imaginaire*, Clith’s Workshop II, tomo V, Pisa, Università di Pisa, 2002, pp. 165-186. En el caso de España, ver MORAL RONCAL, Antonio Manuel y COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo, *Revolución y contrarrevolución. El siglo XIX español en la gran pantalla*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2011.

<sup>13</sup> MORAL RONCAL, Antonio Manuel, “El carlismo en la cinematografía española: la frustración en la victoria”, *Spagna contemporanea*, 22 (2002), pp. 25-39; LÓPEZ TALAVERA, María del Mar, “La España isabelina a través del cine”, *Aportes*, 46 (2003), pp. 41-51.

<sup>14</sup> No obstante, hubo intenciones no sólo políticas sino religiosas en el film de 1951 como demuestra LOUZAO VILLAR, Joseba, “La Señora de Fátima. La experiencia de lo sobrenatural en el cine religioso durante el franquismo”, en MORAL RONCAL, Antonio

político en el que lo sobrenatural no solamente se impone en curaciones o las apariciones sino también en un cambio de tendencias ateístas y filocomunistas de personajes que abrazan la fe y las políticas claramente inspiradas en el catolicismo<sup>15</sup>.

Estas películas tuvieron una mayor relevancia en los acontecimientos de la Iglesia frente a su hermana estadounidense. En efecto, *The Miracle of Our Lady of Fatima* (*El mensaje de Fátima*, John Brahm, 1952) fue una película que, a pesar de ser presentada en *La Mostra* de Venecia, tuvo muy poca repercusión. La prensa española se volcó en noticias sobre su rodaje, producción y exhibición, argumentando que el cardenal Gilfroy de Australia, que había acudido al Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, había alabado las cualidades del film, al visionarlo en un pase privado en Los Ángeles<sup>16</sup>. Sin embargo, quizás su menor éxito se debió a que bebió en demasía del esquema narrativo de una película mariana precedente: *The song of Bernadette* (*La canción de Bernadette*, Henry King, 1943).

Fue precisamente en aquellos films centrados en la aparición milagrosa de Lourdes donde las películas basadas en Fátima recibieron una notable influencia. Concretamente se estableció un esquema tanto en las formas de realizar el cine mariano como en la naturaleza de los protagonistas. Así se produjeron dos frentes marcados por la creencia o no en la aparición en cuestión. Fue, en este caso, un pequeño espacio para criticar a la Iglesia más terrenal, aquella que juzgaba las apariciones como un simple juego de niños y era incapaz de creer o poseer una fe pura y auténtica. Esa “fe del carbonero”, un término que define a las personas que creen a través de la piedad popular sin ningún elemento teológico que racionalice la religión, también existió en

---

Manuel y COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo (coords.), *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2015, pp. 121-152.

<sup>15</sup> La cinematografía portuguesa también cuenta con el corto mudo *Fátima milagrosa* (Rino Lupo, 1928) en el que se aprecia la curación de una paralítica. La película incluye algunas imágenes documentales relativas a los acontecimientos que se elevaron a la categoría de mito, que datan de un año antes y constituyen la primera muestra rodada en el país vecino sobre Fátima. En cualquier caso, domina la ficción, a medio camino entre el melodrama amoroso y el costumbrismo. La película, a juicio del experto Félix Ribeiro es poco significativa y mediocre. Lupo director, curtido en el cine mudo y fascinado por el paisaje de Portugal, se distinguió como el gran maestro de Manoel de Oliveira, a quien puede verse en la cinta en un pequeño papel. Dos años antes había estado en España, donde dejó su sello en *Carmiña, flor de Galicia* (1926). FÉLIX RIBEIRO, Manuel, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português: 1896-1949*, Lisboa, Cinemática Portuguesa, 1983, p. 342.

<sup>16</sup> *La Vanguardia*, 1 de abril de 1953, p. 17. Sobre la película se continuó informando el 3 de enero, el 29 de marzo, el 4 y 18 de abril.

el cine extranjero y tuvo, por tanto, mucho éxito también. Ello no significa que en otros mercados cinematográficos se desarrollara la posibilidad de profundizar en los dogmas y revelaciones de la fe católica de una forma crítica o intelectual -lo cual en España no fue posible- pero también pone en valor una forma de entender este subgénero y que normalmente ha sido criticada por los especialistas o incluso reservada en exclusividad al panorama español.

Esta piedad también se transmitió en algunas producciones cuyo protagonismo recayó en sacerdotes o monjas. Es más, a juzgar por las filmografías, se puede afirmar que Estados Unidos fue el creador de los argumentos basados en sacerdotes que ayudaban a salir adelante a los chicos de los suburbios, conduciéndoles hacia una clara mejora social y personal. Tal fue el caso de producciones como *Going my way* (*Siguiendo mi camino*, Leo McCarey, 1944), *Angels with dirty faces* (*Ángeles con caras sucias*, Michael Curtiz, 1938) o *Boys town* (*Forja de hombres*, Norman Taurog, 1938), que se convirtieron en los títulos más extendidos de esta temática, pero en España también hubo una escuela de presbíteros que acudieron a las calles en busca de los muchachos sin hogar. La ya citada *Forja de almas*, *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951) o *Piedras vivas* (Raúl Alfonso, 1956) son los títulos más conocidos y con el mismo rango paternalista o edulcorado de las producciones estadounidenses.

Incluso en las incursiones del género negro también se manifestaron rasgos compartidos como en el clásico *I confess* (*Yo confieso*, Alfred Hitchcock 1953) o *The detective* (*El Detective*, Robert Hamer, 1954). En España hubo también sacerdotes o monjas inmersas en el hampa con películas como *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951) o *Un día perdido* (José María Forqué, 1954). En ellas el consagrado actuaba como epicentro de toda la acción y elemento clave para la resolución de los problemas planteados, al igual que en las estadounidenses. Es cierto que en España no hubo un argumento que plantease inconvenientes a un sacerdote con el secreto de confesión como la película de Hitchcock o en otras cintas como *Full Confession* (*El arrepentido*, John Farrow, 1939), aunque tampoco las leyes de censura podían permitirlo dentro de las cuestiones vinculadas al respeto de los cultos. Sin embargo, con el suficiente decoro se permitió ejercer labores de detective a una figura o icono de la sociedad que estaba permanentemente vigilado por los organismos de control. Este carácter aventurero aumentó en las producciones misionales en las que la lejanía y los contextos permitían a los sacerdotes una mayor libertad de acción.

