Produire et voir du cinéma en régime autoritaire : censure et spectateurs dans l'Espagne franquiste (1946-1960)

Lea Goret

▶ **To cite this version:**

Lea Goret. Produire et voir du cinéma en régime autoritaire : censure et spectateurs dans l'Espagne franquiste (1946-1960). Histoire. Normandie Université; Universidad de Salamanca (Espagne), 2020. Français. NNT : 2020NORMC014 . tel-03043957

HAL Id: tel-03043957
https://theses.hal.science/tel-03043957

Submitted on 7 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité HISTOIRE, HISTOIRE DE L'ART ET ARCHEOLOGIE

Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

En cotutelle internationale avec UNIVERSITE DE SALAMANCA , ESPAGNE

Produire et voir du cinéma en régime autoritaire : censure et spectateurs dans l'Espagne franquiste (1946-1960)

Présentée et soutenue par
Lea GORET

Thèse soutenue publiquement le 02/10/2020 devant le jury composé de		
Mme JOSEFINA CUESTA BUSTILLO	Professeur des universités, Université de Salamanque - