

*Ricardo Colmenero Martínez*

Departamento de Historia y Filosofía

Universidad de Alcalá

ORCID: 0000-0003-3021-3341

ricardo.colmenero@uah.es

## Iglesia y cine católico en los inicios del segundo franquismo (1959-1969)

### Church and Catholic cinema at the beginning of the second francoism (1959-1969)

**Resumen:** A comienzos de los años sesenta del siglo XX, entre la crítica cinematográfica hubo una sensación de fin de ciclo de un género muy popular, imbricado en la propia dinámica del régimen franquista, como había sido el cine religioso. Sin embargo, la producción y el interés de directores, guionistas y empresas se prolongaron, así como la distinción y utilización continua de las autoridades con este tipo de productos culturales. Este artículo analiza la persistencia, durante la primera etapa del segundo franquismo (1959-1969) de este género, así como las razones de su permanencia y la cuestión de los límites del aperturismo oficial en el propio cine católico, que caracterizó la época. Para ello se ha acudido a los expedientes de censura y calificación presentes en el Archivo General de la Administración (AGA), a las críticas y artículos de algunos diarios de la época y al visionado analítico de los largometrajes. Entre ellos, se ha realizado un estudio comparativo por bloques temáticos si su argumento lo hace posible.

**Palabras clave:** segundo franquismo, cine, género religioso, catolicismo, Concilio Vaticano II.

**Abstract:** At the beginning of the 1960s, among film critics, there was a sensation of the end of the cycle of a very popular genre imbricated in the dynamics of the Franco regime: religious cinema. However, the production and the interest of directors, screenwriters and companies continued, as well as the continuous distinction of the authorities to this type of cultural product. This article analyses the continuity of this genre during the first stage of the second Franco regime (1959-1969), as well as the reasons for its permanence and the question of the limits of official openness in Catholic cinema, which characterised the period. This essay is documented with censorship and rating files guarded in the General Archive of Administration (AGA), several film reviews and articles. Also, the films presented in this essay were watched and analysed and comparisons in those with similar plots were established.

**Keywords:** second francoism, cinema, religious genre, Catholicism, Second Vatican Council.

## Sobre el concepto de cine religioso

Antes de iniciar un viaje por la cinematografía religiosa de los años sesenta del siglo XX conviene recordar la definición de conceptos y la acotación del mismo según el sentido que se da a los mismos en el presente artículo. De este modo, el cine religioso que aparece en las siguientes líneas tiene un marcado carácter católico y viene definido bien por su carácter hagiográfico o por la presencia en él de protagonistas sacerdotes y religiosos consagrados. Sería, por tanto, un cine enmarcado por una moralidad de inspiración católica e históricamente marcado por las tendencias que en los años sesenta afloraron o se consolidaron en el cine español. Fuera del debate quedaría la transmisión de la trascendencia sobrenatural en la gran pantalla, las películas antirreligiosas y aquel cine inspirado en otras experiencias religiosas que igualmente quedan definidas dentro del concepto.

La doctora en Historia del Arte Montserrat Claveras define al cine religioso como aquel que se «refiere al desarrollo de la fe cristiana, a la Iglesia o a sus ministros, a las vidas de los santos, a la experiencia misionera»<sup>1</sup>, pero atendería también a un contenido marcado por una notable fuerza espiritual para ratificar el hecho religioso o para plantear un mensaje antirreligioso. Aquí, y en esto se diferencia este artículo, se excluirían las películas con un protagonismo leve de ministros de la Iglesia o que transmitan solamente hechos de la vida cotidiana cristiana.

Con anterioridad, otros autores han definido el cine religioso. Entre ellos destacarían Carlos M. Staehlin, jesuita y uno de los mayores impulsores de la Semana de Cine Religioso de Valladolid (semilla de la Seminci), Juan Antonio Martínez Bretón o Pascual Cebollada. Todos ellos remarcan la necesaria aparición de la trascendencia sobrenatural presente en la relación del hombre con Dios y, por lo tanto, no sería cine religioso si esta está ausente<sup>2</sup>. Juan Orellana, experto en la materia cinematográfica, circunscribió al cine religioso dentro del propio drama que experimenta el hombre contemporáneo y los grandes retos que se plantea de una forma consciente o inconsciente. Así, el deseo humano, la necesidad de manifestar una vinculación u origen o el cuestionamiento del hombre ante sucesos como la soledad, el nihilismo (con la consecuente muerte de Dios) o la desaparición del sueño americano son causantes de películas en las que la trascendencia espiritual puede aparecer<sup>3</sup>.

Partiendo de estas premisas se puede cuestionar la presencia de un cine religioso en los años sesenta y si este puede ser clasificado como tal. No es un asunto novedoso, ya en la prensa especializada de entonces (*Film ideal, Nuestro*

<sup>1</sup> M. Claveras, *La Pasión de Cristo en el cine*, Madrid 2010, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>3</sup> J. Orellana, *Como en un espejo. Drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Madrid 2007.

*Cine, Revista Internacional del Cine* o *Cinestudio*) se reflexionó sobre la religiosidad en el cine español de los cuarenta, cincuenta y sesenta. ¿Realmente había existido o sólo eran vagos testimonios de la experiencia cristiana?<sup>4</sup> En este punto se podrían introducir otros conceptos como el cine moral, quizás el que para un grueso de autores de esta época definió lo que popularmente se había denominado cine religioso en España, o el cine de valores humanos (aquel que reflejaba la experiencia del hombre sin una clara participación de lo espiritual o de la relación hombre-Dios).

La bibliografía internacional de la época también reflejó el problema de definir el cine religioso. Entre los escritos destacarían las obras de Henri Agel<sup>5</sup> o Amédée Ayfre editadas por Rialp en los años cincuenta. Una de ellas, *Dios en el cine*, incluía desde sus primeras páginas la gran extensión conceptual que el cine religioso podía abarcar. Así, la definición podía tener un sentido estético, sociológico, teológico o incluso metafísico. Según la perspectiva se puede entender de una forma u otra el término<sup>6</sup>.

## Planteamientos iniciales

En el contexto sociopolítico los años sesenta del siglo XX han sido definidos por la historiografía interesada en la cultura española como un periodo de una apertura marcada por una menor incisión de la censura en los resultados finales de la producción. Así, se crearon unas nuevas normas que permitieron definir y ajustar a unos patrones aquellos principios o líneas argumentales supuestas de ser censuradas por el Estado y sus respectivas instituciones. A este cambio se unió un contexto aperturista que a nivel global experimentó la Iglesia católica bajo los pontificados de Juan XXIII y Pablo VI y que, de una manera u otra, incidió en la España franquista, si bien no hubo una adaptación plena de sus principios, el Concilio Vaticano II organizado se constituyó como punto de partida para una Iglesia adaptada a los tiempos y dialogante con el mundo. El régimen franquista intentó institucionalizarse y adaptarse moderadamente a los cambios sociales e internacionales de la década, mientras asistía a un distanciamiento suave pero progresivo de sectores católicos, manifestado preferentemente en forma de denuncias y críticas sociales, aunque apuntando ya directamente a la crítica política<sup>7</sup>.

Estos dos hechos generaron una natural repercusión en todas las manifestaciones culturales, tanto las vinculadas con la producción cinematográfica como

---

<sup>4</sup> J. Nieto Ferrando, «La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, núm. 2, 2012, pp. 855-873.

<sup>5</sup> H. Agel, *...El cine y lo sagrado*, trad. C. G. de Gamboa, Madrid 1960.

<sup>6</sup> A. Ayfre, *Dios en el cine*, trads. L. de los Arcos y A. Lehmann, Madrid 1958.

<sup>7</sup> F. Montero, *La Iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*, Madrid 2009, pp. 101-102.

en sus mecanismos de difusión o proyección. De forma inmediata se favoreció la posibilidad de ampliar el arco argumental del cine religioso y una menor sumisión a la ortodoxia imperante durante el primer franquismo (1939-1959)<sup>8</sup>. Esa apertura en la censura y a nivel conciliar debía permitir, en teoría, una mayor acogida de temas ajenos a los gustos de la jerarquía a la hora de producir films de temática religiosa y una mayor proximidad con el cine católico extranjero que los críticos tanto habían demandado en los años cincuenta. Ahora bien, cabe preguntarse si esos deseos llegaron a materializarse.

En el contexto del cine religioso se suele hablar de una crisis o fin de ciclo marcada por una menor incidencia de producciones, evidenciada en la secularización de productoras como *Aspa Producciones Cinematográficas (Aspa P. C.)* o en las variaciones programáticas de la Semana de Cine Religioso de Valladolid<sup>9</sup>. Así mismo, los cambios en el propio cine español con la hegemonía de las comedias ligeras y el cada vez más relevante cine de autor, parecieron disminuir la producción religiosa ante temáticas consideradas de una mayor modernidad y acordes a la demanda social del segundo franquismo. Entre estos nuevos factores también habría que contemplar la llegada de visitantes extranjeros gracias al turismo masivo, una mayor circulación clandestina de cultura prohibida y una relajación en la censura, si bien esta no puede considerarse un cambio dramático en el resultado final de los argumentos filmicos<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> El cine religioso durante el primer franquismo –y su relación con la política y la sociedad– ha sido analizado por R. Colmenero Martínez, «El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo», *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, núm. 41, 2021, pp. 1219-1246; *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, coords. A. M. Moral Roncal y R. Colmenero Martínez, Alcalá de Henares 2015; J. A. Martínez-Bretón, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid 1988; J. Nieto Ferrando, *op. cit.*; P. Raimondo, *Il cinema religioso nella Spagna degli anni cinquanta*, tesis doctoral dirigida por los profesores J. de la Cueva Merino y C. Lombardi, Universidad de Castilla-La Mancha 2012; F. Sanz Ferreruela, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Zaragoza 2013.

<sup>9</sup> Variaciones analizadas por E. Fuertes Zúñiga, «La evolución del cine religioso. La Semana de Valladolid (1956-1974)», *Anuario de Historia de la Iglesia*, núm. 14, 2005, pp. 435-439.

<sup>10</sup> Los cambios en la censura han sido analizados por A. Gregorio Cano, «Cine, censura y traducción durante el Franquismo», en: *Traducción y manipulación: el poder de la palabra*, ed. I. Pliego Sánchez, Sevilla 2007, pp. 251-263; R. Colmenero Martínez, *Cruces de un celuloide roto. Catolicismo y censura en el primer franquismo (1939-1963)*, Madrid 2013; A. Gil, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona 2009; R. Gubern Garriga-Nogues, «La censura bajo el franquismo», en: *Historia(s), motivos y formas del cine español*, coord. P. Poyato Sánchez, Córdoba 2005, pp. 51-64; C. Lloret Pastor y A. Solomando Molina, «La propaganda de una ideología a través de una mirada censurada», en: *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*, vol. 2, eds. M. Crusells Valeta, B. de las Heras Herrero y A. Pantoja Chaves, Barcelona 2020, pp. 7-23; F. Sanz Ferreruela, «Nacionalcatolicismo y censura como factores condicionantes de la adaptación cinematográfica de obras literarias en la España de los años cuarenta: La fe, de Rafael Gil (1947)», en: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 8, 2018, pp. 143-166; R. Tena Fernández, *La censura cultural en el franquismo (estudios y entrevistas)*, Valencia 2021.

No obstante, y a pesar de que estas afirmaciones gozan de una probada verdad en términos cuantitativos, no se puede tampoco entender que un género con tanta relevancia y apoyo del Estado franquista desapareciera de una forma súbita. A ello se debe añadir la olvidada presencia de un público que permaneció fiel y que continuó acudiendo a las salas a ver películas con un contenido básicamente similar al presentado en los años cincuenta. Por consiguiente, existió un cine religioso en la siguiente década si este es entendido como aquel en el que la presencia de un contexto con sacerdotes y santos en una historia moralizante le dota de ese adjetivo. Si la definición está relacionada con la trascendencia o el debate en torno a la teología se puede afirmar que en esa década tampoco hubo un cine plenamente religioso<sup>11</sup>.

Los argumentos no difieren tampoco de otros géneros exitosos en tiempos pretéritos, de hecho, se puede dividir la presencia en los sesenta de este cine religioso en una serie de ciclos que guardan unas características comunes entre sí. Por ejemplo, resulta relevante la presencia de biografías (biopics) de santos y santas con un lenguaje y puesta en escena plenamente heredada de las grandes producciones históricas que la productora *Compañía Industrial de Film Español S. A. (CIFESA)* realizó durante el primer franquismo, o las historias de sacerdotes con un fin cómico o musical. De este modo se distinguen dos vías en la producción: por una parte, aquella que apostó por el cine religioso-histórico y una segunda por personas de vida consagrada en las que los actores o actrices protagonistas otorgaron una personalidad propia al personaje. En este segundo grupo se encontrarían aquellas películas protagonizadas por cantantes o actores cuyo registro religioso no era el habitual hasta entonces.

## ¿Un nuevo cine hagiográfico?

Entre 1959 y 1966 se desarrolló un ciclo de películas cuyo vehículo conductor fueron las vidas de santos. Desde *Molokai* hasta *Cotolay*, este grupo de largometrajes desarrollaron una forma narrativa y expositiva clásica que recordaría al cine histórico que *CIFESA* promocionó durante los años cuarenta. De hecho, uno de los directores de esta resurrección fue el director Juan de Orduña, cuya experiencia en *Locura de amor* (1948) o *Pequeñeces* (1950) se pudo presenciar en su adaptación de la vida de *Santa Teresa de Jesús* (1961). El resto de directores, entre los que destacaron José Antonio Nieves Conde, José María Elorrieta, Ramón Torrado o Rafael Juan Salvia, procedían de una escuela cinematográfica que había desarrollado sus primeros pasos en la posguerra.

---

<sup>11</sup> La definición de cine religioso no se encuentra cerrada, imbricándose con otros ámbitos de la Ciencias Sociales como el caso de J. A. Parody Navarro, «Cine y religión desde la perspectiva jurídica. ¿Existe el género de cine religiosos?», en: *La utilización del cine en la docencia del Derecho: propuestas de interés*, coord. A. J. Quesada Sánchez, A Coruña 2021, pp. 261-284.

No resulta casual que en estos años Carlos Fernández Cuenca publicara un análisis sobre la evolución del cine histórico-religioso, y en consecuencia el hagiográfico, a través de una perspectiva perfeccionada con la técnica o las nuevas tendencias del cine<sup>12</sup>. Por eso puso de ejemplo principal a Juana de Arco, quizá la santa más interpretada en el mundo del séptimo arte, como una forma sencilla de entender el desarrollo de un personaje religioso a lo largo de la propia historia del medio audiovisual.

El ciclo hagiográfico de los años sesenta en España no se debe entender como una mera resurrección de los patrones propios del género histórico del primer franquismo. En efecto, la presencia del elemento religioso y sobrenatural forzó una adaptación de los patrones reales en un contexto abierto a lo sobrenatural o lo físicamente excepcional. Tal fue el caso de los milagros, un elemento recurrente en el género y que se mezcló con fechas o localizaciones documentadas en la historia. La asesoría religiosa fue, además de un elemento de protección a la memoria del personaje, una fuente de recursos iconográficos y tradiciones. Anexamente, esta colaboración también abrió las puertas a proyecciones excepcionales que en determinados casos coincidieron con efemérides. Precisamente algunas de estas sesiones contaron con presencia eclesiástica y política de relevancia, evidenciándose de esta manera un uso político-propagandístico de la figura de los santos como representantes de un evento o incluso de España, dentro del concepto nacionalcatólico del régimen<sup>13</sup>. Un ejemplo fueron los pases en Roma de algunas de estas películas a las que asistieron miembros del Concilio Vaticano II y en los que pudieron observar una forma conservadora de entender la fe.

Las películas que a continuación se analizan pueden ser definidas como ese sector de la cinematografía religiosa de los sesenta que no hizo concesión a los nuevos tiempos que estaba viviendo la Iglesia a nivel nacional e internacional. No fue posible hacer biografías críticas o que mostraran la parte más humana de los santos tanto por la censura como por la propia recepción del público. Resulta necesario recordar también como el contexto cronológico en el que se desarrolló este ciclo se inició el mismo año en el que el film *Viridiana* (1961) del antifranquista Luis Buñuel fue prohibido por su carácter antirreligioso. Analicemos algunas de ellas.

### ***Fray Escoba (1961)***

Si en los años cincuenta algunos actores fueron frecuentes o auténticos iconos en el género religioso, en la década siguiente una de las caras más habituales

<sup>12</sup> C. Fernández Cuenca, *La vida de un tema histórico-religioso en la pantalla*, Madrid 1963.

<sup>13</sup> Concepto que definió, en parte, al cine de la época como analiza M. García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español*, Valencia 2013.

fue la de René Muñoz. Su encarnación de san Martín de Porres en la primera versión de *Fray Escoba* le valió el reconocimiento del público y la participación tanto en la adaptación mexicana para televisión de 1964 como en la película *Un muchacho llamado Martín* (1975). Así mismo, también participó en la cinta *Cristo negro* en 1963 como Mikoa, un joven africano que vive en una misión y cuya fe católica le impide llevar a cabo la venganza del asesinato de su padre.

*Fray Escoba* estuvo dirigida por Ramón Torrado, un director famoso por las adaptaciones a la gran pantalla de relatos protagonizados por folclóricas como Lola Flores y Paquita Rico. La película narra la vida de san Martín de Porres desde su infancia hasta su muerte el 3 de noviembre de 1639 en la Ciudad de los Reyes (actual Lima, Perú). Así se observan episodios de su vida como su infancia con la negra liberta Ana Velázquez, su reconocimiento como hijo del hidalgo Juan de Porres o su ingreso en la Orden de Santo Domingo de Guzmán. Estos episodios ofrecen un retrato de las desavenencias que el santo tuvo por el color de su negra piel a lo largo de su vida y, por tanto, el largometraje se aprecia como uno de los primeros conatos de cine antirracista español (con la excepción de *El negro que tenía el alma blanca*, 1951).

La película fue estrenada el 28 de diciembre de 1961 en Madrid y estuvo en cartel sesenta días. Obtuvo un crédito sindical bajo de 1 350 000 pesetas y una protección estatal total de dos millones de pesetas como película calificada Primera B. Una clasificación moral estatal recomendada para menores, al igual que la Iglesia católica (calificación 1)<sup>14</sup>. El expediente de censura no presentó graves problemas, aunque la búsqueda de protección económica llevó la película a la reclamación de una segunda entrega<sup>15</sup>. La crítica del diario *ABC* fue muy positiva por los contenidos ofrecidos y la sencillez con los que fueron llevados a la pantalla. Guillermo Bolín apostó en su escrutinio por un cine sin efectos especiales llamativos que ensombrecieran la naturaleza divina de los milagros por el espectáculo. Así «se ofreció una fiel representación de los relatos acaecidos en el siglo XVII a través de unas fantásticas laborales actorales en las que sobresale la del protagonista»<sup>16</sup>. La crítica de *La Vanguardia Española* también fue muy positiva, destacando la interpretación del actor cubano y la habilidad del director<sup>17</sup>.

## ***Santa Teresa de Jesús (1962)***

La adaptación cinematográfica de la vida de Santa Teresa de Jesús contó con diversos proyectos fallidos durante el franquismo hasta ver la luz en 1962. Juan

<sup>14</sup> Sindicato Nacional del Espectáculo, *Anuario de Cine*, Madrid 1963, p. 469.

<sup>15</sup> AGA, *Expediente de censura y calificación del film Fray Escoba*, sigs. 36,04833, 36,03874 y 36,03879.

<sup>16</sup> *ABC* (Madrid), 30 de diciembre de 1961, p. 115.

<sup>17</sup> *La Vanguardia Española*, 23 de enero de 1962, p. 25.

de Orduña, clásico en el género histórico y religioso, fue el director de una película que pretendió repetir el éxito de *Locura de amor* al contar con Aurora Bautista en el papel principal. Según los datos de estreno se confirmó el éxito al permanecer en cartel cuarenta y nueve días en los cines Rialto y veintiuno en los Fantasio de Madrid. La calificación moral la toleró para menores –no así la Iglesia que la otorgó un 2 (para jóvenes)– favoreciendo la presencia familiar en las salas de proyección<sup>18</sup>.

El largometraje se circunscribió en las celebraciones oficiales del IV Centenario de la Reforma Teresiana en 1962. La santa fue protagonista de diversos actos culturales y audiovisuales como la celebración de certámenes, publicación de las obras o florilegios y la elaboración de seriales en radio y televisión. El cine no quedó relegado a un segundo plano y la orden teresiana colaboró en la documentación e impulso de la película<sup>19</sup>. La efeméride y el director pueden explicar un lenguaje y desarrollo de la película directamente sustraída del cine histórico de los años cuarenta. La crítica del *ABC*, elaborada por Guillermo Bolín, definió a la película como «muy española y en la que todo –realización, interpretación, decorados, ambientación y vestuario– está a tono con la grandeza del tema y con la de su excelsa figura central, aquella fémica inquieta y andariega, una de las más grandes santas españolas»<sup>20</sup>. El desarrollo de la película fue resuelto de una forma tradicional, omitiendo hechos como el rango de cristiana nueva que la santa tuvo<sup>21</sup>. Se trató por tanto de una oficialización de la historia a través de una promoción de los mitos y glorias del pasado español. La buena ambientación que la crítica de Antonio Martínez Tomás en *La Vanguardia Española* resaltó es la de una España que necesitaba la reforma teresiana, pero también la del esplendor imperial del siglo XVI. El director había logrado crear un personaje creíble que vibraba con estremecedora palpación humana<sup>22</sup>.

Uno de los usos políticos de la película fue la proyección privada realizada con motivo de la visita del cardenal Fernando Cento a España. El por entonces penitenciario mayor estuvo acompañado del vicepresidente del gobierno, Agustín Muñoz Grandes, y su esposa<sup>23</sup>. Días después expuso su opinión sobre la película y la destacó como un «fiel reflejo de la santa abulense» que le proporcionó una honda emoción. En la misma entrevista mostró el breve pontificio por el que la santa fue autorizada para fundar el monasterio de San José y que en el largometraje mostraba al provincial de la orden<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> Sindicato Nacional del Espectáculo, *Anuario de Cine*, p. 814.

<sup>19</sup> G. di Febo, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Valencia 2012, p. 139.

<sup>20</sup> *ABC* (Madrid), 15 de mayo de 1962, p. 82.

<sup>21</sup> G. di Febo, *La Santa de la Raza. Teresa de Ávila, un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*, Barcelona 1988, p. 128.

<sup>22</sup> *La Vanguardia Española*, 25 de mayo de 1962, p. 33.

<sup>23</sup> *ABC* (Madrid), 23 de agosto de 1962, p. 9.

<sup>24</sup> *Ibidem*, 26 de agosto de 1962, p. 58.

## *El señor de La Salle (1964)*

El comienzo de su rodaje fue anunciado por la prensa, vaticinando que podría llegar a ser una de las más notables producciones del año<sup>25</sup>. Fue la primera película en color de cine religioso que relató la vida de san Juan Bautista de La Salle, canónigo y miembro de la nobleza francesa del siglo XVII, cuya devoción a Dios se materializó en su labor educativa a los más desfavorecidos. Además de la promoción de la enseñanza universal también escribió diversos tratados pedagógicos de enseñanza en clave católica. El más conocido de ellos y que se ve reflejado en la película fue *La Guía de las Escuelas Cristianas*.

La película podría ser considerada como una obra de historia religiosa frente a las características propias del hasta entonces cine hagiográfico. La ausencia de milagros se suple con las luchas intestinas entre la jerarquía eclesiástica de la época y la recién creada Congregación de los Hermanos de las Escuelas Cristianas. Esta nueva perspectiva se justifica desde el mismo momento en el que el tradicional asesor religioso, en este caso los hermanos Ramón Calixto y Javier Faustino, son considerados simplemente como asesores. No obstante, la Iglesia apoyó la producción como demuestra el hecho de que, en mayo de 1964, el rodaje contó con la presencia del nuncio apostólico, monseñor Antonio Riberi, y el arzobispo de Madrid, Casimiro Morcillo. Así mismo también acudieron el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, y el de Educación, Manuel Lora-Tamayo<sup>26</sup>. Estos apoyos se unieron a los de los propios hermanos de las Escuelas Cristianas a través del citado asesoramiento y el impulso a la película con su presentación oficial en el congreso de exalumnos de La Salle<sup>27</sup>.

La película alcanzó su cenit de popularidad con su proyección en Roma durante las sesiones del Concilio Vaticano II. Con la representación española de los embajadores Alfredo Sánchez Bella y Antonio Garrigues, se exhibió a través de una copia inglesa para que los sacerdotes extranjeros y los miembros conciliares pudieran comprender el desarrollo de la historia<sup>28</sup>. Las crónicas del estreno en Roma escritas por José Salas Guirior destacaron a *El señor de La Salle* como «una película de grandes aciertos cinematográficos y una especie de leyenda como aquellas de la antigüedad remota cuyo tema se plasmaba iluminadamente en los muros de las viejas catedrales y fluía entre las riberas literarias del romance que de feria en feria edificaba a los siervos de la gleba». Más allá del lirismo, el crítico destacó el lenguaje de la película, el uso del color y el acertado reparto encabezado por Mel Ferrer<sup>29</sup>. De la misma opinión fue

<sup>25</sup> *La Vanguardia Española*, 28 de abril de 1964, p. 27.

<sup>26</sup> *ABC* (Madrid), 27 de mayo de 1964, pp. 110-111.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 7 de julio de 1964, p. 57.

<sup>28</sup> *ABC* (Sevilla), 12 de noviembre de 1964, p. 20.

<sup>29</sup> *ABC* (Madrid), 13 de noviembre de 1964, p. 87.

*La Vanguardia Española*, que destacó la captación de lo esencial, la recreación del ambiente histórico y el «hondo mensaje espiritual»<sup>30</sup>.

### *Isidro el labrador (1964)*

Dirigida por Rafael J. Salvia y protagonizada por Javier Escrivá, *Isidro el labrador* fue la última película distribuida por CIFESA tras una larga agonía que la hizo abandonar cualquier labor productora desde los años cincuenta<sup>31</sup>. En un emotivo artículo el director Rafael Gil la homenajearía el 14 de mayo de 1967 a pocos días de su desaparición<sup>32</sup>.

La adaptación de la vida del santo madrileño tuvo su rodaje en el pueblo de Mijares<sup>33</sup>. Contó con un presupuesto de ocho millones de pesetas y el patrocinio del Ayuntamiento de Madrid y la Hermandad Nacional de Labradores y Ganaderos<sup>34</sup>. Gabriel García Espina escribió la crítica del estreno en el cine Rialto de Madrid en marzo de 1964. El crítico acusó a la película de falta de costumbrismo frente a la sucesión de milagros y episodios caritativos que la cinta de Salvia ofreció. No obstante, también fue consciente de las dificultades que supusieron elaborar una hagiografía en torno a lo cotidiano de sus protagonistas. En el caso de san Isidro como personaje poseía el hándicap de las limitaciones geográficas –al estar imbricado en la cultura madrileña– y la idea de la pobreza como centro principal de un posible argumento<sup>35</sup>. Para tratar de impulsar su imagen, la prensa anunció que sería exhibida ante el papa y presentada en el Festival de Venecia<sup>36</sup>.

Al margen de ese juicio, *Isidro el labrador* fue una de las películas más conservadoras en términos narrativos del ciclo acaecido en estos años. Si el resto de producciones se esforzaron por ofrecer un contexto histórico en el que los santos se inscribieron, en esta ocasión fue en el sentido contrario y la ambientación gozó de un lenguaje a veces poco accesible. Sin duda siguió la escuela de los clásicos de Juan de Orduña como el largometraje *Santa Teresa de Jesús*.

<sup>30</sup> *La Vanguardia Española*, 6 de marzo de 1965, p. 28.

<sup>31</sup> R. Gubern y D. Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona 1975, p. 114.

<sup>32</sup> ABC (Madrid), 14 de mayo de 1967, pp. 38-39.

<sup>33</sup> *La Vanguardia Española*, 3 de abril de 1963, p. 53.

<sup>34</sup> *Blanco y Negro*, 4 de mayo de 1963, pp. 60-64.

<sup>35</sup> ABC (Madrid), 13 de marzo de 1964, p. 80.

<sup>36</sup> *La Vanguardia Española*, 19 de mayo de 1964, p. 54.

## *Aquella joven de blanco* (1965)

Tras *Un día perdido* y *Santa Teresa de Jesús*, la productora de inspiración católica *Estela films* realizó su tercer largometraje religioso. *Aquella joven de blanco* recoge el relato de Bernadette Soubirous, la santa que presenció la aparición de la Virgen María en Lourdes e impulsó el culto a la misma. En el lugar de las apariciones emanó un manantial de aguas con propiedades curativas en el que todavía acuden miles de creyentes de todo el mundo. Precisamente esa continuidad en la tradición fue mostrada tanto en los primeros como en los últimos planos de la película mediante el uso de metraje real. Así, en la pantalla aparecen las grandes peregrinaciones de los enfermos a Lourdes junto a primeros planos de la Virgen de Lourdes. Esta fórmula ya había aparecido en este cine desde los años cuarenta como un medio de conectar los acontecimientos narrados con la contemporaneidad del espectador.