Precisamente un hecho contrario fue lo que también unió a varias cinematografías mundiales: las hagiografías, en las que no había espacio para

la crítica o la humanización de los santos. Es cierto que en Estados Unidos se permitió cierta teatralización de vidas como la de Juana de Arco o san Francisco de Asís, siendo apreciados papeles que las estrellas aspiraron a protagonizar, ya fuera como cine histórico o por propia militancia cristiana. Pero en España la influencia extranjera de este modelo no se replicó hasta los años sesenta, a través de la recreación fílmica de las vidas de *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1961) o *Fray Escoba* (Ramón Torrado 1961). Anteriormente, *El cruzado de Oriente*, *Don Bosco*, *Molokai* (primera versión) y *El Padre José* fueron proyectos cinematográficos planteados y no culminados en el periodo cronológico comprendido entre 1948 y 1952 en el que el género comenzaba a experimentar sus días de gloria, pero dicho esplendor encerraba tras de sí una industria precaria en la que frecuentemente no se dotaba de apoyo a las producciones cinematográficas que aparentemente eran afines al pensamiento de la dictadura<sup>17</sup>.

## 2. INTERPRETACIONES DEL CATOLICISMO CINEMATográfico

Además de la industria norteamericana, resulta oportuno acudir a otras cinematografías, consideradas oficialmente como “hermanas”, y que durante el primer franquismo realizaron intercambios comerciales con España. Entre ellas destacó el mercado hispanoamericano<sup>18</sup>, pero también el italiano, e incluso algunas producciones francesas. Al margen de este sistema quedarían modelos totalmente opuestos al cine religioso español como el británico o el escandinavo.

La concepción del cine católico en España era la de una industria universal, compacta y extendida desde el mismo nacimiento del cinematógrafo. La integración en la Organización Católica Internacional de

---

<sup>17</sup> Como lo subraya SANZ FERRERUELA, Fernando, “Cuatro hagiografías cinematográficas frustradas en la España nacionalcatólica: “Molokai”, “El cruzado de Oriente”, “Don Bosco” y “El Padre José” (1948-1952)”, *Artígrama*, 21 (2006) pp. 841-864.

<sup>18</sup> La cultura, en la que se integra el cine, fue una de las herramientas utilizadas por el régimen franquista para relanzar un acercamiento diplomático hacia Hispanoamérica. Por ello se organizó en el verano de 1948 un certamen de cinematografía en Madrid al que acudieron representantes del cine argentino, mexicano, cubano y colombiano. Nacieron múltiples iniciativas con las que se pretendió retomar la idea del primer congreso, celebrado en 1931, para potenciar un cine de habla española frente a la competencia estadounidense. Sus esfuerzos infructuosos son analizados por HERNÁNDEZ DE TERÁN, Anselmo, “El II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano de 1948”, *Aportes. Revista de Historia contemporánea*, 64 (2007), pp. 35-44.

Cine, una crítica católica en continuo contacto con el extranjero o la llegada de películas procedentes del extranjero fueron las tres premisas más claras de la ruptura de cierta autarquía cinematográfica tras los años de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, la España franquista siempre quiso guardar su propia visión de la catolicidad y, sobre todo, de su papel ante la misma.

En efecto, el liderazgo y la identidad nacionalcatólica que Franco hizo suyos bajo el caudillaje se quiso propagar también a la hora de liderar cruzadas y plantear vanguardias en los tres aspectos que más preocupaban en la materia al orbe católico: la producción católica de buenas películas, la excelencia en materia calificadora y la acción apostólica a través de la distribución o difusión de los contenidos blancos.

La producción desde el seno de la Iglesia quedó arrinconada al asesoramiento y el beneplácito, mientras que la expansión del circuito de salas católicas a través de FIDES o los cineclubs fue ciertamente tardía respecto a otros países vecinos. De este modo, España explotó a nivel nacional e internacional su potencial censor mediante las leyes estatales y el funcionamiento de la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos. La participación en congresos internacionales fue expresamente impulsada y aceptada por el régimen franquista en su política contra el aislamiento, aunque tuviera sus riesgos o efectos no deseados como la conexión con sacerdotes y laicos católicos con otras formas de vivir los dogmas de la religión y fórmulas de evangelización propias de sociedades no confesionales<sup>19</sup>.

De puertas para dentro hubo polémica a la hora de afrontar la existencia de diferentes interpretaciones del catolicismo cinematográfico, si bien la apertura fue real a lo largo de la década de los años cincuenta. De este modo, en *Ecclesia* se publicó un discurso en torno al Vaticano y su autoridad a partir de las directrices realizadas por el Papa.<sup>20</sup> Sobre ellos pivotaron el resto de naciones y los cincuenta años de cine católico que José María Pérez Lozano reflejó en 1951 a través de un artículo.<sup>21</sup> Precisamente en estas páginas, el periodista católico presentó una diferencia entre el cine extranjero y el nacional a partir de dos realidades: la ausencia de cine anticatólico y las diferentes relaciones con las otras confesiones. Estos fueron los dos asuntos pendientes del cine católico español y los rasgos que lo marcarían tan profundamente hasta la actualidad.

---

<sup>19</sup> MONTERO, op. cit., p. 43.

<sup>20</sup> *Ecclesia*, 15 de enero de 1949, p. 23 y *Ecclesia*, 10 de marzo de 1951, p. 13.

<sup>21</sup> *Ecclesia*, 17 de febrero de 1951, p.13.

Hasta 1967, con la ley de libertad religiosa, las relaciones de la cinematografía con otras confesiones fueron tensas y divididas entre la oficialidad católica y las realidades de los nuevos tiempos: el impacto del Concilio Vaticano II, la llegada de los turistas o las nuevas relaciones internacionales más abiertas donde el régimen franquista intentó explayarse. Esta situación se complicó especialmente con los protestantes y el resto de las confesiones cristianas<sup>22</sup>.

En Estados Unidos y otros países donde el cristianismo tenía una sólida base plural, organismos como las Legiones de la Decencia contaron con la colaboración de otras ligas puritanas o movimientos ajenos al catolicismo en defensa del buen cine. De este modo, aunque las diferencias rituales eran notables, la lucha común por batir los contenidos pornográficos o violentos logró incluso el diálogo entre instituciones y un precedente del ecumenismo tan demandado desde el Concilio Vaticano II. En España, sin embargo, toda vinculación fue borrada y se reflejó la imagen de una Liga de la Decencia aislada y alejada de cualquier medio de diálogo con otras confesiones. La presencia de estas incluso fue una excusa para la especulación y la publicación de noticias como las que anunciaban unas supuestas quejas ante lo que los protestantes denominaron *La dictadura católica en Hollywood*.<sup>23</sup>

Según *Ecclesia*, los cristianos no católicos del célebre barrio de Los Ángeles denunciaron la intromisión en la producción de los grupos católicos, bien a nivel económico o mediante la presión de los grupos censores. A pesar de la enorme influencia católica en las películas realizadas por la Metro Goldwyn Major, *Ecclesia* defendió una forma de entender el cine y la fe que en ocasiones había discutido durante los años cuarenta, fecha de origen de la supuesta denuncia.

Entre las películas católicas que se encontraron con la reprobación de la crítica confesional española, la ya citada *Siguiendo mi camino* de Bing Crosby fue la que gozó de una especial polémica. Las Congregaciones Marianas<sup>24</sup> y

---

<sup>22</sup> Las minorías protestantes vivieron en los márgenes sociales durante el franquismo, pero su historia no resulta ni mucho menos marginal, aunque su influencia en materia cinematográfica fue nula frente a sus homólogas estadounidenses. El caso español es analizado por LOUZAO VILLAR, Joseba, "Las minorías protestantes en España durante la Segunda Guerra Mundial: una historia de supervivencias", en MORAL RONCAL, Antonio Manuel y GONZÁLEZ MARTÍN, Francisco J. (coords.), *España y la Segunda Guerra Mundial. Otras visiones del conflicto*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2014, pp. 97-112 y, del mismo autor, "Minorías para un país de mayoría. Los protestantes en la España del primer franquismo", en MONTERO y LOUZAO, op. cit., pp. 341-364.

<sup>23</sup> *Ecclesia*, 10 de mayo de 1947, p.4.

<sup>24</sup> *SIPE*, 3 al 10 de julio de 1945, p.1

otras figuras como Ernesto Ros o Fernando Murillo criticaron el carácter heterodoxo del sacerdote protagonista y sus métodos para evangelizar a la juventud<sup>25</sup>. En un país donde *Forja de almas* había sido denominada como una película incapaz de llegar a proyectar todo el esplendor de la Iglesia, este tipo de comedias musicales con sacerdotes jóvenes resultaban cercanas al sacrilegio para muchos críticos católicos españoles.

No obstante, a pesar de estas diferencias o las que ocasionaron películas como *How Green was my valley* (*¡Qué verde era mi valle!*, John Ford, 1941)<sup>26</sup>, a la larga se acogerían las propuestas del cine procedente de aquellos países con pluralidad católica y se reconstruirían con una base argumental al gusto de los españoles. Como ejemplo de lo señalado, se encontraría el film *Sor intrépida* (Rafael Gil, 1952), en la que la conversión de la monja cantante recordó a la de la cinta italiana *Anna* (*Ana*, Alberto Lattuada, 1951), sirviendo de clara inspiración a futuras producciones como *Dominique* (*Dominique*, Henry Koster, 1966).

Muy diferente fue el diálogo con lo anticatólico y el mal bajo una perspectiva religiosa. La autocrítica católica suscitada en el seno de hitos como las Conversaciones de San Sebastián o los Encuentros de Gredos propiciaron una revalorización del cine como fuente de cultura y un elemento en el que exponer reflexiones como la ya citada cuestión ecuménica. Gracias a este ejercicio analítico fue posible pasar de la lucha entre cristianos misioneros en *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948) a la colaboración en *Molokai* (Luis Lucia, 1959). La visita del presidente norteamericano Eisenhower a España y la clara apuesta gubernamental por el aperturismo resultaron también claves en apenas diez años de diferencia.

Sin embargo, el planteamiento de cuestiones como el agnosticismo presente en *Jungfrukällan* (*El manantial de la doncella*, Ingmar Bergman, 1960) o *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, Ingmar Bergman, 1957), la Inquisición en *Captain from Castile* (*El capitán de Castilla*, Henry King, 1949) y *Saint Joan* (*Santa Juana*, Otto Preminger, 1957) o la exposición del pecado con fines pedagógicos no recibieron este soplo de aire nuevo durante la década de los años cincuenta. La imagen o el plano era más importante que

---

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Daniel, *El enemigo yanqui: las raíces conservadoras del antiamericanismo español*, Zaragoza, Genuève Ediciones, 2012, p. 304.

<sup>26</sup> En la crítica se alabó el contenido de la película, pero se puso al espectador en alerta ante el protagonismo del pastor protestante. Por ejemplo, en *ABC*, donde se puso en valor el humanismo frente a la doctrina social que emitió y *que solamente enconos y sinsabores ha originado siempre*. Véase *ABC*, 4 de octubre de 1944, p. 17.

el conjunto argumental para la censura, y eso llevó a un imposible contacto y lucha.

He aquí donde penetró la influencia de aquellas cinematografías con un proceso de secularización avanzado o ya plenamente desarrollado. Francia, país que en su cine se cuestionó absolutamente todo tras el desastre de la Segunda Guerra Mundial y el amargo lastre del colaboracionismo, era para la crítica católica española un país sin censuras<sup>27</sup>. Nada más lejos de la realidad, de hecho, poseía una potente asociación de calificaciones católicas, pero, para el cinéfilo cristiano español, la libertad de elección fue expuesta como una forma de libertinaje.

En la obra de Carlos Fernández Cuenca se observa un apartado final dedicado a lo que denominó como *cine antirreligioso*. En él se denuncian tres películas francesas *Huis clos* (*Huis clos*, Jacqueline Audry, 1954), *L'auberge rouge* (*El albergue rojo*, Claude Autant-Lara, 1951) y *L'âge d'or* (*La edad de oro*, Luis Buñuel 1930), la sueca *Häxan* (*La brujería a través de los siglos*, Benjamin Christensen, 1922) y la checoslovaca *Jan Hus* (*Jan Hus*, Otakar Vávra, 1954). Cada una de ellas reflejó los grandes miedos que el catolicismo español tenía a la hora de acudir al cine.

*Häxan* o *La brujería a través de los tiempos* fue el primer documental que recreó el fenómeno y la mitología de la brujería durante la Edad Media y Moderna. Entre los efectos que este hecho provocó, destacó el de la caza y la tortura de personas efectuada por la Iglesia y las autoridades laicas a través de la Inquisición. Al respecto la película no escatimó en medios técnicos para demostrar como el Santo Oficio se equivocó en innumerables ocasiones y llevó a la muerte a miles de personas. Este hecho, y a pesar de que el mismo Henri Agel afirmó que no había ningún *sentimiento profundo del horror o de la blasfemia*<sup>28</sup>, le condenó a la censura durante todo el franquismo. Hasta entonces sólo se había proyectado en España una vez en el Cineclub Español durante el año 1930. *Häxan* es el ejemplo de largometraje que ofrece la cara menos amable de la Iglesia y sus errores a través de la Historia.

