

**APOSTOLADO CINEMATOGRAFICO Y RUPTURA DEL AISLAMIENTO  
EN LA ESPAÑA DEL PRIMER FRANQUISMO\***

**CINEMATOGRAPHIC APOSTOLATE AND BREAKING OF ISOLATION  
IN THE SPAIN OF THE FIRST FRANCHISM**

**APOSTOLADO CINEMATOGRAFICO E QUEBRA DO ISOLAMENTO  
NA ESPANHA DO PRIMEIRO FRANQUISMO**

**RICARDO COLMENERO MARTÍNEZ\*\***

*Universidad de Alcalá de Henares*

<https://doi.org/10.46553/EHE.24.1.2022.p60-77>

**Resumen**

Desde los tiempos de la encíclica *Vigilanti cura* (1936), la jerarquía de la Iglesia Católica había invitado a la acción y la participación del orbe católico en actividades que potenciaran la formación cinematográfica y la intervención de los creyentes en las labores de producción o difusión. En este artículo se analiza la actuación, en este ámbito, del catolicismo español en un periodo histórico definido por la posguerra española y la supervivencia del régimen franquista, durante el cual -y con la experiencia de la guerra civil- la Iglesia se planteó una pastoral de reconquista, la cual abarcó numerosos ámbitos e instrumentos, entre ellos el cine. Este proyecto se integró en otro más amplio: crear una imagen alternativa exterior del franquismo a partir de 1945.

**Palabras clave**

Pastoral de Reconquista, Cine católico, Franquismo, Historia cultural

**Abstract**

Since the time of the encyclical *Vigilanti cura* (1936), the hierarchy of the Catholic Church had invited the Catholic world to take action and participate in activities that would promote film training and the involvement of believers in production or broadcasting work. This article analyzes the performance, in this area, of Spanish Catholicism in a historical period defined by the Spanish postwar period and the survival of the Franco regime, during which - and with the experience of the civil war - the Church considered a pastoral reconquest, which encompassed many areas and instruments, including cinema. This project was integrated into a broader one: creating an alternative exterior image of Franco's regime from 1945.

**Keywords**

Pastoral de Reconquista, Catholic Cinema, Francois, Cultural History

**Resumo**

Desde o tempo da encíclica *Vigilanti cura* (1936), a hierarquia da Igreja Católica convidava o mundo católico a agir e participar de atividades que promovessem a formação cinematográfica e

o envolvimento dos fiéis na produção ou na radiodifusão. Este artigo analisa a atuação, nesta área, do catolicismo espanhol em um período histórico definido pelo pós-guerra espanhol e a sobrevivência do regime de Franco, durante o qual -e com a experiência da guerra civil- a Igreja considerada uma pastoral de reconquista, que abarcou inúmeras áreas e instrumentos, incluindo o cinema. Este projeto foi integrado em um mais amplo: a criação de uma imagem externa alternativa do regime de Franco de 1945.

## Palavras chave

Pastoral de Reconquista, Cinema Católico, Franquismo, História Cultural

## 1. Introducción

La experiencia de la guerra civil (1936-1939) con su persecución religiosa a laicos y clero –más 7000 sacerdotes y monjas asesinados-, la destrucción de conventos, templos, imágenes y mobiliario, el cierre de colegios católicos en la España republicana, etc. provocó un gran impacto en el catolicismo español. Al resultar necesario superar de alguna manera este trauma histórico, esa “apostasía de las masas”, el Estado apoyó un proyecto de restauración social católica que, en esencia, intentó consolidar una unidad religiosa y nacional pretendiendo recuperar los derechos de los siglos regalistas. Celosos de su poder en los años cuarenta, los falangistas se enfrentaron con aquellas jerarquías que reclamaban una mayor independencia respecto al gobierno en esta tarea de recristianización, pero el final de la guerra mundial favoreció la decadencia de la Falange y el auge de los políticos católicos, como ocurrió en Europa occidental.<sup>1</sup> En esa tarea pastoral no se dejó de lado al cine al ser una herramienta más para alcanzar el objetivo final.

En España, la consolidación del proyecto católico cinematográfico puede considerarse tardía respecto a otros países como Italia y Francia. No obstante, ese sentimiento fue fomentado a través de la propia historiografía autocrítica y católica al comparar a la Iglesia española con la de otras naciones europeas. De este modo, el nacimiento de unas infraestructuras capaces de llevar a cabo la labor de apostolado cinematográfico estuvo ligado a organismos como la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos. Así mismo, sólo una mayor coordinación de las asociaciones de la Iglesia interesadas por el cine (Congregaciones Marianas, la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia (CONCAPA) y Acción Católica) pudo favorecer la aparición de festivales y nuevos espacios para el desarrollo de una cinematografía católica. Por su parte, el Estado franquista no puso trabas al cine de temática religiosa, aunque no por ello dejó de vigilarle.<sup>2</sup>

Paralelamente, diversos historiadores han demostrado el activo papel propagandístico que las iniciativas culturales católicas tuvieron en la meta de crear una imagen alternativa del franquismo, a partir de 1945, que contrarrestara aquella otra definida por su neutralidad benevolente con el Eje durante la Segunda Guerra Mundial. Un conjunto de eventos, organizaciones y tramas personales adquirió especial

---

\* Fecha de recepción: 23/11/2020. Fecha de aceptación: 12/03/2022.

\*\* Doctor en Historia contemporánea, miembro del Grupo de Investigación “Historia política de la España contemporánea” de la Universidad de Alcalá de Henares, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3021-3341>. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá de Henares, Calle Colegios, 2, 28801 Alcalá de Henares, Madrid, España, E-mail: [ricardo.colmenero@edu.uah.es](mailto:ricardo.colmenero@edu.uah.es)

<sup>1</sup> MORAL RONCAL, 2013, 77; MONTERO y LOUZAO, 2015.

<sup>2</sup> COLMENERO MARTÍNEZ, 2015, 19-25.

importancia desde este punto de vista, en donde, en nuestra opinión, también debe incluirse las organizaciones y eventos católicos sobre el cine.<sup>3</sup>

Las relaciones entre el catolicismo, el franquismo y el cine han sido estudiadas ampliamente en cuatro estudios, tres de ellos procedentes de tesis doctorales. El primero fue el de Juan Antonio Martínez Bretón y sentó las bases de las líneas de investigación que la disciplina requeriría en sucesivos estudios. La influencia de la censura, la injerencia del Estado y las iniciativas sociales como los festivales o las cruzadas morales son protagonistas de este ensayo.

Los siguientes tres estudios, resultado de tesis doctorales, ampliarían este legado y focalizarían su atención también en la producción de la época. Así, los historiadores Fernando Sanz Ferreruela, Paolo Raimondo y Ricardo Colmenero Martínez se sumergieron en la repercusión social y cultural que la cinematografía de entonces generó, así como en la evolución de la propia cosmovisión moral y doctrinal representada en la gran pantalla. Cabe destacar que todos estos estudios se circunscriben en lo que la historiografía ha denominado como Primer Franquismo (1939-1959), la época en la que se concentraron un mayor número de producciones católicas en España.

Volviendo al contexto original, la presencia del catolicismo en el cine español de los años cuarenta y cincuenta proporcionó un debate entre los mismos críticos del séptimo arte de la época. En la raíz de la cuestión cabe señalar su propia definición conceptual, un asunto que podría ser protagonista en sí mismo de un artículo. De este modo, durante los años cuarenta y cincuenta existe una división entre los profesionales que consideraban la existencia de un cine católico con un mensaje religioso y aquellos que destacaban su ausencia. En efecto, estos críticos denominaron como cine piadoso a esas producciones que formalmente contenían símbolos cristianos y, sin embargo, no reflexionaban o profundizaban en el mensaje católico.

Esta deriva conceptual se acentuará en la década de los sesenta, época en la que la crítica católica comienza una descomposición entre el abandono de los postulados que habían marcado la vida de la prensa cinematográfica católica hasta entonces (*Film ideal* o *Revista Internacional del cine*) y la persistencia representada por la revista *Cinestudio*. Más allá de estas diferencias, fuertemente influenciadas por la diatriba entre paradigma neorrealista-católico y la penetración de los nuevos modelos críticos de Francia, al final de la década la tendencia decantará la opinión generalizada que acusaba al supuesto cine católico español de un carácter triunfalista, añejo y sin un discurso teológico fundamentado.<sup>4</sup>

La falta de un cine católico español con una mayor elaboración temática también tuvo en las propias directrices del Papa Pío XII, conocido en la época como el *Papa del cine*, un espejo en el que se reflejaban sus carencias.<sup>5</sup> Es decir, se buscaba a elaboración de un cine que entrase en ese grupo de *buenas películas* que podían contar con el apoyo del mundo católico, pero faltaban los componentes que creasen un impacto en los puntos fundamentales del *Film ideal*: el sujeto, el objeto y la comunidad.

Una vez definida, de forma sucinta, la división conceptual sobre el cine católico se puede acceder a un segundo nivel en el que se evalúan a estas producciones como proyectos al servicio cultural del nacionalcatolicismo y con el fin de fomentar la restauración social católica anteriormente citada. Ciertamente, la época dorada de este subgénero coincide con los primeros años de los Gobiernos compuestos por miembros procedentes de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y la posterior tecnocracia con destacados políticos procedentes del Opus Dei, pero también se ve

---

<sup>3</sup> DELGADO GÓMEZ, 1992; LÓPEZ CHAVES, 2014, 453.

<sup>4</sup> NIETO FERRANDO, 2012, 868-869.

<sup>5</sup> CEBOLLADA, 211-229.

circunscrita en el contexto de férrea censura cinematográfica. Ambos elementos, la existencia de Gobiernos con un claro matiz católico y la aplicación de un código de censura vigilante, favorecieron la aparición y el apoyo de un cine al servicio del Estado con un componente cultural católico. Así mismo, la problemática general nacional a la hora de justificar internacionalmente la dictadura y su integración en el contexto global, pudo marcar la apologética presente en estos largometrajes. En otras palabras, en ellos no solamente se defendía la fe, sino también la cosmovisión cultural propuesta por el franquismo.

A partir de estas iniciativas privadas fomentadas por el sistema de protección económica de la industria cinematográfica se creó un potente instrumento para extender el proyecto nacionalcatólico dentro de nuestras fronteras y, así mismo, participar en el circuito internacional de festivales con aquellas producciones de mayor calidad. Aquí nace el apostolado que será protagonista en las siguientes páginas.

## 2. Un festival de cine religioso

La fundación de un encuentro nacional sobre cine religioso de forma regular tuvo dos fases a lo largo de los años cincuenta. La influencia de semanas europeas del cine religioso -como la austriaca- desde los primeros tiempos de la década marcó un antecedente que, en el caso español, culminó en Valladolid, perdurando más allá del propio franquismo. No obstante, los oportunos cambios en la cinematografía y las diferentes interpretaciones o intereses del mundo religioso por el cine definieron la naturaleza del encuentro año tras año. Así la Semana de Cine Religioso de Valladolid se manifestó como un testimonio vivo del contexto en el que la crítica católica se encontraba.

Hasta la celebración del citado evento de Valladolid los actos sobre cine católico habían sido promovidos por las diócesis, los cineclubs o las asociaciones de laicos. En esta ocasión fue un delegado provincial de Información, Antolín de Santiago y Juárez, quien impulsó la celebración de un certamen para “divulgar y exaltar el cine que armonizando lo bueno y lo bello, contribuya a la dignificación del hombre y de la sociedad, apuntando las posibilidades de una mayor cordialidad y de un entendimiento entre los pueblos”.<sup>6</sup> La jerarquía se mantuvo al margen, aunque la participación independiente de clero aumentó exponencialmente. Entre ellos, la del jesuita Carlos María de Staehlin fue la que dotó de cierto cosmopolitismo al certamen a través de su internacionalización.

La primera edición, celebrada en la Semana Santa de 1956, gozó de un notable éxito a nivel popular y político. Este hecho provocó la entrada en su organización, al año siguiente, de la Dirección General de Cinematografía y del Gobierno Civil de Valladolid, aumentando la presencia de los medios de comunicación. Así mismo, los metrajes extranjeros penetraron en las sesiones como nunca se había visto anteriormente, hecho que parecía confirmar una mayor apertura cultural del régimen y una mayor aceptación por parte de otros países. En efecto, este festival obtuvo fama por la promoción de películas de culto en unas condiciones inusuales. Juan Antonio Martínez Bretón señaló que esta especial reducción de la censura fue general<sup>7</sup>, si bien es necesario recordar que el festival incitó una autocensura en las películas. Quizás el ejemplo más famoso es el de la rescritura de los guiones de Ingmar Bergman a través de unos subtítulos controlados por Staehlin.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Revista Internacional del Cine*, diciembre de 1960, 16.

<sup>7</sup> MARTÍNEZ BRETÓN, 1987, 143.

<sup>8</sup> GARNEMARK, 2015.

Paolo Raimondo destaca en los orígenes del festival la ausencia de la Iglesia en el patrocinio del evento frente a la presencia de las autoridades municipales, el Subsecretario de Información y Turismo y del Jefe Nacional del Sindicato del Espectáculo. Así mismo recuerda, más allá del espíritu que pretendía reconciliar al cine y la religión, su finalidad turística al inscribirse en la Semana Santa vallisoletana. Estos factores se unirían al anhelo de proyectar cine de buena moralidad y exportar el formato al extranjero.<sup>9</sup>

Retrocediendo a los años cincuenta, la tercera edición de 1958 fue la primera de índole internacional y se otorgaron premios tanto a las películas españolas como a las foráneas. Del mismo modo, hubo novedades en el aspecto académico con la aparición de las Conversaciones Nacionales de Cine, cuyas comunicaciones y ponencias adquirieron también un rango internacional a partir de 1960. José María García Escudero en el décimo aniversario del encuentro vallisoletano hizo referencia al *Espíritu de Valladolid*,<sup>10</sup> un ideario que conducía al catolicismo español y a la cinematografía a un futuro marcado por los aires conciliares. Hasta entonces la Semana de Cine Religioso de Valladolid había sido reflejo de su tiempo, pues su mismo origen se enmarcaba en un contexto posterior a las Conversaciones de Salamanca y la preocupación generalizada de la crítica por mejorar las condiciones de la cinematografía nacional y la formación en la materia. Desde un punto de vista doctrinal también recibió la influencia de los discursos papales sobre el llamado *Film ideal* y la posterior encíclica *Miranda Prorsus*. De hecho, las Primeras Conversaciones Nacionales partieron de la búsqueda de este cine benévolo y favorable al ser humano, al ser su objetivo la defensa de la buena cinematografía y su construcción a través de su promoción.<sup>11</sup>

Los católicos respondieron así a las demandas de los nuevos tiempos. En los años cincuenta las citadas conversaciones salmantinas revolucionaron el nivel creativo de la industria, la crítica y potenciaron el llamado Nuevo Cine Español de los años sesenta. No hay que olvidar tampoco la labor del director general de Cinematografía, José María García Escudero, presente en las Conversaciones de Salamanca y promotor de una nueva industria del séptimo arte con mayores inquietudes intelectuales. Su papel mediador entre la oficialidad del franquismo y las peticiones de los creadores tuvo en Valladolid un púlpito en el que expuso su pensamiento sobre las políticas sociales cinematográficas y la promoción de una nueva censura aperturista.<sup>12</sup>

Todo este pensamiento fundacional se recogió en el reglamento programático proclamado en la IV Semana Internacional de Cine Religioso. Con la participación por primera vez de la Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía y el Centro Nacional de la Organización Católica Internacional del Cine (OCIC), esta declaración de intenciones definió como objetivo final

“difundir y realizar el cine que, armonizando lo bueno y lo bello, afirme y enaltezca la dignidad humana para ayudar al hombre a ser mejor, con el propósito de recoger toda aquella iniciativa, inquietud y actividad que contribuya a la divulgación y expansión de estos valores en la producción cinematográfica mundial.”<sup>13</sup>

Del mismo modo, preparó la inclusión de los valores humanos en la siguiente edición al distinguir conceptualmente el cine religioso y el cine no específicamente religioso.

---

<sup>9</sup> RAIMONDO, 2014, 358-359.

<sup>10</sup> GARCÍA ESCUDERO, 1966.

<sup>11</sup> *Hoja del lunes*, 17 de marzo de 1958.

<sup>12</sup> MIGUEL BORRÁS, *op.cit*, 222-230.

<sup>13</sup> *Revista Internacional del Cine*, marzo de 1959, 9.

Así fue como en el año 1960 apareció la Semana de Cine Religioso y Valores Humanos de Valladolid. Algunos historiadores afirman que esta tendencia fue producto del agotamiento del cine católico tal y como se había entendido hasta entonces, en clave nacionalcatólica. Esta tesis se fundamenta en la reducción del número de películas sobre sacerdotes y monjas o la casi desaparición del llamado “cine colosal” al estilo de las grandes superproducciones de Cecil B. DeMille como *Las Cruzadas*, *Sansón y Dalila* o *Los diez mandamientos*. Sin embargo, no resulta procedente hablar de desaparición y sí de transformación, pues el cine religioso evolucionó y abandonó ciertos aspectos iconográficos para abrazar los contenidos. No dejó de haber cine bíblico, pero los críticos españoles comenzaron a analizar una nueva cinematografía que hasta entonces no había sido considerada religiosa, al ser fundamentalmente anglosajona.

La entrada de una sección sobre valores humanos fue polémica al conllevar un aumento de contenidos “inadecuados” para los críticos y asistentes más integristas. Sin embargo, esta nueva etapa del certamen contó también con apoyo entre los católicos. De hecho, fue uno de ellos, José María García Escudero, quien impulsó la proyección de películas como *El apartamento*, *El empleo* o *Todos a casa*. Mercedes Miguel Borrás cita incluso una reacción negativa ante la llamada “Semana antinazi” de 1961 por contener un considerable número de proyecciones críticas con el Eje. La Dirección General de Cinematografía fue obligada por el gobierno a ser más restrictiva en 1962, por lo que la edición correspondiente cambió su título a *Semana de cine religioso y valores morales*.<sup>14</sup> El tiempo dio la razón a los aperturistas y las ediciones a lo largo de los años sesenta expandieron progresivamente sus puntos de vistas y perspectivas.<sup>15</sup> Para explicar este cambio de nomenclatura en 1960, el director Antolín Santiago Juárez hizo referencia a una doble vertiente: “la de cine religioso propiamente dicho y la del cine que, sin serlo específicamente, tiende al bien común, a enaltecer los valores humanos del corazón del hombre.”<sup>16</sup>

En el índice de películas proyectadas durante los años cincuenta se detectan dos momentos. El primero se compuso de las ediciones de 1956 y 1957, ambas con un programa que pretendió abarcar la evolución del género religioso en clave nacional (Primera Semana de Cine Religioso) y extranjera (Segunda Semana de Cine Religioso). De este modo y sin premios, las películas abarcaron un campo cronológico desde los años cuarenta hasta la primera mitad de los cincuenta con títulos como *Diario de un cura Rural*, *Balarrasa*, *La ley del silencio* o *Los traperos de Emaus*. De hecho, en ambas ediciones se abarcaron temáticas muy parecidas como la adaptación de los evangelios a la vida contemporánea (*El judas y Madalena*), el mundo obrero (*La guerra de Dios* y *La ley del silencio*) o la caridad (*La mies es mucha* y *Los traperos de Emaus*). No obstante, entre la primera y la segunda Semana se apreció una clara apertura a nuevas temáticas procedentes del extranjero.

Estos hechos se corroboraron con la tercera y cuarta edición, los dos encuentros en los que Valladolid adoptaría su papel en la recepción de las nuevas cinematografías internacionales. Todos los metrajes presentaron correspondieron al curso 1957-1958 y procedieron de Italia, Francia y España fundamentalmente. Nombres propios como Fellini, De Sica, Berlanga o Dassín en 1958 marcaron una edición fundamentalmente inspirada en el cine de autor, mientras que al año siguiente se añadieron otras propuestas norteamericanas como la de Stanley Kramer y se recuperó el gusto por el cine histórico con los homenajes a De Mille o el diploma a los *Misterios del Rosario* promovidos por

---

<sup>14</sup> RODRÍGUEZ ROSELL, 2002, 91.

<sup>15</sup> MIGUEL BORRÁS, *op. cit.*, 233.

<sup>16</sup> Folleto V *Semana de cine religioso y valores humanos* (17-25 de abril de 1960).

la Cruzada del Rosario en Familia. El terreno se preparó para el cambio definitivo que marcaría la llegada de los años sesenta.

### **2.1. Contenidos y debates: La razón de ser del Festival de Valladolid**

Tras estudiar los archivos de la SEMINCI, las primeras publicaciones sobre el festival y los textos pontificios, Fuertes Zúñiga estableció un paralelismo entre las temáticas del encuentro y la propia vida de la Iglesia para valorar si triunfó o fracasó el cine religioso como instrumento de evangelización. Certificó el continuo desencuentro entre el público y las proyecciones a través de documentos encontrados en el archivo de la diócesis de Valladolid y en la Cátedra de Historia y Estética Cinematográfica de la Universidad de Valladolid, cuyo nacimiento el 28 de febrero de 1962 estuvo ligado íntimamente a la existencia del festival.<sup>17</sup> Concluyó que el cine religioso fracasó por la huida, en un breve periodo de tiempo, tanto de la crítica como del público. En este sentido, denunció la artificiosidad de algunos argumentos y la naturaleza forzada de algunas películas. Asimismo, valoró al cine como arte y como medio expositor de unas ideas a partir de un equilibrio entre propaganda y calidad. Zúñiga resumió este concepto a través de la cita compartida de Alfred Hitchcock y el crítico Carlos Fernández Cuenca. En ella el español le preguntó al inglés si hacía cine católico, a lo que el maestro del suspense le respondió que era un católico dirigiendo en el cine. Por consiguiente, los creadores eran quienes podían imprimir religiosidad a la película sin necesidad de buscar el seguimiento a unos cánones.<sup>18</sup>

La búsqueda de una identidad en el cine religioso y de valores humanos tuvo en 1960 una de sus fechas más importantes: *El séptimo sello* de Ingmar Bergman y *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut se hicieron con el Lábaro de Oro y Plata respectivamente. En consecuencia, la *Nouvelle Vague* y el cine agnóstico nórdico entraron en España a partir de entonces. A pesar de la censura, este triunfo sirvió para la exhibición y nuevo éxito de Ingmar Bergman con su film *El manantial de la doncella*.

El Festival de Valladolid siguió preguntándose e interesándose por los vínculos entre religión y cine, aunque en esta ocasión las preguntas cambiaron radicalmente. Por primera vez el todo, representado por Dios, se enfrentaba a una posible nada y la reflexión que la misma suponía. Introdujo la incertidumbre en unos espectadores que habían estado acostumbrados a los finales felices y a la fácil resolución de los conflictos en la pantalla. Fue el paso natural de un cine que ya se había sumergido en la realidad a través de las películas italianas y francesas de ediciones anteriores. *Las noches de Cabiria* demostró como el humanismo podía representarse a través de una historia tragicómica y protagonizada por una prostituta. Ahora Truffaut reforzaba ese argumento en el plano terrenal y Bergman planteaba las últimas preguntas sin un guion de respuestas estipuladas. Ambas vías proporcionaron al público una imagen de las certezas terrenales y el misterio de lo sobrenatural que no hicieron más que aumentar en la pantalla intelectual.

De esta manera, con la llegada de Fellini, Bergman y el resto de figuras europeas, España comenzó a abandonar el cine nacionalcatólico y abogó por nuevas formas e intereses.<sup>19</sup> La crítica especializada había apostado por ello, los creadores y algunos

---

<sup>17</sup> FUERTES ZÚÑIGA, 2005, 435-439.