La crítica de Gabriel García Espina para *ABC* puso en relieve la ternura y la sensibilidad de la película y su manifestación a través de las más que correctas actuaciones y el desarrollo de la historia<sup>37</sup>. Si el estreno madrileño había sido celebrado, en el caso de la crítica de la delegación sevillana de *ABC* dichas virtudes fueron totalmente ignoradas. En cambio, destacó los errores de la película como la escasa expresión de la niña protagonista y la falta de altura tanto en la exhibición de los acontecimientos sobrenaturales como en el vacilante desarrollo de la historia<sup>38</sup>.

## *Cotolay* (1966)

José Antonio Nieves Conde cerró su particular ciclo de películas religiosas a través de una historia de la tradición franciscana. San Francisco de Asís y dos monjes peregrinan hasta tierras gallegas y al orar frente la tumba del apóstol Santiago reciben una revelación divina: construir y fundar el primer convento franciscano en esas tierras. En el transcurso de esta tarea los monjes conocerán a Cotolay, un niño que los ayudará a construir el recinto y que será enviado por el propio Dios para tal cometido<sup>39</sup>.

Ciertamente, el convento de San Francisco es uno de los más antiguos de la orden en España. Fundado en 1214, una lápida situada en la entrada recuerda la historia de Cotolay y Francisco de Asís. Asimismo, en su obra *Floreçillas* también aparecieron mencionados los hechos, tal y como comentaba *ABC* sobre el rodaje en Santiago de la película, recordando la verdadera leyenda, aquella que

<sup>37</sup> *ABC* (Madrid), 16 de marzo de 1965, p. 89.

<sup>38</sup> *ABC* (Sevilla), 10 de abril de 1965, p. 87.

<sup>39</sup> Su esperanzado rodaje comenzó en el verano de 1965. *La Vanguardia Española*, 15 de julio de 1965, p. 55.

presenta a Cotolay como un carbonero maduro y no como un niño<sup>40</sup>. La prensa consideró impactante ese cambio, a la vez que inapropiado, consecuencia del fuerte efecto que el cine protagonizado por niños seguía manteniendo en los años sesenta. Las películas de niñas como Marisol, Pili y Mili o Ana Belén revelaron la popularidad continua de un ciclo que había nacido en los cincuenta con una película religiosa, *Marcelino, pan y vino* (1955). La fórmula de *Cotolay* fue similar, logrando relegar al propio san Francisco de Asís a un segundo plano. No obstante, su guion fue premiado en 1964 por el Sindicato Nacional de Guiones Cinematográficos<sup>41</sup>.

La película obtuvo un importante reconocimiento a nivel nacional e internacional, obteniendo en 1965 el Gran Premio del Sindicato Nacional de Espectáculos con una remuneración de 250 000 pesetas<sup>42</sup>. Unos meses después también se ratificó la categoría de película de Interés Especial por su mensaje educativo y religioso destinado especialmente a menores de catorce años, por lo que también tuvo una mención en los premios del Ministerio de Información y Turismo. Con ello adquirió los beneficios propios otorgados por la orden del 19 de agosto de 1964 y fue favorecida con protección económica y prioridad en el circuito de salas<sup>43</sup>.

A nivel internacional el film fue presentado en la Feria Internacional de Milán de abril de 1966. Allí la delegación española mostró varias novedades en el interior del stand del Mercado Internacional del Filme, del Telefilme y del Documental. La crónica de *ABC* citó entre las proyecciones a las religiosas *Cotolay* y *El señor de La Salle*. Esta selección demostró el mestizaje entre películas con una clara vocación aperturista y otros productos para un público fundamentalmente español, una consecuencia más de la apuesta propagandística del régimen sintetizada en la frase *Spain is different* que en estos años activó el turismo y la proyección internacional española<sup>44</sup>.

## Lejos de la ortodoxia

Si el cine hagiográfico mostró un modelo cinematográfico clásico y continuista, la comedia religiosa presentó una alternativa novedosa a las tendencias del primer franquismo. Estas producciones recibieron las influencias de *La hermana San Sulpicio* (1952) o *La Hermana Alegría* (1955), quizá las dos películas más alejadas de la ortodoxia de aquellos años, al tiempo que aplicaron las tendencias musicales y culturales de la nueva década. Los perfectos y serios semblantes de los sacerdotes o monjas se transformaron en alegres seminaristas

<sup>40</sup> *ABC* (Madrid), 1 de septiembre de 1965, pp. 35-36.

<sup>41</sup> *La Vanguardia Española*, 8 de julio de 1964, p. 11.

<sup>42</sup> *ABC* (Madrid), 1 de febrero de 1966, p. 77 y *La Vanguardia Española*, de la misma fecha, p. 8.

<sup>43</sup> *ABC* (Madrid), 9 de abril de 1966, p. 101.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 19 de abril de 1966, p. 56.

o distraídas monjas que dieron lugar a situaciones cómicas. El mensaje moral era el mismo, pero las formas de transmitirlo habían cambiado con los gustos populares de entonces.

La comedia ligera religiosa fue una salida natural en el panorama del cine español de los años del Concilio, ante la imposible asimilación del subgénero por las corrientes del cine de autor. En efecto, el Nuevo Cine Español no pudo establecer una reflexión profunda en torno a los conceptos religiosos o una crítica a los errores de la Iglesia católica. Los directores de este movimiento o los de la Escuela de Barcelona se encontraron además con la censura tradicional y las nuevas normas de censura cinematográfica promulgadas en febrero de 1963. Este texto promovido por el entonces director general de Cinematografía, José María García Escudero, estableció una serie de normas y preceptos que estructuraron los contenidos después de más de veinte años de franquismo. La política, el sexo y la religión fueron los tres factores cuyo control legal quedó más delimitado, aunque también se vieron favorecidos ante una menor actitud subjetiva en los escrutinios. Es decir, con las leyes por escrito, los censores tenían una base que debían respetar más allá de su propia percepción de los largometrajes. García Escudero afirmó que estas leyes eran las más aperturistas posibles y que, a pesar de ello, no logró el favor de los cineastas críticos con el régimen. Auspició el Nuevo Cine Español, pero no pudo ofrecer un marco en el que la crítica a las autoridades fuera abierta y directa.

De este modo las prohibiciones en torno a la religión quedaron recogidas en el artículo 14 y 17 del documento promulgado el 9 de febrero de 1963 junto a las causas políticas. En la primera se prohibió la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas y, en la segunda cuanto atentara de alguna manera contra la Iglesia, su dogma, su moral y su culto<sup>45</sup>. De esta manera, el texto mantuvo la idea vigilante del régimen y un lenguaje eminentemente cauto ante posibles malinterpretaciones. En la prensa y la crítica surgió un debate intenso a favor y en contra del mismo. Para algunos fue un elemento de innecesaria apertura, pero para una porción considerable de la intelectualidad cinematográfica constituyó una oportunidad para delimitar funciones entre el analista y el juez encargado de censurar las películas<sup>46</sup>. No obstante, la Iglesia mantuvo su propio sistema de calificación moral y no fue modificado durante los años sesenta, al ser una muestra de la independencia que quería demostrar –y retener– respecto al poder político.

La nueva censura fue definida como positiva frente a las propuestas de los anteriores textos legales<sup>47</sup>. En opinión de sus defensores, sus restricciones permitían crear un campo creativo mayor y sin más límites que los que el

<sup>45</sup> *La censura de cine en España*, Madrid 1963, p. 14.

<sup>46</sup> Pascual Cebollada escribió un importante artículo de opinión en el diario granadino *Ideal* intitolado «Polémica en torno a la censura. Para unos, peligrosamente ancha; para otros demasiado estrecha». *Ideal*, 16 de abril de 1963, p. 4.

<sup>47</sup> *Ya*, 14 de marzo de 1963, p. 12.

propio documento proponía. No obstante, la apertura tuvo un contexto socio-cultural favorable más allá del carácter político que permitió el Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga. Los censores redujeron la dureza de sus veredictos, pero los creadores también pudieron introducir nuevas trazas cómicas y dramáticas hasta entonces eludidas.

Paralelamente, no debe olvidarse el contexto conciliar y sus años previos. Si bien España no gozó de largometrajes como la saga italiana de *Don Camilo* en la que un cura podía hermanarse con un alcalde comunista, la apertura al mundo de la Iglesia permitió ofrecer una imagen positiva y dinámica del sacerdocio. El nacionalcatolicismo había pasado a otra fase en su faceta propagandística sin abandonar sus principios fundamentales o sugerir posibles heterodoxias ajenas al mismo. A diferencia del cine hagiográfico y con las posibilidades que la comedia contemporánea ofrecía, el concepto de una nueva Iglesia católica abierta al mundo apareció en películas como *Sor Citröen* (producida por la productora *Filmayer*) en la que la motorización de la monja encarnada pretendía ser un símbolo de la modernización que la institución estaba experimentando.

El género cómico se vio frecuentemente acompañado de una banda sonora compuesta por una música sacra para los momentos de solemnidad y pop moderno o flamenco en el resto de las escenas. A diferencia de las películas protagonizadas por cantantes de la década de los cincuenta, cuya banda sonora era esencialmente copla o un pop suave de base acústica, en los siguientes diez años se introducen las fórmulas de un pop con instrumentación eléctrica e incluso de letras profanas. Este último caso se advierte en *Sor Ye-ye* a través de la banda *Los Yaki* o con el cantante Raphael en los temas interpretados en *El ángel*. Existió, en definitiva, una mayor libertad respetuosa con los preceptos a través de elementos externos como los amigos de la novicia en *Sor Ye-ye* o el falso cura converso de la cinta interpretada por el famoso cantante de Linares. A continuación, analizaremos sus principales ejemplos.

## Monjas y novicias: un polémico discurso de género

Si *Alegre juventud* fue una aportación plenamente novedosa al cine religioso, la adaptación de los largometrajes protagonizados por monjas a los años sesenta gozó de una serie de tramas argumentales basadas en obras de la década anterior. Básicamente se repitieron los esquemas vistos con anterioridad en largometrajes como *La hermana San Sulpicio* (1934) o *La Hermana Alegría* (1955) y se añadieron elementos cómicos o dramáticos acordes a los nuevos tiempos. No obstante, resulta necesario profundizar también en los cambios que hubo y que transformaron al subgénero.

*Pecado de amor*, dirigida en 1961 por Luis César Armadori, es un buen ejemplo de esa tímida evolución. De este modo si se compara argumentalmente con

*La Hermana Alegría*, en ambas cintas se presencia la historia de una monja heterodoxa en sus prácticas y que ayuda a mujeres huérfanas o descarriadas por los avatares del destino. Si en los cincuenta el reclamo era presentar a la cantante Lola Flores enfundada en los hábitos, diez años después *La Gaceta Ilustrada* de julio de 1961 tenía entre sus titulares un llamativo «Sara Montiel se hace monja»<sup>48</sup>. En efecto, el mito erótico que había resucitado el cuplé años atrás ahora interpretaba a una mujer consagrada a Dios, pero al mismo tiempo conservaba esa sensualidad a través de los números musicales que se desarrollan en su proceso de conversión. Una vez más se produce la técnica que tanto había usado Hollywood en su cine histórico religioso (*Sansón y Dalila*, *Los diez mandamientos*, etc.): la tibia presencia del sexo inscrita en un contexto moralmente positivo.

La cartelería de la película fue incluso más allá y omitió cualquier tipo de referencia religiosa. En esta ocasión no hubo una versión adaptada con los hábitos o acompañada de elementos religiosos, si bien la prensa hizo hincapié en el trasfondo moral de la cinta. Es decir, se pretendía vender un film de Sara Montiel, pero todavía existía un sector del público al que le interesaban las películas religiosas<sup>49</sup>. La crítica la observó más como un musical que como un largometraje propiamente destinado a evangelizar a la población. En el *ABC* se le llegó a comparar con otros musicales como *La violetera* e incluso *El último cuplé* tanto en su estructura como en la selección de temas musicales<sup>50</sup>. Moralmente la película fue evaluada por la censura estatal «para mayores», mientras la Iglesia católica la otorgó también una dura calificación, fundamentalmente por el triángulo amoroso en el que se sumerge la monja antes de su ingreso en el convento. Una historia demasiado cruda a pesar de su fondo aleccionador. No obstante, la película fue calificada con la categoría Primera B y recibió treinta millones de pesetas en concepto de protección estatal. La respuesta del público fue buena y permaneció cincuenta y tres días en cartel<sup>51</sup>.

Otra temática que retornó al mundo de las monjas fue el de la maternidad, ya tratado en los años cincuenta en películas como la comedia urbana *Un día perdido* (1954) o la nueva versión de *El niño de las monjas* (1959) de Ignacio Ferrés Iquino, pero sería en la década siguiente cuando alcanzaría una nueva dimensión con *Canción de cuna* (1961). Basada en la obra de María de la O Lejárraga, fue dirigida por José María Elorrieta. Existen otras versiones, una previa mexicana

<sup>48</sup> *La Gaceta Ilustrada*, 21 de julio de 1961, p. 38.

<sup>49</sup> Un ejemplo de este tipo de publicidad encubierta fue el reportaje dedicado a la película por Guillermo Bolín en *Blanco y Negro*. Encabezado con una foto de la monja, el crítico afirmó, entre otras alusiones, el respeto ante el paso a la capilla durante su visita a los estudios de la *Cinematografía Española Americana* (CEA) o el carácter conmovedor de la conversión de Magda en sor Belén. *Blanco y Negro*, 16 de septiembre de 1961, pp. 73-77.

<sup>50</sup> *ABC* (Madrid), 15 de diciembre de 1961, p. 77.

<sup>51</sup> Sindicato Nacional del Espectáculo, *Anuario de Cine*, p. 479.

de 1953 y una posterior de 1994 elaborada por el célebre José Luis Garcí<sup>52</sup>. El argumento traslada al espectador a un convento castellano de finales del siglo XIX en el que las hermanas reciben a una niña abandonada. La madre superiora, gravemente enferma, y el doctor don José deciden cuidarla como pupila e hija respectivamente. Los años pasan y Teresa, que así es llamada, debe hacer frente a los retos que el mundo exterior le propone.

Con mayor sutilidad que el libreto revisado por Garcí y con una más proximidad a la original mexicana, la *Canción de cuna* de 1961 trasladó al convento un tratamiento de los problemas familiares hasta entonces inéditos en el cine español. Si hasta ahora era la comunidad en exclusiva quien cuidaba de los niños expósitos, la presencia del doctor y su representación como figura paterna modificó los esquemas familiares. Asimismo, el largometraje planteó de una forma abierta y con un carácter realista la vida posterior al convento. Es decir, planteó la posibilidad de abandonar los hábitos, no ofreciendo una visión triunfalista como pudo hacerlo *El niño de las monjas*. He aquí donde reside la importancia de la película en el seno del género religioso, en consonancia con la mayor apertura a la secularización del clero que los años del Concilio favorecieron y, especialmente, el pontificado de Pablo VI.

La administración la otorgó una clasificación moral destinada a todos los públicos, mientras que la Iglesia católica definió a la película apta para jóvenes. La protección estatal fue de 1 578 500 pesetas gracias a su calificación de película de Primera B. Su éxito en la época fue limitado y duró solamente una semana en el cartel del madrileño palacio de la Música<sup>53</sup>. Guillermo Bolín, en su crítica del estreno, destacó el carácter internacional de la película, pues no en vano había sido representada teatralmente en diversos países y antes de su estreno español había sido firmado un convenio para su distribución internacional. Entre sus virtudes reseñó al reparto y algunas novedades de la adaptación como los episodios acaecidos entre los dieciocho años que median en la obra de teatro original. Por el contrario, la introducción de nuevos personajes no fue celebrada por el crítico al considerarla innecesaria y artificial, además de falta de referencia a los posibles beneficios morales o religiosos de la cinta<sup>54</sup>.

Seis años después la productora *Filmayer* relanzó el género con la célebre *Sor Citröen*. Lo que hoy hubiera sido un producto *placement* de un modelo automovilístico, pagado por su taller, en la época fue una cesión de una distribuidora de la marca al productor Pedro Masó. Por aquel entonces el concepto publicitario era diferente y la aparición del coche fue considerada como un valor

<sup>52</sup> Actualmente la película mexicana está descatalogada y la versión de José Luis Garcí ha sido recientemente editada en DVD con un libreto en el que se explica el proceso creativo del filme. Cabe destacar que esta cinta de 1994 ganó el premio al mejor director en el Festival de Montreal. *El País*, 6 de septiembre de 1994 ([http://elpais.com/diario/1994/09/06/cultura/778802404\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/09/06/cultura/778802404_850215.html) [acceso 04/04/2022]).

<sup>53</sup> Sindicato Nacional del Espectáculo, *Anuario de Cine*, p. 463.

<sup>54</sup> *ABC* (Madrid), 6 de diciembre de 1961, pp. 79-80.

añadido y no una oportunidad para lanzarlo al público masivo<sup>55</sup>. El crítico de *La Vanguardia Española* desvalorizó el film por su ínfimo guion, la mala interpretación, los manidos gangs automovilísticos y la falta de una moraleja edificante, teniendo en cuenta la identidad católica de la protagonista<sup>56</sup>.

Parecía que 1967 el cine con referencias religiosas había entrado ya en su etapa decadente según la crítica especializada. En efecto, el crítico José Luis Martínez Redondo elaboró un escrutinio en el que señalaba a *Sor Citroën* como una cinta llena de clichés y situaciones ya manidas y poco originales. Ciertamente la película recibió una clara influencia de la comedia ligera italiana hecha años atrás, pero no por ello significa que su aportación al género no fuera al menos reseñable<sup>57</sup>. El ya habitual Rafael J. Salvia elaboró con Pedro Masó un guion sencillo en el que sor Tomasa, apodada *Sor Citroën*, adquiere tras varios intentos la licencia de conducción y se ve enredada en múltiples situaciones. La desaparición del hermano de una de las niñas del orfanato o la caída de esta misma pequeña son dos ejemplos de una trama lineal en la que la presencia religiosa se reduce a un papel sociológico y testimonial. En este sentido la importancia de *Sor Citroën* reside en su valor como elemento conciliador de la cultura popular y la cultura religiosa. Otras películas como *Sor Ye-ye* o *Johnny Ratón*, *El ángel* o *El padre coplillas* representaron también esta transformación, pero no alcanzaron el impacto de *Sor Citroën*, film que no sólo modernizó la imagen de la Iglesia, sino también incidió en otros aspectos tan propios de la época como la incipiente cultura del consumo a través del automóvil.

Esta fórmula se repitió en forma de musical con *Sor Ye-ye*, la coproducción hispanomexicana protagonizada por Hilda Aguirre. Esta versión de *La hermana San Sulpicio* con elementos de *Sor intrépida*, fue la vuelta de la productora Aspa PC al convento y el inicio de un segundo ciclo religioso que se vio completado con *Johnny Ratón*, *El ángel* y *Un curita cañón* en 1974. La película narra la vida de María, una joven huérfana cantante de pop que ante el vacío existencial de su vida decide ingresar en un convento. Su carácter dinámico y jovial provoca encontronazos con sus superiores y con el médico al que ayuda como enfermera en el hospital religioso. Finalmente, el amor surge y la protagonista se ve envuelta en un triángulo amoroso con su compañero de grupo, Manuel. Estos elementos procedentes de *La hermana San Sulpicio* se unieron a la faceta musical de María, cuyo talento puso al servicio del convento, generando en ella una tensión entre la vida retirada y la mundana. Este elemento se extrae de *Sor intrépida* (1952), una película en la que la monja protagonista era también cantante que se ve tentada por la fama. Del mismo modo será una clara influencia en el éxito internacional *Dominique* (1966) y la historia de su protagonista, sor Sourire.