*El albergue rojo* representa a aquellas películas que fueron censuradas por mostrar descaradamente una burla y sentimiento anticlerical ante la vida eclesial. El héroe de esta historia -basada en un hecho real- es un fraile que para salvar a los huéspedes de una posada se ve envuelto en una sucesión de escenas truculentas, humillantes y difamatorias. Si *Siguiendo mi camino* levantó ampollas por su heterodoxia ¿cuánto menos iba hacerlo una película

---

<sup>27</sup> *Revista internacional del cine*, enero y febrero de 1954, p. 114.

<sup>28</sup> AGEL, Henri, *El cine y lo sagrado*, Madrid, RIALP, 1960, p. 21.

francesa rodada bajo la burla anticlerical? Del mismo modo, *Le rouge et le noir* (*El rojo y el negro*, Claude Autant-Lara, 1954) reincidió en estas ideas a partir de una adaptación de la novela de Stendhal. En esta ocasión la cinta reflejó la errante vida de Julien Sorel, quien deambuló desde un seminario hasta la casa del marqués de la Môle. Allí se convirtió en amante de la hija del noble, completando un círculo religioso que mezcla religión, poder y sexo, tres conceptos incompatibles para prohibir un guion o rodaje en España.

En *La edad de oro* y *Huis clos* la causa de su rechazo fue el uso de la blasfemia y el anticlericalismo con fines artísticos. Bajo el influjo del surrealismo en la primera y la representación del infierno según el existencialismo de Jean Paul Sartre en *Huis clos* -no en vano era el autor del texto- fueron las causas de su rechazo. A nivel mundial este tipo de casos fueron también frecuentes y tendrá en *El milagro* su causa judicial más conocida (ver el apartado correspondiente).

El miedo a la nada, a la salvación imposible y a la negación de lo divino fueron tres puntos sensibles ante la cinematografía católica. Buena parte del flujo de estas ideas navegaron en torno a los postulados marxistas que, películas como *Jan Hus*, propugnaron en las pantallas.<sup>29</sup> El prestigio del cine tras el telón de acero se vio sofocado con las tesis partícipes de una religión de Estado. La cinta checoslovaca de 1955 es un retrato del personaje que otorga el nombre a la película y que buscó canalizar al cristianismo hasta un punto que pudiera ser absorbido por ciertas ideas políticas como las comunistas. La política volvió a ser una vez más la razón de la censura.<sup>30</sup>

A pesar del ingente número de películas que no llegaron a ser emitidas en España durante el franquismo, otras muchas lograron pasar las fronteras con su carácter blanco y su posible distribución. Sin embargo, lo que para algunas culturas cinematográficas era un largometraje recomendado para todos los públicos, aquí fue una producción bajo la reserva y severa mirada de los calificadores.

---

<sup>29</sup> La llamada Trilogía Husita -compuesta por *Jan Hus* (Otakar Vávra, 1954), *Jan Žižka* (1955) y *Proti všem* (1957)- es un exponente claro del cine con carga marxista que presentaba la religión de Estado como única posible

<sup>30</sup> FERNÁNDEZ CUENCA, op. cit., pp. 343-348.

### 3. RECEPCIÓN EN ESPAÑA DE LA CENSURA Y CLASIFICACIÓN EXTRANJERAS

#### 3.1. Calificación del cine religioso extranjero

Al comparar las películas nacionales con las extranjeras a través de la censura eclesiástica, los parámetros y juicios elaborados demuestran una relación similar.<sup>31</sup> Es decir, aquellos largometrajes con una temática blanca alcanzarían una baja calificación moral y los que contenían material sensible llegarían a obtener un 2 o un 3. Evidentemente, ninguna película con contenidos susceptibles de ser considerados para *mayores con reparos* o *peligrosos* no logró llegar al gran público y, por tanto, estuvieron exentas de la censura privada.

De este modo, películas sobre las apariciones marianas como *El milagro de Fátima*<sup>32</sup>, *El mensaje de Fátima*<sup>33</sup>, *Fátima, terra de fe*<sup>34</sup> o *La canción de Bernadette*<sup>35</sup> compartieron la misma clasificación 1 (apta para todos los públicos) que la española *La Señora de Fátima*. La representación de la Virgen María y las historias en las que se contextualizaron en torno a la misma fueron consideradas impecables y respetuosas con el dogma. Así mismo, el componente moralizante y evangelizador hizo imperar la necesidad de acceso a un mayor público, inclusive el infantil.

Lo mismo ocurrió con aquellas películas cuyos protagonistas eran sacerdotes en barrios marginales. *Siguiendo mi camino*<sup>36</sup>, *Las campanas de Santa María*<sup>37</sup> y *Forja de hombres*<sup>38</sup>, ambas estrenadas en los primeros años cuarenta, obtuvieron un 1 de la calificación oficial. Otras como *Men of Boys town (La ciudad de los muchachos, Norman Taurog, 1941)*<sup>39</sup> -secuela de

---

<sup>31</sup> La censura eclesiástica española calificaba las películas con un código numérico que comprendía los números del 1 al 4. Concretamente las películas que obtenían un 1 eran aptas para niños, un 2 señalaba que los jóvenes podían visionarla y un 3 avisaba que la producción era para mayores de 21 años. Así mismo, también se otorgaba un 3R al cine destinado a personas con sólida formación moral (mayores con reparos) y el 4 a aquel que se consideraba peligroso.

<sup>32</sup>DELEGACIÓN ECLESIASTICA NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA, *Guía de películas estrenadas (1939-1959)*. Madrid, Fides Nacional, 1960, p. 467.

<sup>33</sup>Ibidem., p. 544.

<sup>34</sup>*Ecclesia*, 10 de julio de 1943.

<sup>35</sup>DELEGACIÓN ECLESIASTICA NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA, *op. cit.*, p. 551.

<sup>36</sup>Ibidem., p. 532.

<sup>37</sup>Ibidem.

<sup>38</sup>Ibidem., p. 539.

<sup>39</sup>Ibidem., p. 534.

*Forja de hombres*- fueron destinadas a un público joven con un 2 e incluso obtuvieron una evaluación moral benévola frente algunas producciones españolas. Por ejemplo, la película *Cerca de una ciudad*<sup>40</sup> obtuvo con mayor dificultad una calificación a pesar de la aparición de un reparto infantil en la película y representar de forma parecida el mundo del hampa y los suburbios.

El número 3 quedó reservado para las películas con aparición de protestantes como *¡Qué verde era mi valle!*, *L'assassin habite au 21* (*El asesino vive en el 21*, H.G. Clouzot, 1942), violencia *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*, Cecil B. Demille, 1949) o tramas vinculadas con el aborto o mujeres jóvenes bajo la tutela de la Iglesia como *El derecho de nacer* (Zacarías Gómez Urquiza, 1952). Las monjas conversas también obtuvieron una calificación de 3 (*Ana*) o 2 en el caso de *Sor Alegría* (Tito Davison, 1952).

En líneas generales, se marcó a las películas religiosas con un 1 y un 2, las calificaciones que permitían un público amplio. Así mismo, el Estado franquista favoreció a este tipo de películas al acompañarlas con una calificación destinada a los espectadores infantiles y juveniles. Gracias a la difusión de estas industrias, fundamentalmente la estadounidense y la mexicana, España obtuvo una fuente de influencias e ideas para los nuevos productos patrios. No es de extrañar que, precisamente, fueran las películas procedentes de estos países las que obtuvieran un gran número de licencias de importación. Sus cinematografías siguieron la línea que el propio cine español marcó a la hora de denominar al cine como católico a través de historias sencillas, edulcoradas y con una resolución positiva.

Para el escaso cine italiano que llegó entonces también a la España de la posguerra mundial hubo diferentes calificaciones. *Miracolo a Milano* (*Milagro en Milán*, Vittorio de Sica, 1951)<sup>41</sup> fue calificado para jóvenes (2) bajo una correspondiente revisión del argumento principal. El principal obstáculo fue la cruda representación de la realidad que afectó a la sesgada recepción del neorrealismo italiana en España. Una película como *Proibito rubare* (*Prohibido robar*, Luigi Comencini, 1948)<sup>42</sup>, cuyo argumento abarcaba la labor de un sacerdote en un suburbio del sur italiano, obtuvo un 3 y estuvo limitada al público adulto por ser, para la mirada española, precisamente demasiado detallista en torno a la violencia y la seducción.

El miedo a mostrar la crudeza de la historia también influyó en una película tan celebrada y edificante como la francesa *Monsieur*

---

<sup>40</sup>Ibíd., p.449.

<sup>41</sup>Ibíd., p. 544.

<sup>42</sup>Ibíd., p. 459.

*Vincent*<sup>43</sup>(*Monsieur Vincent*, Maurice Cloche, 1947). Así, la vida de san Vicente de Paul fue considerada una película para adultos (3) y con momentos difíciles. Algunos de ellos fueron la recepción del santo en el pueblo y la lluvia de pedradas que recibió según las crónicas, además de los intentos infructuosos de seducción al santo por parte de una mujer o la crudeza de la situación de algunos pobres desheredados del París del siglo XVII. Y es que la sencillez en la exposición de los hechos hagiográficos o sobrenaturales constituyó un enemigo de la pantalla española. Cabe citar, a modo ejemplar, la programación del Congreso Nacional de Cineclubs celebrado en 1952. Varias películas extranjeras se proyectaron allí de forma exclusiva y no salieron de los recintos de arte y ensayo hasta muchos años después:

*Día 2 de abril de 1952.*

*Francia: Dieu a besoin des hommes (Premio OCIC en Venecia). Sin distribución comercial.*

*Día 3 de abril de 1952.*

*España: Esa pareja feliz. Con dificultades en el proceso de calificación moral.*

*Día 4 de abril de 1952.*

*Alemania: Rey por una noche. Sin distribución comercial.*

*Día 5 de abril de 1952.*

*Italia: Francisco, juglar de Dios (sobre San Francisco de Asís). Sin distribución comercial.*

*Día 6 de abril de 1952.*

*Suecia: La señorita Julia. Sin distribución comercial.*<sup>44</sup>

### 3.2. La censura extranjera en la prensa católica española

Las políticas de censura emanadas por el asociacionismo católico internacional y sus consecuencias fueron noticia constantemente en las páginas cinematográficas de las publicaciones españolas. Entre ellas, *SIFE*<sup>45</sup> y *Ecclesia* fueron especialmente reincidentes en la cuestión a lo largo de los años cuarenta y cincuenta. En sus páginas anunciaron las modificaciones de los códigos morales, aunque fue especialmente interesante el seguimiento a algunos casos particulares con nombre propio, como se expone más adelante.

<sup>43</sup>Ibidem., p. 545.

<sup>44</sup>ABC, 1 de abril de 1952, p. 34.

<sup>45</sup>*SIFE* repetía en ocasiones las informaciones procedentes de *Ecclesia*.

En primer lugar, se observa como un gran número de estas citas informativas procedieron desde Estados Unidos y Argentina. No fue casual, ya que en esos países actuaron con especial beligerancia sus respectivas Legiones de la Decencia y, no debe ocultarse el hecho de que contaron con un amplio apoyo social en los años de la Guerra Fría. Por consiguiente, algunas de sus campañas más relevantes traspasaron las fronteras.

Desde un punto de vista cronológico, la difusión de esta censura tuvo su punto álgido durante la década de los cincuenta. Es decir, durante el aperturismo político e informativo que experimentó España en paralelo a un creciente interés por la producción y difusión cinematográfica. En este tiempo también cimentó la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos con la correspondiente unidad de criterios en torno a la censura. Precisamente esta maquinaria también proporcionó datos estadísticos contrastables con otras naciones. Así en el año 1953 *Ecclesia* difundió los positivos datos en la lucha contra la inmoralidad en Estados Unidos y una reducción al 20% de las películas consideradas como reservadas. En esos 365 días sólo hubo un film estadounidense rechazado y 13 extranjeros, lo que demostró en números la incompreensión en el Nuevo Mundo del cine europeo.

Esa lucha contra las películas europeas llegaría incluso a España y, así, títulos ilustres como *Paisà* (*Paisà*, Roberto Rossellini, 1946) o *The French line* (*La línea francesa*, Lloyd Bacon, 1953) entre otros aparecieron en la sección internacional alertando de su peligroso visionado. Así mismo, algunos que fueron prohibidos en el otro lado del Atlántico, por ejemplo, *Riso amaro* (*Arroz amargo*, Giuseppe de Santis, 1949) o *Rififi* (*Rififi*, Jules Dassin, 1955)<sup>46</sup> fueron estrenados en España con una calificación severa (4, peligrosa).

Así, buena parte de estos títulos de cine de autor -fundamentalmente italianos o franceses- llegaban a la crítica y censura españolas bajo el marchamo negativo de la censura internacional. Hubo, por tanto, una influencia de veredictos entre los diferentes países y un temor a las películas de arte y ensayo que se propagó entre las oficinas católicas. En el caso de la censura estatal hubo disidencias y estas se pagaron con la desaprobación de la Iglesia, como en otras naciones. En consecuencia, el mecanismo, a pesar de la colaboración Iglesia-Estado franquista, fue el mismo que en otros países en este aspecto.

---

<sup>46</sup> DELEGACIÓN ECLESIASTICA NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA, *op. cit.*, p. 280.

Esta desaprobación de la cinematografía europea también quedó patente en las estadísticas publicadas en *Ecclesia*. A pesar de victorias como la reducción del cine inmoral en la Alemania Federal<sup>47</sup>, país que aparecía frecuentemente con sus innovadoras propuestas y políticas contra el mal cine, otros estados fueron protagonistas de unos números elevados de películas desaconsejadas y rechazables. Para más información, en esos mismos datos se confirmó que del total de las películas rechazadas en Italia, durante 1953, un 60% eran francesas y un 39% del país transalpino<sup>48</sup>.

Indagando en las sinopsis de las obras prohibidas, una gran parte de ellas lo fueron por su contenido sexual o relación indecorosa con la religión. *I sette peccati capital* (*Los siete pecados capitales*, varios directores, 1953), *Salome* (*Salomé*, William Dieterle, 1953) o *Black Narcissus* (*Narciso Negro*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1947) fueron unos de los mayores exponentes de esta lucha internacional contra la inmoralidad. Naturalmente, estos largometrajes no fueron estrenados en España.

No obstante, hubo una producción que marcó polémica e interés en los medios tanto dentro de Estados Unidos como fuera de sus fronteras. *Il miracolo* (*El milagro*), un segmento rodado en la película *Amore* (*El amor*, Roberto Rossellini, 1948) resumió desde un punto de vista heterodoxo la visión que el autor mantenía de la religión. Así, como en la cercana *Milagro en Milán*, la historia se circunscribió en un entorno rural donde Nanni, una mujer que comenzó a creerse la reencarnación de la Virgen María tras quedarse embarazada de un hombre al que llama San José. Arriesgada para la industria de una gran parte del mundo, la reflexión en torno a la virginidad y a los dogmas de fe supuso la declaración de “película anticatólica y sacrílega” por la Legión de la Decencia en 1951. Previamente había sido exhibida en los circuitos minoritarios estadounidense e incluso había sido premiada como mejor película extranjera por la Sociedad de la Crítica Neoyorkina.

En este punto comenzó la pugna entre el exhibidor Joseph Burstin y la Legión de la Decencia por la emisión de la película. La asociación católica triunfó en la primera<sup>49</sup> y segunda revisión<sup>50</sup> del *New York State Board of Regents* con la prohibición total del título en todo el Estado. En el extranjero

---

<sup>47</sup> *Ecclesia*, 15 de enero de 1955, p. 18

<sup>48</sup> *Ecclesia*, 23 de enero de 1954, p. 24.

<sup>49</sup> *Ecclesia*, 3 de marzo de 1951, p. 4.

<sup>50</sup> *Ecclesia*, 2 de junio de 1951, p. 21.

*Ecclesia* reflejó las adhesiones a la decisión, enviadas desde Brasil y Argentina<sup>51</sup>, o la rebelión ante la misma en Inglaterra<sup>52</sup>.

No obstante, a mediados de 1952, *El milagro* sentó precedente al ganar el caso en la Corte Suprema de Justicia de Estados Unidos. Joseph Burstin podría proyectar libremente la película amparado en la libertad de expresión recogida en la Primera Enmienda de la Constitución. Así mismo, el largometraje fue considerado una manifestación artística cuya finalidad no era la de romper los moldes de la moralidad. Esta decisión, uno de los primeros grandes golpes a la Legión de la Decencia, fue acogida a la defensiva por la prensa católica española. En *Ecclesia* llegaría a ocupar incluso un editorial cuando los temas cinematográficos solían estar relegados a las últimas páginas de la revista. Con *Una película, un sacrilegio y una sentencia* el medio escrito de Acción Católica reafirmó su convicción sobre la censura de la película y el peligro ante una nueva oleada de futuras películas inmorales<sup>53</sup>.

¿Fue entonces *El milagro* una *rara avis* en la historia de la censura y una victoria sobre la misma? Al evaluar *a posteriori* los efectos de la sentencia del Tribunal Supremo estadounidense parece que no. Por una parte, la *Legión de la decencia* continuaría su cruzada contra el cine inmoral y europeo hasta los límites de condenar a *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956) en el mismo año que era galardonada por la OCIC.<sup>54</sup> Así mismo, a pesar del levantamiento de la prohibición, la película no comenzaría a visualizarse con regularidad en Estados Unidos hasta su restauración en color en el año 1978<sup>55</sup>. La Legión de la Decencia, cuya defunción data de 1975, mantuvo en la sombra ésta y otras películas durante su progresiva decadencia.

#### 4. LOS CATÓLICOS ESPAÑOLES ANTE LOS PREMIOS OCIC

El mundo católico tuvo en los premios repartidos por la OCIC el mayor referente de los certámenes internacionales. Nacidos en Bruselas, sede central de la organización, fueron varias las ocasiones en las que algunos de estos galardones recayeron en películas españolas.

<sup>51</sup> *Ecclesia*, 10 de marzo de 1951, p. 16

<sup>52</sup> *Ecclesia*, 17 de marzo de 1951, p. 22.

<sup>53</sup> *Ecclesia*, 14 de junio de 1952, p. 4.

<sup>54</sup> BLACK D., Gregory, *La cruzada contra el cine, 1940-1975*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 288.

<sup>55</sup> Visto en el programa *San Francisco Cinematheque Program Notes* de 1978.

La fundación en 1947 del premio OCIC tuvo lugar en el *World festival of Film and Fine arts*. Las circunstancias históricas resultaron idóneas una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial y en pleno impulso de la cultura y el voto católico en la nueva Europa occidental donde los partidos demócratacristianos iban a resultar decisivos. Su antifascismo era claro: la ocupación alemana de Bélgica había retrasado la aparición de los premios de la cinematografía católica y, durante esos años, la organización fue acusada de realizar producciones contra Hitler, lo que justificó la detención de su secretario general, Abbe Bernard. En estos años de guerra fue vital el papel del padre Morlion, que se trasladó desde Portugal hasta Estados Unidos para poner en contacto a la Legión de la Decencia con la OCIC y aquellos países que no habían sufrido los desastres del conflicto. Estos hechos constituyeron, en definitiva, una mayor globalización y una apertura de miras que se consolidarían en los congresos de Roma en 1946 y de Bruselas al año siguiente.

El año siguiente la OCIC se estrenaría en el Festival de Venecia con el premio a una película tan polémica como *The fugitive* (*El fugitivo*, John Ford, 1947), cuya imagen anticlerical del pueblo mexicano no gustó en este país americano a pesar de registrar las guerras cristeras y el necesario uso argumental de elementos contrarios a la Iglesia. Fue la primera de las muchas películas premiadas por la organización que encontrarían tribulaciones en determinadas partes del mundo, como España. Por el modo en el que la película de John Ford analizó y presentó las crisis espirituales del sacerdote protagonista, cuya encarnación por Henry Fonda le valió un amplio reconocimiento internacional, pero levantó cierto debate en la prensa española<sup>56</sup>.