<sup>18</sup> *Idem*, 2004.

<sup>19</sup> NIETO FERRANDO, 2012, 855-873.

políticos franquistas tenían conciencia cinematográfica, sólo faltaba el diálogo definitivo con el mundo exterior. Sin embargo, y a pesar del impacto que este cine provocó en la crítica y el mundo de la erudición, es conveniente recordar que en términos populares siguió triunfando el otro cine, aquel que era detestado por los cinéfilos. Incluso la pantalla religiosa mantuvo la tendencia moralista y simple en títulos como *Sor Citröen*, *El ángel* o *El padre Manolo*. No obstante, algo había cambiado, y como señalaba José María Pérez Lozano “el éxito de otros films y otros autores es un ejemplo esperanzador de que el hombre sigue preocupado por el problema de Dios.”<sup>20</sup>

## 2.2. La OCIC en los festivales de San Sebastián y Valladolid

La entrada de estas nuevas películas tuvo en la OCIC uno de los principales aliados para su estreno en España. Si bien la promoción de Bergman fue obra de la pasión devota de Carlos María Staehlin a su cine, en el caso de otras producciones italianas o francesas tuvieron el respaldo y la garantía de haber conseguido el galardón católico a nivel europeo.

El festival de San Sebastián nació en 1953 bajo la iniciativa de los gobiernos nacional, regional y local, aunque su gran impulso partió de un grupo de comerciantes locales que quisieron prolongar la temporada estival de la ciudad y añadir un valor cultural pionero en España.<sup>21</sup> A pesar de que las dos primeras ediciones no tuvieron carácter competitivo y solamente participaron películas españolas, la comisión del festival impulsó su ingreso en la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine) desde 1954. En este año obtuvo la categoría B de la FIAPF como festival no competitivo y, más tarde, la organización sólo pudo ser reconocida por la FIAPF si se especializaba. De este modo, se presentaron exclusivamente películas en color y los premios se abrieron a la producción internacional. Sin embargo, aparecieron problemas al no reconocerse oficialmente la edición de 1956, por ello el festival creó una serie de premios no oficiales a partir de un jurado de 18 críticos. Este sistema no fue positivo y las negociaciones avanzaron para que la siguiente edición fuera oficial y reconocida a nivel internacional, logrando la categoría A en el siguiente año.<sup>22</sup>

El festival obtuvo también su correspondiente premio católico promovido por la OCIC. En los años cincuenta otorgaron solamente dos premios, en 1957 y 1959. El primero fue también Concha de Plata: *Ich such dich*, una producción alemana de Otto Wilhelm Fischer sobre medicina y ética que el jurado galardonó por su demostración de la victoria espiritual sobre la concepción material de la ciencia y la vida. Dos años después el premio fue para la japonesa *Ari no machi no María*, un film misionero urbano sobre una joven japonesa que acude a enseñar y evangelizar a los suburbios de Tokio. La cinta, dirigida por Heinosuke Gosho, fue celebrada por presentar una visión del apostolado japonés al destacar la virtud de la caridad más allá del sacrificio vital.

Sin embargo, las relaciones entre el festival y la oficina católica sufrieron estos años cierta tensión que quizás marcó la intermitencia del jurado en algunas ediciones. La principal causa de los desencuentros fue la dialéctica entre la organización del evento y el jurado católico ante la posibilidad de premiar películas procedentes de países comunistas. En 1959 la OCIC lanzó la pregunta a la dirección donostiarra al final del festival, un hecho al que le sucedió en 1960 un discurso sobre las razones por las que se debía permitir la entrada en concurso de películas polacas. No obstante, esta diatriba especialmente intensa en un régimen que presumía de anticomunismo era la norma en el

---

<sup>20</sup> *Cinestudio*, 1968, 34.

<sup>21</sup> ANSOLA GONZÁLEZ, 2006.

<sup>22</sup> MOLHANT, 2000, 16-18.



resto de los países alineados con el Bloque Occidental en la Guerra Fría. Al respecto cabría citar la reunión de directores de festivales en Viena durante 1960 y en la que se concluyó que la OCIC no podía premiar a películas procedentes del otro lado del Telón de Acero. Una cuestión era el permiso para presentar películas -en 1959 hubo películas del Este en el Festival de San Sebastián-, otra era premiar al que era considerado enemigo de Occidente.

### ***2.3. El cine católico español en los festivales nacionales***

En estos años con un alto nivel cuantitativo de cine católico español su presencia en el palmarés de estos certámenes cinematográficos aludidos fue escasa. Esta ausencia, rota con los esporádicos éxitos de *Los jueves milagro*, *Los misterios del rosario* o *La guerra de Dios*, demostró una vez más la reacción de una parte de la cinematografía católica a la definición española del cine religioso. La Semana de Cine Religioso de Valladolid de 1956 pudo ser el canto de cisne del género acuñado a nivel nacional y el inicio de otro camino a partir de la recepción de cine extranjero. La repercusión, una vez más, fue insuficiente a nivel popular y si los largometrajes piadosos sobrevivieron a la crisis sometida por la crítica, algo cambió. Valladolid y San Sebastián se transformaron en una alternativa a los premios entregados por el Sindicato Nacional de Espectáculos o algunas revistas de tirada nacional y que, normalmente, eran un ejercicio de autocomplacencia ante lo producido en España. Otro cine también desplegó sus alas por la presencia de festivales y con la ayuda de un importante sector católico a nivel intelectual.

La huida del cine nacionalcatólico fue también la marcha de unos cánones y la apuesta por otros. Los frutos serían recogidos en los años sesenta con la llegada de una cinematografía comprometida, llamada Nuevo cine español o la Escuela de Barcelona. No obstante, este cine de elevadas intenciones quedó relegado a un segundo plano por la pantalla popular, aquella que llenaba las salas y que, salvo honrosas excepciones, acudía a ver estas películas diferentes. Por otra parte, estas nuevas ideas también inspiraron al cine combativo y que posteriormente ejercería una fuerte crítica contra la jerarquía eclesiástica. Quizás fue una mirada marcada por la memoria que el nacionalcatolicismo dejó a los creadores antifranquistas y no una crítica a la religión en sí, a sus contenidos o dogmas. No obstante, ese derecho a discrepar y transgredir también comenzó en esos festivales y creó un campo ideal para el diálogo equiparable al de las Conversaciones de Salamanca de 1955.

### **3. Las salas católicas**

Con las premisas de crear un lugar donde formarse y encontrar cine moralmente bueno, la Iglesia impulsó la creación de salas cinematográficas. Las ventajas a nivel económico, moral y social eran importantes para la conformación de una nueva comunidad adaptada a los nuevos tiempos. Desde la llamada a la comunidad católica en la encíclica *Vigilanti Cura*, las salas católicas en España aumentaron ante la ausencia de una fuerte inversión en la producción de películas blancas. De hecho, una buena parte de los proyectos fallidos de productoras confesionales acabarían transformándose en distribuidoras. Además, la aventura empresarial era mucho más rentable, barata y permitía la explotación de formatos económicos como los 16 milímetros, si bien este último aspecto resultó un negocio arriesgado que no terminó de cuajar totalmente en algunos mercados. La sala católica favorecía también el control de la Iglesia en contenidos y usos del espacio. Progresivamente abandonaron los templos y salas parroquiales, creándose auténticos espacios de proyección con una notable tecnología.

Su creación y expansión era también un importante objetivo a nivel mundial. La OCIC en el Congreso de Bruselas de 1947 rescató la idea de que los católicos debían entrar en el terreno de la exhibición y organizar eficazmente en federaciones u oficinas las salas.<sup>23</sup> El modelo triunfó en Italia y Francia de una forma anticipada y ejemplar ante el resto de los países. Esta vanguardia estuvo vinculada a la participación de miembros Centro Católico Cinematográfico italiano y la Central Católica del Cine y la Radio francesa en las iniciativas nacionales. No debe olvidarse el contexto histórico: el partido comunista en la Italia y Francia de la posguerra había crecido de tal manera que resultaba necesario a los partidos demócratacristianos y conservadores actuar en todos los frentes, incluido el cinematográfico. En España comenzarían a emerger nuevas ideas desde finales de los cuarenta y en los cincuenta se conformaría el circuito de Salas FIDES.