<sup>55</sup> M. Baños González y T. C. Rodríguez García, *Imagen de marca y "product placement"*, Madrid 2012, pp. 126-127.

<sup>56</sup> *La Vanguardia*, 4 de abril de 1968, p. 61.

<sup>57</sup> *ABC* (Madrid), 7 de diciembre de 1967, p. 119.

El cartón de rodaje fue pedido el 28 de junio de 1967 por Víctor Zapata Gómez, un hombre de confianza de Vicente Escrivá. La película pasó el escrutinio moral no sin varios comentarios peyorativos de los censores. En líneas generales, la película fue clasificada como ramplona y falta de originalidad. Su desarrollo estaba basado en ideas ilógicas y tópicos en torno a la religión. A pesar de ello, la inocencia de la película y la deriva política que la censura había tomado, especialmente tras las leyes de 1963 y 1966, impidieron una mayor incidencia en *Sor Ye-ye*<sup>58</sup>. Los estudios de Rubio Alcover dataron una taquilla de dos millones de espectadores y treinta y cinco millones de pesetas. La recaudación superó ampliamente el presupuesto de diez millones de pesetas con el que contaron las productoras *Aspa P. C.* y *Filmex*<sup>59</sup>. La crítica recapituló y vaticinó todos los augurios que los censores y la taquilla mostraron. De cara al estreno nacional del 11 de marzo de 1968, *Sor Ye-ye* fue considerada como un típico producto de cine de monjas basado en los tópicos y el humor blanco que hasta entonces se había presenciado. La actriz protagonista (Hilda Aguirre) fue comparada con la popular cantante Rocío Durcal, a la que dos años después se la vería con los hábitos en *La monja rebelde*<sup>60</sup>.

Una alternativa a este cine cómico y musical fue el drama *Encrucijada para una monja* (1967). Si desde un punto de vista estético la película recibió la influencia de los parajes exóticos del cine de John Huston (*Sólo Dios lo sabe*, 1957) y John Ford (*Siete mujeres*, 1966), temáticamente es mucho más cercana al cine colonial que *Cristo negro* (1963) planteó en los inicios de la década. Su argumento es uno de los más duros que este ciclo religioso contempló en sus producciones. La protagonista es la hermana María, una misionera española en el Congo Belga que sufre una violación por parte de un grupo de guerrilleros locales y la muerte de su madre superiora en un asalto. La monja queda embarazada y vuelve a Bélgica. Allí tendrá que tomar la decisión de abandonar la orden y criar a su hijo o entregarlo a la Iglesia para su cuidado en un hospicio. Finalmente deja los votos y se queda con el niño haciendo la firme promesa de servicio a Dios. De este modo *Encrucijada para una monja* ofreció una solución intermedia muy acorde con los diferentes tipos de apostolado que el Concilio Vaticano II promocionaba por entonces. Su final permitió saltar la censura que de otro modo no habría permitido la violación de una monja. Un ejemplo de resolución diferente a la abrupta del film estadounidense *Historia de una monja* (1959). En este largometraje la protagonista también sufre una diatriba, en esta ocasión motivada por un romance con un médico, y termina abandonando en la más absoluta soledad el convento. El nihilismo, un concepto tremendamente anticristiano, surgió abiertamente en pantalla, pero sería poco aconsejable para un guion español. Por eso *Encrucijada para una monja* también ofreció un romance

<sup>58</sup> AGA, *Expediente de censura y rodaje de la película Sor Ye-ye*, sig. 36,05306.

<sup>59</sup> A. Rubio Alcover, *Vicente Escrivá. Película de una España*, Valencia 2013, p. 312.

<sup>60</sup> ABC (Madrid), 12 de marzo de 1968, p. 89.

colonial, pero se decidió terminar con la soltería de la monja y su entrega a Dios desde el mundo laico. Así, fue vendida como una cinta de índole religioso y no como un largometraje de acción o drama de género<sup>61</sup>.

El ABC elaboró una crítica amplia de la película a tenor de su estreno en el palacio de la Prensa, donde destacó la buena documentación de la película a partir de crónicas periodísticas sobre los procesos de independencia que acaecían en África. La historia era dura y real, pero estaba dramatizada con elementos novelescos como el romance con el médico de la colonia. No obstante, se destacó el buen gusto a la hora de narrar y rodar las tramas más sensacionalistas de la película<sup>62</sup>.

Con esta serie de películas el cine protagonizado por monjas inició su propia evolución hacia las nuevas concepciones de la vida eclesial y los gustos cinematográficos recientes. Más que nunca se equiparó al cine de sacerdotes, lo que provocó un discurso de género con una menor dependencia de la figura del presbítero en las tramas. Las monjas adquirieron de este modo un nuevo papel dentro del discurso paternalista que el cine religioso conservó durante esta década. Ellas practicaban la caridad y propagaban la fe igual que los hombres, pero no perdieron su feminidad entendida tanto desde un punto de vista estético (protagonismo de mujeres bellas) como en clave maternal (*Canción de cuna*). A este respecto el discurso conciliar con sus momentos previos y posteriores cuajaron en España de una forma especial. De este modo se produjo esa tensión entre el presente y la tradición, que se materializó en la anteposición entre un viejo mundo encarnado por los superiores de la orden y uno nuevo que se abre paso a través de las nuevas generaciones<sup>63</sup>. Ahora bien, este discurso relajado jamás tuvo nada que ver con las tesis que desde la izquierda católica afloraron desde la segunda mitad de los años sesenta. Ese asunto quedó pendiente hasta la muerte de Franco y la irrupción de una nueva cinematografía militante.

## El sacerdocio en el cine de los años sesenta: ¿Un *aggiornamento*?

Si *Sor Ye-ye* ofreció una nueva visión de la Iglesia católica, la siguiente película religiosa producida por *Aspa P.C.* redundaría en la cuestión a través de un sacerdote afroamericano recién llegado a España. Con el título de *Johnny Ratón* (1969) se presentó la historia de un militar convertido en cura que llega a la Ciudad San Juan de Dios, en la provincia de Sevilla. Allí ayudará y resucitará una pastoral sumergida en la desidia y el tedio de los viejos métodos. Es por ello que la revolución eclesial no aterrizó en este caso por una monja pop, sino

<sup>61</sup> ABC (Sevilla), 30 de julio de 1967, p. 26.

<sup>62</sup> ABC (Madrid), 22 de diciembre de 1967, p. 98.

<sup>63</sup> A. Rubio, *op. cit.*, p. 313.

por un estadounidense de raza negra que aplica métodos poco ortodoxos por un buen fin. De este modo se justifica la heterodoxia y Johnny termina adquiriendo el afecto de sus compañeros y feligreses a pesar de las diferencias culturales y raciales que los separan al inicio.

La productora intentó acogerse al régimen de películas de interés especial recién estrenado y que premiaban a los filmes infantiles, arriesgados o con valores positivos. *Johnny Ratón* buscó el asalto a esta protección a través de su condición de película destinada a todos los públicos y con una fuerte carga moral. El veredicto contó con un informe positivo reforzado por la coautoría del guion de José María Sánchez Silva, autor del célebre film *Marcelino, pan y vino*. Todos los vocales de la junta de calificación, salvo Luis Gómez Mesa, presagiaron el éxito de la película y la promocionaron como una de interés especial<sup>64</sup>.

Tras la producción de *Johnny Ratón*, cuya taquilla nacional fue de un millón de espectadores y veinte millones de pesetas recaudadas, hubo ciertas irregularidades en la petición de subvenciones y protecciones. El *ABC* sevillano y *La Vanguardia Española* anunciaron en sus páginas como la Obra de San Juan de Dios era el productor honorario de la película así como los principales receptores de los beneficios económicos de la misma, que dedicarían el dinero a su ciudad para niños enfermos en Alcalá de Guadaíra<sup>65</sup>. En un artículo cuya redacción es parecida a la de un reportaje publicitario, el diario andaluz<sup>66</sup> destacó el buen hacer del protagonista y los acuerdos con las distribuidoras para hacer de los religiosos unos productores sin poner un céntimo. Sin embargo, tras este gesto simbólico hubo un interés también de carácter económico y recaudatorio. Vicente Escrivá solicitó que se concediera a la película una protección especial por su naturaleza benéfica; concretamente, reclamó a la junta de calificación un 30% de los ingresos brutos en la taquilla y la doble cuota de pantalla. Finalmente, la comisión de protección redujo el presupuesto real de la misma a unos doce millones de pesetas, otorgando cinco millones en clave. De este modo no originó pérdidas y obtuvo unos buenos réditos<sup>67</sup>. El veredicto de la crítica fue positivo y destacó la bondad inherente en la película. Su guion fue también celebrado a pesar de ciertos momentos que arriesgaban y que estaban relacionados con las escenas de acción, fundamentalmente. El reparto encabezado por Robert Packer realizó con corrección la interpretación y consiguió enternecer la historia<sup>68</sup>.

En la misma línea argumental la productora *Aspa P.C.* unió al mundo religioso con la franquicia que, por entonces, la estaba dando más éxitos: el cantante Raphael. Tras el rodaje de la exitosa *El golfo* (1969) y una serie de

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 321-322.

<sup>65</sup> *La Vanguardia Española*, 7 de junio de 1969, p. 57.

<sup>66</sup> *ABC* (Sevilla), 4 de junio de 1969, p. 68

<sup>67</sup> A. Rubio, *op. cit.*, pp. 324-325.