Entre 1949 y 1950 se atravesó una fase de transición donde se cuestionó la necesidad de establecer un premio ajeno a los festivales que pudiera reconocer a películas de calidad que no eran seleccionadas para su proyección en los certámenes. Así mismo, se discutió la participación de eclesiásticos en los jurados al reprobar El Vaticano la presencia continua de los presbíteros en las salas cinematográficas. La OCIC, que deseaba la colaboración de uno o más sacerdotes que asesorasen y otorgasen un veredicto desde su ministerio, se encontró ante un dilema. Finalmente, y a pesar de que fueron invitados a la Mostra de 1950, los presbíteros por orden de Roma no se trasladaron a

---

<sup>56</sup> *ABC*, 11 de noviembre de 1951, p. 36; por su parte *La Vanguardia*, 10 de noviembre de 1951, p. 19, notificó el premio de la OCIC a este film y citó las palabras más elogiosas publicadas en *Ecclesia*.

Venecia. Ese gesto también pudo estar en relación con la elección de la película ganadora del Premio OCIC de 1950 en el festival, la extraña producción francesa de ese año: *Dieu a besoin des hommes* (*Dieu a besoin des hommes*, Jean Delannoy, 1950) la cual presentó a un laico que ejercía las labores propias del sacerdocio ante la falta de un párroco en su pueblo. Esta película también provocó el alejamiento de la Legión de la Decencia estadounidense, pues el premio había puesto en duda la calificación “no recomendable” que había otorgado a la película. A tal punto llegó este enfrentamiento que la Legión llegó a afirmar que no asistiría a ningún certamen o acto en el que tuviera que compartir escena con la OCIC. Esta batalla, si se puede considerar como tal, continuó durante tres años, aunque a efectos prácticos supuso un triunfo de la OCIC ante la prestigiosa asociación americana. En 1952 tuvo presencia en Venecia, Cannes y en Punta del Este. Precisamente en este último enclave la participación de la OCIC promocionó su organización en un continente donde el modelo norteamericano de las legiones había triunfado entre la población católica.

Las decisiones de la OCIC también causaron malestar en España. Concretamente con el *Journal d'un curé de campagne* (*Diario de un cura rural*, Robert Bresson, 1951) premio OCIC en Venecia<sup>57</sup>. En *ABC* se subrayó que si bien “una vena católica [del cine francés] se acusa con *Diario de un cura rural*, otra existencialista, apunta al llevar asuntos de Sartre a la pantalla”<sup>58</sup>. Quizás, para algunos católicos españoles, el impacto de la obra de Bernanos resultaba solamente posible en el mundo elitista de la letra escrita frente a la masiva difusión que producía la gran pantalla, un entorno y un público distintos para unos críticos que sabían a quién iba destinado cada producto.

Así, en estos primeros años de la década de los cincuenta se produjo una expansión tanto en la aparición de la OCIC en festivales y jurados como en la difusión de sus actividades a través de las diferentes ediciones de la *Revista Internacional del Cine*. Ya en 1954 este modelo se consolidó con las invitaciones que recibió la organización católica por parte de los Festivales de Berlín y Dublín para otorgar premios cinematográficos. La línea de los premios mantuvo un equilibrio entre la calidad artística y el éxito a nivel global<sup>59</sup>. Concretamente, así lo demostraron los triunfos de películas como *La*

---

<sup>57</sup> El jurado pudo contar este año con dos sacerdotes elegidos por el Vaticano.

<sup>58</sup> *ABC*, 7 de octubre de 1951, p. 27.

<sup>59</sup> MOLHANT, Robert, *Ocic awards at film festivals and grand Prix 1947-1966*. Bruselas, Ediciones OCIC, 2000, pp. 35-40.

*strada* (*La strada*, Federico Fellini, 1954) u *On the waterfront* (*La ley del silencio*, Elia Kazan, 1954), ambas con un fuerte calado social, cuya elección demostró la tendencia al cine humanista que años después se consolidaría en otros festivales como el de Valladolid. Ese abandono de un “cine de sacristía” por un cine de discurso cristiano -ajeno a la proyección de las jerarquías en la gran pantalla- comenzaría a emerger en estos años a través de estos premios que mantenían al margen la posible ausencia de intencionalidad cristiana en el resultado final del largometraje.

Un ejemplo de este nuevo cine puede apreciarse al observar el primer triunfo español en el jurado OCIC y el último de ellos en la década de los años cincuenta. De esta manera, si *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953) era una cinta cuyo valor recaía en el cristiano arbitraje de un sacerdote entre las dos clases sociales del pueblo en el que llegaba a ser párroco, con *Calabuch* de Luis García Berlanga se valoró el discurso pacifista y anti militar en pleno contexto de Guerra Fría en el que fue presentada. Fueron, en definitiva, dos maneras de presentar un mismo tema (la paz social) pero narradas en contextos distintos.

Estos esfuerzos por integrarse en el circuito cinematográfico mundial también se materializaron con la entrada del Festival de San Sebastián en el prestigioso grupo avalado por la *Federation Internationale des Producteurs de Films* (FIAPF). Desde casi su fundación en 1953, la voluntad del encuentro donostiarra por integrarse en la FIAPF fue una constante marcada por diferencias de calendario y por el carácter competitivo del festival. De este modo no sería hasta ese 1957 cuando alcanzaría el beneplácito de la FIAPF y con él la posibilidad de conformar un jurado oficial e invitar a un jurado de la OCIC para que otorgase su premio.

Sin embargo, la decisión fue temporal y al año siguiente no se contaría con la presencia en San Sebastián de la OCIC a pesar de la fuerte participación española en la organización. La razón de esta ausencia recayó en la limitación de jurados a tres festivales (Berlín, Venecia y Cannes) y uno extraordinario en la Exposición Mundial de Bruselas. España se quedaba así fuera de nuevo hasta 1959 cuando recuperó el jurado OCIC.

Sería en este año cuando la organización católica entraría en una crisis marcada por su capacidad de premiar a largometrajes procedentes de países comunistas. Las dudas al respecto surgieron en el jurado del Festival de San Sebastián de 1959, una edición marcada por la proyección de un gran número de películas procedentes del Telón de Acero. Más tarde, en 1963, el premio OCIC fue para la película japonesa *Sono Yo wa Wasurenai* (*Hiroshima, la ciudad marcada*, Kōzaburō Yoshimura, 1962) y las reticencias fueron

acclaradas tajantemente por el director del comité de la OCIC al asegurar que ninguna película procedente de estos países -incluyendo la católica Polonia- podía ser considerada candidata a recibir un premio OCIC a pesar de su posible calidad cinematográfica.