En el nacimiento de FIDES la figura de Moisés Olmos Serrano tuvo una importancia trascendental a la hora de coordinar e impulsar entre la jerarquía el proyecto. Perteneció a la JOAC (Juventud Obrera de Acción Católica) y a la HOAC (Hermandad Obrera de Acción Católica) en la zona de Tolosa-Irún donde trabajó como operador del Cine Igarondo. Esta sala parroquial fue el lugar en el que poco a poco ascendió hasta su administración y le permitió entablar contactos con la jerarquía. Entre los presbíteros encontró en el padre Garmendia -coadjutor de Tolosa- el máximo impulsor y defensor de una nueva política en las salas.

El ambiente era el propicio a nivel nacional e internacional, pues en 1948 había sido el año del Congreso general de la OCIC en Londres sobre la actividad de los católicos ante el aspecto industrial y comercial del cine.<sup>24</sup> Se reafirmaron las peticiones de la *Vigilanti Cura* y la propia oficina católica en Bruselas. En este sentido, un circuito de salas católicas suponía, a tenor de lo dicho en el Congreso OCIC de 1947, un servicio de venta o asesoramiento técnico, servicio jurídico y fiscal, atención en los temas de seguros, desarrollo de la arquitectura y decoración de salas, la calefacción de las mismas, los muebles y la documentación a través de la creación de revistas o programas. Así mismo, el encuentro de Londres fue también una voz desesperada y fallida ante la falta de producción, un hecho que reforzó como se ha citado la distribución.<sup>25</sup>

En España acaecería años después, en 1951, la mención y acuerdo unánime en la Asamblea Nacional de Dirigentes de Acción Católica sobre la necesidad de una única federación de salas. La experiencia previa demostró que era el método más eficaz de apostolado cinematográfico indirecto. Esta reflexión sucedió tras el fracaso de Estela film como productora adscrita a Acción Católica y el fracaso en el negocio de los proyectores de 16 milímetros.

A pesar de que el inicio oficial de FIDES fue en 1958, año en el que fue presentada en la I Asamblea de la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión, no permaneció en letargo, sino que creció en el norte de España y, posteriormente, en el resto del país. En primer lugar, los impulsores decidieron establecer una división regional de FIDES. Esta segmentación fue también espejo de una realidad: las diferencias diocesanas en cuestiones de censura. Al respecto, Olmos explicó en sus memorias cómo en algunas partes de España se exhibieron películas con una elevada calificación moral y en otras se practicó una mayor exigencia a la hora de proyectar. Esta cuestión también fue la que provocó un rechazo del delegado diocesano de Cine, Salvador Muñoz Iglesias, y la entrada en este proyecto del sacerdote Javier María Echenique. Cabe recordar que este presbítero trabajó con Prensa y Propaganda Cristiana (PPC) y fue el asesor religioso en

---

<sup>23</sup> OCIC, 1948.

<sup>24</sup> BOES, ENGELEN y VANDE WINKEL, 2017.

<sup>25</sup> OCIC, 1950, 235-26.

películas como *Balarrasa* o *La Señora de Fátima*.<sup>26</sup> Sin embargo, esta relación fue corta y, con la entrada en el proyecto del obispo pamplonés, FIDES se alejó de la órbita de PPC.

Estas circunstancias, acaecidas tras la I Asamblea Nacional de la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión, provocaron la marcha de Moisés Olmos a la sede de FIDES Centro, fundada en el cine parroquial de La Granja en 1957. Así desde el edificio de la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión controló directamente la coordinación con la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, cuyo interés por la federación aumentó a finales de los años cincuenta. Este organismo sería el que destinase a la PPC la labor de difusión de FIDES a grandes rasgos.<sup>27</sup> En este punto conviene recordar el reglamento de la Agrupación de Salas Católicas de Cine y la Asociación Fides Nacional. La totalidad de estas normas se encontró en la instrucción del obispo de Astorga del 30 de mayo de 1959 sobre la evolución y desarrollo de FIDES. Este documento resulta útil al historiador para observar no sólo el funcionamiento de estas entidades, sino también la imagen triunfalista que la Iglesia poseía a finales en torno a los salones católicos.

### **3.1.El éxito de FIDES**

Paradójicamente, un organismo que aparentemente cerraba cualquier iniciativa de enriquecimiento y uso de exitosos largometrajes moralmente inadecuados tuvo éxito. La adscripción suponía una anexión y sometimiento a los patrones de la Iglesia, pero también FIDES generó beneficios y un prestigio que ninguna clase de publicidad independiente pudo otorgar.

En primer lugar, hubo un componente sociológico importante, vinculado a los propios usos del cine en los años cincuenta. La asistencia a las salas de exhibición era fundamentalmente familiar, dentro de su consumo de entretenimiento. Del mismo modo los salones solían obtener el respaldo de las parroquias locales y, en definitiva, una publicidad única para una sociedad eminentemente católica. El argumento de autoridad se completaba con el asesoramiento oficial de la Comisión Episcopal y la tranquilidad que proporcionaba a los feligreses la aprobación eclesiástica de las películas que visionaban.<sup>28</sup> Además, benefició a las salas de cine católicas el hecho de poder proyectar películas de “mayores con reparos” y ofrecerlas en las sesiones nocturnas para adultos.

En este contexto, FIDES poseía 579 salas federadas en el año 1960 (247 de 35 milímetros y 332 de 16 milímetros). Estos importantes números publicados en *Ecclesia* - revista de Acción Católica-reflejaban una realidad en la que existían salas católicas independientes de la Iglesia, pero también un buen número de ellas auspiciadas por la jerarquía y con el apoyo económico que una parroquia, seminario, centro católico y un colegio religioso podían dotar. De este modo el crecimiento de FIDES puede ser considerado como el esperado en el contexto de una España confesional y con una fuerte presencia en el mundo de la educación y la vida personal de sus habitantes.<sup>29</sup>

Precisamente el sacerdote Javier María Echenique hizo referencia al gran número de salas católicas dependientes de la Iglesia existente en España en una lectura positiva para el apostolado cinematográfico. Según el presbítero, se podían calcular un millar de enclaves de esta naturaleza entre los federados y los que estaban fuera de la iniciativa. La

---

<sup>26</sup> OLMO SERRANO, 2002, 92-93.

<sup>27</sup> MARTÍNEZ BRETÓN, *op. cit.*, 140.

<sup>28</sup> GARMENDIA DE OTAOLA, *op. cit.*, 287-290.

<sup>29</sup> *Ecclesia*, 2 de julio de 1960, 20.

presencia de la Iglesia era fuerte, aún en un estado embrionario. De hecho, la fundación de la última región de FIDES fue en 1962 con la sevillana FIDES Sur.<sup>30</sup>

### 3.2. Cineclub y católicos

El cineclub no fue creado por el régimen franquista. Los primeros lugares destinados a este fin se remontan a finales de la década de los años veinte. Pero este primer momento del fenómeno estuvo limitado por un ambiente cerrado a las élites o a la militancia política. Una vez acabada la guerra civil, las nuevas fundaciones y refundaciones fueron herederas de este sistema, quizás el falangista Sindicato Español Universitario (SEU) sea el ejemplo más claro, aunque la esencia programática y el público habían cambiado. Aun así, y como se pudo comprobar con la pluralidad ideológica de los miembros procedentes del cineclub SEU, estas proyecciones y sus posteriores coloquios serán también un sitio para la efervescencia ideológica dentro de los límites que el franquismo impuso a las libertades.