<sup>68</sup> *ABC* (Madrid), 22 de noviembre de 1969, p. 91.

películas con el director Mario Camus, Vicente Escrivá elaboró un guion que mezclaba tramas de acción y robo con el mundo de la Iglesia. *El ángel* (1969) fue un filme eminentemente pop con toques religiosos y con una conversión de ladrón a sacerdote como máximo trasfondo espiritual de la cinta<sup>69</sup>. A pesar de la frivolidad aparente tanto en la música<sup>70</sup> como en el desarrollo de la trama, *El ángel* aportó ciertas novedades al género. En primer lugar, los motivos de ingreso en el convento fueron auspiciados por el suicidio de la compañera del protagonista, Yvette, y no por una crisis existencial motivada por un vacío. En efecto, la propia automutilación de la vida hizo aparición por primera vez en un contexto que también introduce el robo de guante blanco tan habitual en las producciones francesas o anglosajonas de entonces (por ejemplo, *El santo* de Roger Moore). Sin embargo, la enseñanza moral necesaria en una película de este calibre forzó el paso del protagonista de ladrón a protector.

La solicitud de *El ángel* se llevó a cabo el 13 de noviembre de 1968. Un mes después fue autorizado su rodaje no sin ciertas objeciones de los censores en el guion. Entre las más destacables estuvieron la aparición de drogas, la poca ortodoxia moral de la vida monacal de Raphael y, en definitiva, una calidad cinematográfica puesta al servicio de un cantante y no del séptimo arte. A pesar de ello siguió adelante y demostró una vez más la relajación que sufrió la censura en la segunda mitad de los sesenta a pesar del malestar del equipo humano encargada de la misma. Meses después, en agosto de 1969, la película fue enviada a la censura moral y tuvo cortes en ciertas expresiones malsonantes del diálogo. También se le proporcionó a la productora un millón de pesetas en concepto de protección estatal<sup>71</sup>.

En ABC la película obtuvo crítica tanto en su edición madrileña como sevillana. En la primera se recalcó que ésta no era mala, pero pecaba de un excesivo Raphael que sepulta al resto del reparto y que transforma al largometraje en un producto a su servicio y con una brillante banda sonora<sup>72</sup>. El diario sevillano ratificó esta idea, aunque el crítico destacó el apartado técnico como el único aspecto cinematográfico positivo. La película, en definitiva, tenía un guion convencional y estaba destinada a los admiradores del cantante de Linares<sup>73</sup>. Para *La Vanguardia Española*, la acción claramente bordeaba el folletín<sup>74</sup>.

Los planteamientos argumentales tanto de *Johnny Ratón* como de la película protagonizada por Raphael expusieron el cruce de caminos en el que la

<sup>69</sup> La película *El ángel* se vendió con una estética pop que a finales de los años sesenta se hizo con el cine religioso. *Sor Ye-ye*, *Sor Citroën*, y su predecesora *Johnny Ratón*, son un ejemplo de acercamiento entre el clero cinematográfico y la cultura juvenil de entonces.

<sup>70</sup> La banda sonora, editada por *Hispavox* en 1969, tiene como temas religiosos una versión del *Ave María* y el villancico *El pequeño tamborilero*.

<sup>71</sup> A. Rubio, *op. cit.*, pp. 330-331.

<sup>72</sup> ABC (Madrid), 2 de noviembre de 1969, p. 72.

<sup>73</sup> ABC (Sevilla), 14 de noviembre de 1969, p. 102.

<sup>74</sup> *La Vanguardia Española*, 23 de octubre de 1969, p. 61.

modernidad se encontraba por entonces en el país. Las nuevas ideas culturales procedentes de Europa y Estados Unidos de América potenciaron ese concepto de *España Ye-ye* que llegó a penetrar incluso en las prácticas futbolísticas, suavizando de esta manera la imagen internacional del franquismo. Sin embargo, los efectos del Concilio y de los movimientos sociales (pacifismo, movimientos de protesta, hippies) en España fueron residuales y casi tendentes a la clandestinidad en buena parte de los casos. Una nueva concepción del mundo emanaría en los años setenta a través de Barcelona, Sevilla, Madrid o las bases aéreas y navales vinculadas a Estados Unidos de América, aunque tuvieran en los sesenta su lenta génesis.

Sin embargo, las películas de la productora *Aspa P.C.* conservaban elementos del discurso oficial y tradicional que había marcado al cine franquista desde los primeros tiempos. El racismo, no sólo en el color de piel sino en la misma ejecución de actos criminales por europeos como sucede en *El ángel*, es únicamente la clave con mayor visibilidad de este trasfondo arcaico. El extranjero seguía siendo ese desconocido al que había que admirar y temer al mismo tiempo, constituyendo un elemento en sí mismo que dotaba de modernidad a la película. Esta circunstancia ocurre especialmente en *Johnny Ratón* con los estadounidenses (denominados con el cliché de *americanos*), pero en *El ángel* sucede estéticamente algo similar con las sofisticadas escenas iniciales en París. En estos filmes se manifestó también un choque generacional que volvió a poner en valor la experiencia frente al ímpetu de la juventud. Y es que la tradición religiosa terminaba imponiéndose a pesar del cambio de formas y los temas espirituales que había tratado el cine que hasta entonces solamente habían sufrido un importante lavado de cara. Valga de ejemplo el pasado militar de *Johnny Ratón* y el recuerdo que imprime el mismo en el protagonista de *Balarrasa* (1951). Parecía que sólo valía la conversión y en último extremo el martirio como sucedía en la película protagonizada por el sacerdote afroamericano.

Paralelamente, continuó transmitiéndose una visión muy conservadora del clero en films como *El padre coplillas* (1968), *Se armó el Belén* (1970) y, en menor medida, *El padre Manolo* (1967). Los sacerdotes protagonistas eran más mayores y ello correspondía a la ejecución de los nuevos modos pastorales de una forma menos heterodoxa y más cercana a las figuras que el cine había encumbrado durante la década anterior. La edición sevillana del *ABC* realizó una crítica a *El padre Manolo* en la que resaltaba la presencia del mundo moderno en la película<sup>75</sup>. Ciertamente narraba las aventuras de un cura cantor (Manolo Escobar) que acudía a la televisión para recaudar fondos con fines benéficos, pero el guion no se desarrollaba con la misma ambición que en las películas producidas por *Aspa P.C.* Por otra parte, en el largometraje coexistían dos tramas secundarias, una de carácter policiaco y otra con fines románticos que no aportaron originalidad al género.

<sup>75</sup> *ABC* (Sevilla), 9 de marzo de 1967, p. 47.

Días después la crítica del ABC madrileño reiteraba este concepto e hizo especial incidencia en la falta de originalidad de un guion endeble, lo cual era de extrañar siendo el director Ramón Terrado, autor de *Fray Escoba*, *Cristo negro* o *Bienvenido, padre Murray*. Este último largometraje cabe citar que presentó por primera vez a un sacerdote negro, aunque el contexto contemporáneo fue sustituido por una ciudad sin ley del oeste americano. No obstante, la influencia en *Johnny Ratón* resultó irreprochable respecto al tratamiento del conflicto interracial. Al igual que *El ángel*, la banda sonora incluyó temas religiosos como *Oye mi plegaria* o *El ángel de la guarda* junto a otros profanos como *Chiquillo alegre* o *Cuando vayas por el campo*. Pero la temática musical volvió a ser mucho más blanca que en la película de Raphael y deudora de la tradición coplera española. Este género clásico dotó a la película de un carácter más conservador frente a la irrupción del pop y otras fórmulas en las películas religiosas.

Mucho menos innovadora fue *El padre coplillas* (1969) que repitió exactamente la fórmula de *El padre Manolo*. En esta ocasión el sacerdote se encontraba con un medio televisivo que desconocía completamente y el abismo tecnológico y cultural resultaba mayor. El fin último del rodaje era la recaudación de fondos para una casa destinada a los pobres del pequeño pueblo en el que ejerce su ministerio. La película fue ampliamente criticada por los medios, siendo una de las últimas de temática coplista realizadas durante el franquismo<sup>76</sup>.

## Conclusión: los límites de la crisis del cine religioso

Habitualmente se ha hecho referencia a la década de los años sesenta como el final del cine religioso español. Esta afirmación se ha fundamentado en la propia evolución del cine a escala nacional e internacional y la progresiva desaparición de producciones protagonizadas por el clero. Del mismo modo, el cine histórico que había imperado décadas atrás había dejado hueco a propuestas propias del cine de autor o a la comedia ligera. Además, la secularización avanzaba como consecuencia de la liberalización económica, el turismo masivo y el aumento de la sociedad de consumo.

En el número de junio de 1969 la revista *Razón y Fe* planteó abiertamente la cuestión. El jesuita Manuel Alcalá demostró a través de la evolución de la Semana Cinematográfica de Valladolid como las películas religiosas tenían una menor presencia en el mismo y su relevancia o impacto era menor<sup>77</sup>. Y es que, en términos cuantitativos, la secularización del festival fue un hecho demostrable. Del 52% de contenidos religiosos proyectados en el año 1960 solamente un 12,5% se mantendría diez años después, e incluso hubo años en los que la cuota se redujo a un 6,6% (1965) o un 5,8% (1968). Igualmente, estos núme-

<sup>76</sup> *Idem*, 6 de junio de 1969, p. 66.

<sup>77</sup> M. Alcalá, «Cine religioso en crisis», *Razón y Fe*, núm. 857, 1969, pp. 637-647.

ros se tradujeron en una disputa ideológica entre el sector más conservador del festival, los centristas y los partidarios de una liberalización de contenidos. La selección de películas, el palmarés y la promoción de los valores espirituales y humanos fueron objeto de debate y crítica. Finalmente, el festival terminaría por secularizarse definitivamente en 1973 y pasaría a ser solamente la *Semana Internacional de Cine de Valladolid*<sup>78</sup>.

Esa desaparición de contenidos fue de la mano también de una menor producción a nivel general. Las razones no solamente se encuentran en un cambio en los gustos de la taquilla, sino también por el cambio de la pastoral de medios de la propia Iglesia. En efecto, Manuel Alcalá incidió en el paso de una pastoral favorable al cine religioso con Pío XI y Pío XII a otra abierta al llamado «cine de valores humanos» desde el pontificado de Juan XXIII<sup>79</sup>. De la misma forma el Concilio Vaticano II y el decreto *Inter Mirifica* sobre los medios de comunicación social extendieron una mayor importancia a otras formas de comunicación. Entre ellas destacaría la televisión, cuya expansión en los hogares españoles despegó desde los sesenta frente a otros mercados consolidados como Estados Unidos de América, Reino Unido o Francia.