He aquí uno de los dilemas que formarán parte de la OCIC, y de la crítica católica en general, desde la segunda mitad de los años cincuenta ¿Podían producirse películas de calidad y con mensaje católico de un lugar donde sus autoridades políticas negaban la existencia de Dios? Esta pregunta no tuvo fácil respuesta y trajo una profunda división entre los sectores favorables a aprobar las bondades de la industria cinematográfica soviética y aquellos que las rechazaron. La España franquista, por el momento, apoyó la segunda opción.

## CONCLUSIONES

Durante los breves años en los que Falange Española monopolizó el poder en la censura y en las instituciones, hubo un menor protagonismo del cine religioso debido a ese control tan férreo y a unas expectativas tan altas de mostrar la fe en las pantallas que hizo imposible un desarrollo del fenómeno. A ello se sumó el auge de otro ciclo, el del cine castrense e histórico. Sin embargo, la consolidación del nacionalcatolicismo a partir de 1945 fomentó el surgimiento de una edad dorada para este subgénero, paralelamente a su apuesta por la apertura internacional.

Si se examina la producción de cine católico con la elaborada en otros países, los resultados resultan sorprendentes y permiten observar cómo este género cinematográfico no estuvo tan aislado como aparentemente se puede llegar a pensar. Un asunto diferente fueron las formas y medios de expresión de los contenidos en los que existieron claras diferencias con la producción internacional y una menor o mayor aproximación a la ortodoxia religiosa. Basta con repasar la aplicación de las leyes de censura cinematográfica o la política de calificación de los films de los diferentes países o el distinto peso de las religiones en materia cultural, en los mismos.

Si hubo diferencias entre las temáticas de los films religiosos se debió, sobre todo, a diferencias económicas, a la falta de recursos y a la inexistencia de la necesidad de unir audiencias de confesiones religiosas diferentes. Si hubo divergencias en los temas bíblicos, el cine católico español convergió mejor con el extranjero en otros contenidos, como los films sobre Fátima. Paradójicamente, hubo películas de contenido cristiano que fueron reprobadas

inicialmente en España, sobre todo por el carácter heterodoxo del clero protagonista y sus métodos de evangelización, pero, con el paso del tiempo, sería aceptadas y copiadas en algunos argumentos. Otras, con claros contenidos sociales y neorrealistas, provocaron cierta influencia en algunas producciones españolas. Paralelamente, hubo convergencias y divergencias a la hora de clasificar y criticar películas entre la prensa extranjera y la española.

Si hubo polémica a la hora de afrontar la existencia de diferentes interpretaciones del catolicismo cinematográfico, debido a la participación española en la OCIC y en festivales internacionales -además de la llegada de filmes extranjeros-, la apertura fue real a lo largo de la década de los años cincuenta y contribuyó -junto a otros hechos y circunstancias- al aumento de la autocritica en la Iglesia. Al régimen franquista le interesó abrirse en todos los frentes, asumiendo que podían entrar ciertos elementos de riesgo, precio inevitable para algunos de sus partidarios. El caso del cine católico lo demostró, al cuestionarse muchos de sus principios, temáticas, críticas e interpretaciones con los de otras cinematografías hermanas, que estaban contribuyendo tanto a crear un ambiente preconiliar como a consolidar un voto católico en aquellas décadas de recuperación europea.

## BIBLIOGRAFÍA

AGEL, Henri, *El cine y lo sagrado*, Madrid, Rialp, 1960.

BERTHEUIL, Bruno, “Un désir d’histoire, l’Ancien régime dans le cinéma français”. ISAACS, Ann Katherine, *Histoire, images, imaginaire*, Clieh’s Workshop II, tomoV, Pisa, Università di Pisa, 2002, pp. 165-186.

BLACK D., Gregory, *La cruzada contra el cine, 1940-1975*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

DELEGACIÓN ECLESIASTICA NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA, *Guía de películas estrenadas (1939-1959)*. Madrid, Fides Nacional, 1960.

FÉLIX RIBEIRO, Manuel, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português: 1896-1949*, Lisboa, Cinemática Portuguesa, 1983.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Cine religioso. Filmografía crítica (1896-1959)*, Valladolid, Publicaciones de la Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos, 1960.

FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Daniel, *El enemigo yanqui: las raíces conservadoras del antiamericanismo español*, Zaragoza, Genuève Ediciones, 2012.

HERNÁNDEZ DE TERÁN, Anselmo, “El II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano de 1948”, *Aportes. Revista de Historia contemporánea*, 64 (2007), pp. 35-44.

LÓPEZ TALAVERA, María del Mar, “La España isabelina a través del cine”, *Aportes. Revista de Historia contemporánea*, 46 (2003), pp. 41-51.

LOUZAO VILLAR, Joseba, “Las minorías protestantes en España durante la Segunda Guerra Mundial: una historia de supervivencias”, en MORAL RONCAL, Antonio Manuel y GONZÁLEZ MARTÍN, Francisco J. (coords.), *España y la Segunda Guerra Mundial. Otras visiones del conflicto*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2014, pp. 97-112

LOUZAO VILLAR, Joseba, “La Señora de Fátima. La experiencia de lo sobrenatural en el cine religioso durante el franquismo”, en MORAL RONCAL, Antonio Manuel y COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo (coords.), *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2015, pp. 121-152.

LOUZAO VILLAR, Joseba, “Minorías para un país de mayoría. Los protestantes en la España del primer franquismo”, en MONTERO, Feliciano y LOUZAO, Joseba (coords.), *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2015, pp. 341-364.

MOLHANT, Robert, *Ocic awards at film festivals and grand Prix 1947-1966*, Bruselas, Ediciones OCIC, 2000.

MONTERO, Feliciano, *La Iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*, Madrid, Encuentro, 2009.

MONTERO, Feliciano y LOUZAO, Joseba (coords.), *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2015.

MORAL RONCAL, Antonio Manuel, “El carlismo en la cinematografía española: la frustración en la victoria”, *Spagna contemporánea*, 22 (2002), pp. 25-39.

MORAL RONCAL, Antonio Manuel y COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo, *Revolución y contrarrevolución. El siglo XIX español en la gran pantalla*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2011.

NIETO FERRANDO, Jorge, “La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, Vol. 18, 2 (2012), pp. 855-873.

SANZ FERRERUELA, Fernando, “Cuatro hagiografías cinematográficas frustradas en la España nacionalcatólica: "Molokai", "El cruzado de Oriente", "Don Bosco" y "El Padre José" (1948-1952)”, *Artigrama*, 21 (2006) pp. 841-864.

SANZ FERRERUELA, Fernando, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.

VIVANCO, José Manuel, *Moral y pedagogía del cine*. Madrid, Ediciones Fax, 1952.