El cineclub era sinónimo de formación cinematográfica, uno de los principales objetivos de la *Vigilanti Cura* de Pío XI de cara al cine. Esa educación debía ser desde la escuela, la acción apostólica de las parroquias y las asociaciones confesionales a partir de un programa pedagógico organizado y conducido por verdaderos profesionales. Hasta entonces la Iglesia se había movido en el terreno *amateur* con una falta de convenios entre unas asociaciones que estaban a merced del criterio de sus fundadores. Por eso aparecieron varias publicaciones que pretendieron solventar la carencia de verdaderos expertos en la formación de futuros espectadores.

En el caso de los cineclubs fueron muy populares los modelos de fichas distribuidos en revistas de este también, en el caso católico destacaron *SIPE* y *Film ideal*, o en obras monográficas como *Formación cinematográfica* de José María Pérez Lozano. En ellas se ofrecía primeramente una descripción técnico-artística de la película con una breve sinopsis en la que el argumento era brevemente expuesto. A continuación, se disponía un análisis de los valores formales y los elementos religiosos, literarios, ideológicos o éticos acompañados frecuentemente de juicios estéticos o morales.<sup>31</sup> Esta metodología era parcialmente modificada si el cineclub era infantil o para adultos. En el caso de un público formado por menores la metodología se dividió en el uso de cuestionarios o la adaptación de los debates posteriores al visionado de la película. Henri y Genevieve Agel propusieron en su *Manual de iniciación cinematográfica* la primera opción como un método infalible y seguro de cara a una buena recepción de las ideas principales de la película. Claramente, era una metodología conductiva en la que el profesor dirigía a los alumnos a unas conclusiones marcadas por una serie de preguntas.<sup>32</sup>

La metodología de Pérez Lozano pretendía mezclar a niños y adultos en el cineclub además de organizar sesiones especialmente destinadas a menores. En el caso de la proyección juvenil se propuso un cuestionario y además unos puntos de discusión fomentados por la propia experiencia de los asistentes. De este modo, la enseñanza del cine no se basaba tanto en un tono académico como en las propias vivencias y valores. El cineclub trascendía más allá del cine y adquiría casi un carácter catequético mediante una

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, 20.

<sup>31</sup> PÉREZ LOZANO, 1959.

<sup>32</sup> AGEL y AGEL, 1958.

aproximación que adquiriría tintes aún más sencillos en las sesiones destinadas a un público menor de 15 años. En efecto, el autor sugirió comenzar por una opinión personal basada en los gustos del público y en juicios de valor en torno a los actos aparecidos en la película.

Las revistas de cine católicas se interesaron por el cineclub e incluso fundaron sus propias asociaciones. Así, la *Revista Internacional del cine*<sup>33</sup> y *Film ideal* plasmaron las inquietudes y líneas ideológicas de las publicaciones en los encuentros programados.<sup>34</sup> No obstante, es cierto que ambas estuvieron marcadas por aquellos lugares donde el cineclub poseía una mayor trayectoria como Francia<sup>35</sup>, Portugal<sup>36</sup>, Alemania Occidental<sup>37</sup> o Italia<sup>38</sup> y ello se notó también en las frecuentes proyecciones de películas procedentes de los países vecinos.<sup>39</sup>

Los cineclubs de las revistas especializadas, el *Vinces* de Acción Católica, el *Monterols* del Colegio Mayor del mismo nombre<sup>40</sup> y el *Fas* de Bilbao serían los principales representantes católicos en el movimiento. Junto a ellos hubo varias iniciativas que normalmente aparecían en la prensa y recibían la visita de ilustres críticos o periodistas católicos. Entre ellos es conveniente rescatar el *Cineclub Fátima*, el del *Colegio Mayor San Pablo* o el *Cinra* de los dominicos.

La irrupción del cineclub católico está íntimamente relacionada con el dominio eclesiástico en la educación española y el control del ocio juvenil o adulto. Por eso la mayor parte de movimientos o asociaciones católicas motivaron la creación de espacios en los que hablar de cine y reflexionar. Los tiempos y los documentos de Pío XII propiciaron este impulso gracias a la colaboración de la Iglesia española y sus comisiones episcopales respectivas. Sin embargo, existió también un componente local o regional que acerca la historia de los cineclubs a unos ambientes circunscritos a determinadas parroquias o instituciones educativas. Es decir, muchos de ellos nacieron como una iniciativa personal respaldada por organizaciones de peso en la España de aquellos tiempos. Los Luises con el Cineclub *Vida*, la Obra Atlético Recreativa de Castellón, el Cine Club *Pax* impulsado desde Alcoy o el Cineclub del Centro Católico de Orientación Cinematográfica donostiarra son ejemplos claves que situaron en ciudades de provincia iniciativas potentes y entusiastas. Desde este punto de vista hubo similitudes con el carácter personalista de los cineclubs del SEU en las universidades y la importancia de los organizadores para el buen rumbo de estos.

De todos modos, existió un tráfico de ideas y conferenciantes entre estas organizaciones que tuvo en las Conversaciones de Salamanca su acto de mayor impacto sociohistórico. El SEU de Salamanca congregó a hombres procedentes de diversas tendencias ideológicas que ya habían visitado diversos foros o clubs para mostrar una película o conducir un debate. En el ámbito católico fue frecuente la aparición de Pascual Cebollada, García Escudero o Juan Cobos, este último fundador del *Vinces* de Alcalá de Henares. Algunos de los nombres ilustres y miembros de cineclubs de la Iglesia o el SEU pasarían con la posterioridad a pertenecer también a organizaciones políticas antifranquistas. En consecuencia, se produjo un fenómeno similar al acaecido por algunos políticos que trabajaron desde el interior del régimen como única posibilidad de acción o

---

<sup>33</sup> *Revista internacional del cine*, 28, abril-junio de 1957, 9.

<sup>34</sup> En *Objetivo* y *Cinema Universitario* también se publicaron los encuentros de los cineclubs católicos más importantes.

<sup>35</sup> *Film ideal*, 2, noviembre de 1956, 18.

<sup>36</sup> *Objetivo*, 2, enero de 1954, 29.

<sup>37</sup> *Revista Internacional del cine*, 1, junio de 1952, 86.

<sup>38</sup> *Film ideal*, 27, enero de 1959, 18.

<sup>39</sup> *Idem*, 6, marzo de 1957, 20.

<sup>40</sup> CAPARRÓS LERA, 2000.

expresión de sus ideas. El crecimiento del cineclub fue “consecuencia del proselitismo de la Iglesia, las inquietudes de los universitarios y la actividad de los propios cineclubistas”<sup>41</sup>, pero también se nutrió de aquellos cinéfilos que asistieron a las sesiones de los cineclubs no afectos al régimen y que en los cincuenta adoptaron estas fórmulas oficiales de forma accidental.

#### 4. Entre la devoción y la convención

Más allá de los festivales, cine clubs y salas católicas, el catolicismo español se nutrió de actividades puntuales organizadas por las asociaciones católicas de laicos.<sup>42</sup> Entre estas fueron interesantes las promovidas por el gremio de los actores, directores y demás miembros del equipo artístico. Entre ellas destacó la fundación de la Santa Hermandad de la Cinematografía<sup>43</sup>, cuya misión era albergar en Madrid una serie de pasos procesionales y organizar solemnidades sustentados por actores y actrices católicos. El promotor de esta devoción fue el actor Jesús Tordesillas, quizás el actor más comprometido con la consecución del cine católico a nivel popular. Su activa militancia estuvo especialmente vinculada a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP). En uno de los actos que ésta organizó, el ciclo *Hacia un cine católico* participó con una conferencia titulada *Como vemos e interpretamos el Cine Católico los actores españoles*. Sus palabras situaron al cine español como un arte eminentemente patriótico y católico y en el que sus actores estaban comprometidos. Así mismo recordó con alegría la conformación de la nueva hermandad anteriormente citada.<sup>44</sup>