Llegado este punto la cinematografía católica y sus académicos debían tomar la decisión de continuar luchando por un cine confesional como hasta entonces o seguir desarrollando la vía de los valores humanos y una transmisión indirecta o menos evidente de la fe. Estos argumentos fueron válidos para los círculos intelectuales, pero ¿qué ocurría con las capas populares? El festival organizado en Valladolid tenía la posibilidad de reorganizarse de una forma diferente y conservar, aunque fuera de una forma aislada, su faceta religiosa. En cambio, no había una solución tan sencilla para un público que demandaba películas sencillas y de puro entretenimiento.

En España se siguieron haciendo películas en la línea de las últimas décadas durante los años setenta como *Se armó el Belén* (1970) o *Un curita cañón* (1974) e incluso hubo algún coqueteo del cine comercial con el de autor en *Proceso a Jesús* (1974). Del mismo modo también hubo intentos fallidos de modernizar el discurso religioso que demostraron un interés por reactivar el género, así como quedó clara su utilización para fomentar modelos de cristiandad, acercar la vida religiosa y el clero a la población, evitando críticas soterradas pero permanentes. Por otra parte, no hubo una oleada masiva de películas antirreligiosas, de hecho, en los sesenta solamente *Viridiana* (1961) destacó dentro de estas tesis y siempre en una clave política antifranquista.

Estos hechos demuestran que durante los inicios del segundo franquismo se originó el primer paso hacia una crisis nacional del cine religioso que, a nivel internacional, tendría una réplica diferente e incluso será contrarrestada con éxitos como *Jesucristo Superstar* o *Gospell*, ambos de 1973. Estas nuevas adaptaciones

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 638

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 640.

de los evangelios demostraron una incapacidad española a la hora de adaptarse a las nuevas corrientes católicas y hacer frente a los movimientos marxistas. *Proceso a Jesús*, una adaptación teatral en la que un grupo de sefarditas reproducen el juicio a Cristo, fue el largometraje que se aproximó más a las tendencias novedosas imperantes en Europa. Pero fue película que no gozó de éxito en el año de su estreno, 1974, siendo uno de los fracasos del director franquista José Luis Sáenz de Heredia.

Ahora bien, durante los años sesenta el género siguió gozando de apoyo y con un número de filmaciones considerable, como se han analizado en este artículo. Las producciones recibieron el apoyo oficial del régimen a través de subvenciones, calificaciones y premios, demostrando que se trataba, efectivamente, de un Estado confesionalmente católico. Las autoridades franquistas continuaron apoyando la divulgación del cine religioso español en el extranjero y en el Vaticano como una muestra más del carácter católico del régimen, como habían hecho en décadas anteriores, aunque cada vez fuera más difícil defender su confesionalidad, ante la doctrina del Concilio. Si bien descendió el número de estos films respecto a los años cincuenta, así como su vinculación a los principios puros del nacionalcatolicismo, estas películas lograron mantener una importante cuota de pantalla imbricándose con géneros poco arriesgados como la comedia o el musical. Fue así como el cine religioso español sobrevivió a la década, a los cambios en el seno jerárquico de la Iglesia y a la evolución de una industria inmersa en un tiempo de transición. No debe llevarse tan pronto al cementerio cultural.

## Fuentes

### Archivos

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (= AGA), Expediente de censura y calificación del film *Fray Escoba*, sigs. 36,04833, 36,03874, 36,03879; Expediente de censura y calificación del film *El señor de La Salle*, sigs. 36,04095, 36,04121, 36,04864; Expediente de censura y rodaje de la película *Sor Ye-ye*, sig. 36,05306.

### Prensa

*Blanco y Negro*, 4 de mayo de 1963, pp. 60-64.  
*ABC*, Madrid, 6 de diciembre de 1961, pp. 79-80; 15 de diciembre de 1961, p. 77; 30 de diciembre de 1961, p. 115; 15 de mayo de 1962, p. 82; 26 de agosto de 1962, p. 58; 6 de febrero de 1963, p. 62; 11 de junio de 1963, p. 66; 29 de noviembre de 1963, p. 80; 13 de marzo de 1964, p. 80; 27 de mayo de 1964, pp. 110-111; 7 de julio de 1964, p. 57; 13 de noviembre de 1964, p. 87; 16 de marzo de 1965, p. 89; 1 de septiembre de 1965, pp. 35-36; 1 de febrero de 1966, p. 77; 9 de abril de 1966, p. 101; 19 de abril de 1966, p. 56; 14 de mayo de 1967, pp. 38-39; 7 de diciembre de 1967, p. 119; 22 de diciembre de 1967, p. 98; 12 de marzo de 1968, p. 89; 6 de junio de 1969, p. 66; 2 de noviembre de 1969, p. 72; 22 de noviembre de 1969, p. 91.

- ABC, Sevilla, 12 de noviembre de 1964, p. 20; 10 de abril de 1965, p. 87; 9 de marzo de 1967, p. 47; 30 de julio de 1967, p. 89; 4 de junio de 1969, p. 68; 14 de noviembre de 1969, p. 102.
- La Gaceta Ilustrada*, 21 de julio de 1961, p. 21.
- Ideal*, 16 de abril de 1963, p. 4.
- La Vanguardia Española*, 23 de enero de 1962, p. 25; 25 de mayo de 1962, p. 33; 8 de noviembre de 1962, p. 20; 3 de abril de 1963, p. 53; 28 de abril de 1964, p. 27; 19 de mayo de 1964, p. 54; 8 de julio de 1964, p. 11; 6 de marzo de 1965, p. 28; 1 de septiembre de 1965, p. 8; 4 de abril de 1968, p. 61; 7 de junio de 1969, p. 57; 23 de octubre de 1969, p. 61.
- Ya, 14 de marzo de 1963, p. 12.

## Estudios

- Henri Agel, ...*El cine y lo sagrado*, trad. Carmen G. de Gamboa, Madrid 1960.
- Manuel Alcalá, «Cine religioso en crisis», *Razón y Fe*, núm. 857, 1969, pp. 637-647.
- Amédée Ayfre, *Dios en el cine*, trads. Luis de los Arcos y Ana Lehmann, Madrid 1958.
- Miguel Baños González y Teresa C. Rodríguez García, *Imagen de marca y "product placement"*, Madrid 2012.
- La censura de cine en España*, Madrid 1963.
- Monserrat Claveras, *La Pasión de Cristo en el cine*, Madrid 2010.
- Ricardo Colmenero Martínez, *Cruces de un celuloide roto. Catolicismo y censura en el primer franquismo (1939-1963)*, Madrid 2013.
- , «El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo», *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, núm. 41, 2021, pp. 1219-1246.
- Giuliana di Febo, *La Santa de la Raza. Teresa de Ávila, un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*, Barcelona 1988.
- , *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Valencia 2012.
- Carlos Fernández Cuenca, *La vida de un tema histórico-religioso en la pantalla*, Madrid 1963.
- Emilio Fuertes Zúñiga, «La evolución del cine religioso. La Semana de Valladolid (1956-1974)», *Anuario de Historia de la Iglesia*, núm. 14, 2005, pp. 435-439.
- Marta García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español*, Valencia 2013.
- Alberto Gil, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona 2009.
- Ana Gregorio Cano, «Cine, censura y traducción durante el Franquismo», en: *Traducción y manipulación: el poder de la palabra*, ed. Isidro Pliego Sánchez, Sevilla 2007, pp. 251-263.
- Roman Gubern y Domènec Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona 1975.
- Roman Gubern Garriga-Nogues, «La censura bajo el franquismo», en: *Historia(s), motivos y formas del cine español*, coord. Pedro Poyato Sánchez, Córdoba 2005, pp. 51-64.
- Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, coords. Antonio Manuel Moral Roncal y Ricardo Colmenero Martínez, Alcalá de Henares 2015.
- Consuelo Lloret Pastor y Andrea Solomando Molina, «La propaganda de una ideología a través de una mirada censurada», en: *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*, vol. 2, eds. Magí Crusells Valeta, Beatriz de las Heras Herrero y Antonio Pantoja Chaves, Barcelona 2020, pp. 7-23.
- Juan Antonio Martínez-Bretón, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid 1988.
- Feliciano Montero, *La Iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*, Madrid 2009.
- Jorge Nieto Ferrando, «La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacionalcatolicismo a Ingmar Bergman», *Estudios sobre el Mensaje Periódico*, núm. 2, 2012, págs. 855-873.

- Juan Orellana, *Como en un espejo. Drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Madrid 2007.
- José Antonio Parody Navarro, «Cine y religión desde la perspectiva jurídica. ¿Existe el género de cine religioso?», en: *La utilización del cine en la docencia del Derecho: propuestas de interés*, coord. Antonio José Quesada Sánchez, A Coruña 2021, pp. 261-284.
- Paolo Raimondo, *Il cinema religioso nella Spagna degli anni cinquanta*, tesis doctoral dirigida por los profesores Julio de la Cueva Merino y Carmela Lombardi, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.
- Agustín Rubio Alcover, *Vicente Escrivá. Película de una España*, Valencia 2013.
- Fernando Sanz Ferreruela, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Zaragoza 2013.
- , «Nacionalcatolicismo y censura como factores condicionantes de la adaptación cinematográfica de obras literarias en la España de los años cuarenta: La fe, de Rafael Gil (1947)», en: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 8, 2018, pp. 143-166.
- Sindicato Nacional del Espectáculo, *Anuario de Cine*, Madrid 1963.
- Ramón Tena Fernández, *La censura cultural en el franquismo (estudios y entrevistas)*, Valencia 2021.