Esta conferencia, pronunciada el 3 de abril de 1951, anticipó las noticias que en *Primer Plano* afirmó el escultor Adolfo Aznar. Entre las primicias de Tordesillas estuvieron la ubicación de la hermandad en la Parroquia de la Paloma y el deseo de que la primera salida a las calles en procesión se produjera en la Semana Santa de 1952. La Hermandad pretendió cobijar tres pasos cuya autoría recayó en el propio Aznar: un Crucificado, una Dolorosa y un Entierro del Señor que ya estaba elaborando por entonces.<sup>45</sup> Tras varios años de retraso y trabajo, el 15 de abril de 1955 se produjo la primera procesión de la Hermandad de la Cinematografía precedida de un extenso reportaje de la revista *Primer Plano* en el que se anunció la salida del Cristo y la Dolorosa de la Hermandad y un nuevo retraso en el estreno popular del Santo Entierro. Las expectativas superaron al resultado final en un reportaje con coplas y alusiones al doble culto de la Hermandad: el del Santísimo Cristo de la Luz y María del Mayor Dolor.<sup>46</sup>

A pesar de todas las demoras, la ambición de la Hermandad fue expandirse en el culto religioso de los artistas. De hecho, en 1956 ampliaría su membresía a los actores de teatro y solicitaba nuevamente en *Primer Plano* la colaboración de los vecinos del Barrio de la Paloma.<sup>47</sup> Ello provocó un cambio en su junta de gobierno el 14 de febrero de 1957, con un carácter continuista y sin modificaciones en el montaje o la procesión vespertina del Viernes Santo.<sup>48</sup> La actividad de esta cofradía duraría hasta 1963 en un progresivo descenso de popularidad. En 1961 *Primer plano* demostraría nuevamente su apoyo a la iniciativa con una entrevista a Jesús Tordesillas con motivo del décimo aniversario de la

---

<sup>41</sup> DÍEZ PUERTAS, 2002.

<sup>42</sup> RAIMONDO, 2014, 350 y *Signo*, 781, 1 de enero de 1955, 1.

<sup>43</sup> SANZ FERRERUELA, 2004, 523-546.

<sup>44</sup> TORDESILLAS, 1951, 15.

<sup>45</sup> *Primer Plano*, 6 de mayo de 1951.

<sup>46</sup> *Idem*, 17 de abril de 1955.

<sup>47</sup> *Idem*, 25 de marzo de 1956.

<sup>48</sup> *Idem*, 24 de febrero de 1957.

Hermandad. En ella se reflejó algo relevante para el investigador: la cofradía fue más una ilusionada iniciativa de un grupo de personas que un proyecto global del conjunto de actores.<sup>49</sup>

La Hermandad también se apoyó en otros cargos honoríficos de matiz político y religioso. Sanz Ferreruela recuerda los nombramientos de los Hermanos de Honor de la Hermandad anuales. Este cargo lo ocuparon desde Franco y su esposa hasta el arzobispo de Madrid-Alcalá, Leopoldo Eijo Garay.<sup>50</sup> Además de la procesión entre la Basílica de San Isidro y la de San Francisco el Grande de la Semana Santa, la Hermandad realizó actos de apoyo como una noche cultural en el Círculo de Bellas Artes de Madrid durante las Navidades de 1955, unos festivales taurinos (1956), proyecciones matutinas en el Rialto (1956) o galas benéficas (1959). Hubo también el rezo periódico del rosario en la parroquia de la Paloma los primeros viernes de cada mes.

Más allá de estos eventos, la creación y el patrocinio de la Hermandad puede interesar al investigador a la hora de analizar la recepción de lo católico en el mundo cinematográfico. La verdad es que la convención fue superior a la verdadera devoción. En otras palabras, la Hermandad fue una plataforma en la que parte del mundo del espectáculo proyectó aquellos principios propuestos por el colaboracionismo con el franquismo.<sup>51</sup> Sin embargo, tras cualquier fin político hubo también unas motivaciones económicas basadas no en los posibles réditos económicos que pudiera dar la cofradía, sino en el prestigio y los contactos que podían propiciar una asociación confesional en la que el cine se unía con el mensaje de la Iglesia. No obstante, la Hermandad fue también una iniciativa organizada por miembros del espectáculo que no solamente se limitaron a posar frente a las cámaras y demostrar su adhesión a los principios cristianos. Es cierto que se repitieron y fueron pocos, pero ello también demostró que existían actores o actrices realmente comprometidos. Un buen ejemplo fue el ya citado ciclo de la ACNP *Hacia un cine católico*. La organización de estos actos mensuales corrió a cargo de Félix Millet como miembro del Secretariado de Espectáculos de Acción Católica y Luis de Zulueta, encargado del área cinematográfica en la CONCAPA. Estos encuentros tuvieron en diversos lugares entre enero y abril de 1951 con una periodicidad mensual.<sup>52</sup>

*Hacia un cine católico* fue definido como un acto de propaganda y promoción del cine católico. Su naturaleza permite comprobar las dos clases de eventos relacionados con el fenómeno: aquellos con una fundamentación apologética divulgativa y los que pretendían sumergirse en los terrenos especializados de la filmología. En consecuencia, el primer encuentro celebrado el 31 de enero de 1951<sup>53</sup> en los salones de la sede de la ACNP fue una introducción a cargo de Millet Zuloaga en la que se difundió la labor de la Iglesia, sus asociaciones y oficinas cinematográficas. Posteriormente, el misionero Ángel Sagarminaga mostró su experiencia como asesor religioso a través de fragmentos cinematográficos. Un mes después, el 28 de febrero, fray Mauricio de Begoña expuso en la charla *Ética y Estética* aquellos postulados que enseñaba desde la cátedra de filmología bajo un discurso divulgativo para el público generalista asistente en la sede de la Editorial Católica.<sup>54</sup> Según *ABC*, Begoña afirmó la importancia de la ética y su irrupción desde el momento en que se calibran los valores sociales y psicológicos del cine. Ese equilibrio era también necesario entre la estética y la moral para que el séptimo arte fuese realmente

---

<sup>49</sup> *Idem*, 17 de abril de 1961.

<sup>50</sup> SANZ FERRERUELA, *op.cit.*, 533.

<sup>51</sup> *Ibidem*, 544-546.

<sup>52</sup> *ABC*, 31 de enero de 1951, 23.

<sup>53</sup> Día de San Juan Bosco, patrón de la cinematografía.

<sup>54</sup> *ABC*, 28 de febrero de 1951, 21.

arte.<sup>55</sup> Finalmente, en abril se celebró el último encuentro en torno al papel del actor en el cine católico, iniciativa que se repetiría en los cineclubs. Entre los encuentros más destacados sobresalieron las Semanas de Formación Cinematográficas en el cineclub *Vinces* de Alcalá de Henares, siendo sus ediciones más relevantes las de abril de 1954 y 1955. Si se analizan sus conferenciantes se concluye que en esta clase de eventos se reiteró la presencia de los mismos especialistas. En este sentido, la militancia de un cine católico español estuvo en manos de un grupo reducido de personas que se esforzaron por darle una definición.<sup>56</sup>

Ahora bien, esta militancia debe ser distinguida de la devoción popular. En ese caso, ideas como la Hermandad de la Cinematografía fueron una *rara avis* que no en pocas ocasiones tuvo nada que ver con las semanas del cine católico o los actos académicos. Es en este punto donde se produjo un distanciamiento entre lo popular y lo intelectual cuyo resultado se pudo observar en los planteamientos aportados por la producción del llamado cine católico español.

## 5. En conclusión

A partir de 1945, la Iglesia española procuró impulsar organizaciones y actividades que favorecieran el acercamiento entre católicos provenientes de una Europa destrozada, al tiempo que intentó restaurar una conciencia católica unitaria. En ese proyecto también entró el cinematógrafo.

Al analizar la conformación de una estructura para fomentar el apostolado cinematográfico en la España del primer franquismo, se pueden detectar cuatro pilares. El primero de ellos -y que mayor extensión tuvo tanto temporal como espacialmente- fue el de las salas parroquiales. Organizadas exitosamente junto o en el interior del templo fueron la antesala del circuito de salas católicas que a partir de la segunda mitad de los años cincuenta del siglo XX conformaron FIDES. El segundo pilar fueron los eventos puntuales y los coloquios sobre cine, también un fenómeno previo al régimen franquista y el paso previo a la formación del tercer pilar: los cineclubs católicos que emergieron durante los años cuarenta y cincuenta. La cuarta columna incluyó eventos como la conformación de una hermandad cinematográfica para actores o la celebración de ciclos y conversaciones con directores, críticos, censores, actores y actrices. El impacto de estos actos fue importante e incluso traspasó el ámbito de los periódicos católicos en España. Sin embargo, sería en este tipo de prensa donde más relevancia tuvo el fenómeno, constituyendo la fuente histórica idónea para los investigadores de la cultura.

El cineclub fue un paso más allá y conformó un compromiso de los futuros críticos con la mejora cualitativa del cine. Los cineclubs católicos no fueron únicamente un espacio para discutir sobre cine, sino también un pretexto para el diálogo con otras sensibilidades presentes en la sociedad. De hecho, este ambiente fue el que promocionó hitos como las Conversaciones de Cine de Salamanca o las sucesivas reuniones nacionales entre cineclubs, que abrieron una crítica al proyecto cultural del franquismo.

Un último espacio de apostolado en estos años fueron los festivales de cine. Sin duda, la irrupción de la Semana de cine religioso de Valladolid y la entrada de la OCIC en el Festival de San Sebastián constituyeron un escaparate para promocionar las diferentes perspectivas del cine en el seno del catolicismo español. Horizontes ideológicos y eclesiales diferentes que dieron cauce -junto a otros eventos como las Conversaciones Católicas Internacionales- a una autocrítica, en principio en términos religiosos y, más

---

<sup>55</sup> *Idem*, 1 de marzo de 1951, 21.

<sup>56</sup> Otro ejemplo es la *Semana de cine religioso* celebrada en Bilbao del 6 al 14 de noviembre de 1954. *ABC*, 6 de noviembre de 1954, 38.



adelante, sociales y políticos. De este modo, los certámenes y los cineclubs fueron la vanguardia en la que las críticas internas y externas lograron exponer una forma de entender el cine y, por ende, la cultura y de la sociedad desde otras perspectivas ajenas al régimen franquista, el cual tuvo que asumir ese pago a cambio de su colaboración en la ruptura del aislamiento y la recepción de España entre las potencias occidentales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fuentes primarias

ABC, 1951, 1954, 1956.  
*Cinestudio*, 1968.  
*Ecclesia*, 2 de julio de 1960.  
*Film ideal*, 1956, 1957, 1959.  
*Hoja del lunes*, 17 de marzo de 1958.  
*Objetivo*, enero de 1954.  
*Primer Plano*, 1951, 1955, 1956, 1957, 1961.  
*Revista Internacional del cine*, 1952, 1957, 1959, 1960.

### Bibliografía

AGEL, Henri; AGEL, Genevieve, *Manual de iniciación cinematográfica*, Madrid, RIALP, 1958.  
ANSOLA GONZÁLEZ, Txomin, “La iglesia católica ante el lienzo de plata. Iniciativas bilbaínas para el buen uso del cinematógrafo (1927-1935)”, *Zainak*, 28, 2006, 293-308.  
BOES, Lieven; ENGELLEN, Leen y VANDE WINKEL, Roel, “Clerics, Laymen and Cinema: The Troubled Relations between the Vatican and the Office Catholique International du Cinéma (1948-1952)”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 5, 2017, 375-392.  
BOES, Lieven; ENGELLEN, Leen y VANDE WINKEL, Roel, *Roman Catholic engagements with audio-visual media around the world (1928-2001). Exploring and utilizing the OCIC and UNDA archives*, Leuven, KADOC, 2018.  
BONNEVILLE, Léo, *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l’audiovisuel: Organisation catholique internationale du cinema (OCIC)*, Saint-Laurent, Fides, 1998.  
CAPARRÓS LERA, *Cinema y vanguardismo. Documentos cinematográficos y Cine club Monterols (1951-1966)*, Barcelona, Flor del Viento, 2000.  
CEBOLLADA, Pascual, *Del Génesis a Internet*, Madrid, BAC, 2005.  
COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo, “La producción cinematográfica, el cine religioso y su relación con el Estado franquista (1939-1959)”, en Moral Roncal, Antonio Manuel; Colmenero Martínez, Ricardo (coords.), *Iglesia y primer franquismo a través del cine*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015.  
\_\_\_\_\_, *Fotogramas desde el púlpito (Iglesia, cine y franquismo)*, Madrid, Tesis doctoral, 2017.  
DELGADO GÓMEZ, Luis, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992.  
DÍEZ PUERTAS, Emeterio, “El cineclub La Barraca (1960-1979)”, *Filmhistoria online*, 1-2, 2002,  
<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/emeterio.htm> .  
FUERTES ZÚÑIGA, “La evolución del cine religioso: la Semana de Valladolid (1956-1974)”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 14, 2005, 435-439.

- GARCÍA ESCUDERO, José María, *Discurso Inaugural de las Conversaciones de la XI Semana*, Valladolid, Dirección General de Cinematografía y Teatro, 1966.
- GARMENDIA DE OTAOLA, Antonio, *Enquidion Cinematográfico Pontificio*, Bilbao, El mensajero del Corazón de Jesús, 1960.
- GARNEMARK, Rosario, *Ingmar Bergman y la censura cinematográfica franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967)*, Santander, Shangrila, 2015.
- GIL, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
- LÓPEZ CHAVES, Pablo, “Un caso singular: fray Albino González Menéndez-Reigada, obispo de Córdoba, y las Conversaciones Católicas Internacionales”, en Ruiz Sánchez, J. Leonardo (coord.), *La Iglesia en Andalucía durante la guerra civil y el primer franquismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, 449-482.
- LÓPEZ GALLEGOS, Silvia, “El cine como elemento educativo en Valladolid (1936-1951), en Company, Arnau; Pons, Jordi y Serra, Sebastià (coords.), *La comunicació audiovisual en la historia*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2003, 771-790.
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Harofarma, 1987.
- MIGUEL BORRÁS, Mercedes, “El cine como instrumento ideológico: La Seminci (1956-1975), en Delgado Idarreta, José Miguel; Pérez Serrano, Julio y Viguera Ruiz, Rebeca (eds.), *Iglesia y Estado en la sociedad actual. Política, Cine y Religión*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014, 238-240.
- MOLHANT, Robert, *OCIC Awards at film festivals and Grand Prix 1947-1966*, Bruselas, OCIC Editions, 2000.
- MONTERO, Feliciano; 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 ante la restauración social católica del primer franquismo”, *Spagna contemporánea*, 2013, 43, 77.
- NIETO FERRANDO, Jorge, “La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacionalcatolicismo a Ingmar Bergman”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 2, 2012, 855-873.
- ORGANISATION CATHOLIQUE INTERNATIONALE DU CINEMA (OCIC), *Les catholiques parlent du cinéma*, Bruselas-París, Éditions Universitaires, 1948.
- *Orientaciones Internacionales del Cine*. Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1950.
- OLMOS SERRANO, Moisés, *Mis memorias*, Segovia, Fundación Nicómedes García, 2002.
- PÉREZ LOZANO, José María, *Formación Cinematográfica*, Barcelona, Juan Flors, 1959.
- PIERCE, Joseph, *C.S. Lewis y la Iglesia Católica*, Madrid, Palabra, 2013.
- RAIMONDO, Paolo, *In nome di Dio, nel nome di Franco*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2014.
- RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar, *Cine y cristianismo*. Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2002.
- SANZ FERRERUELA, Fernando, “El cine español hace penitencia: La Fervorosa Hermandad de la Cinematografía (1951-1963)”, *Artígrama*, 19, 2004, 523-546.
- \_\_\_\_\_, *Catolicismo y cine en España*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2013.
- TORDESILLAS, Jesús, *Como vemos e interpretamos el Cine Católico los Actores Españoles*, Madrid, Gráficas Cinema, 1951.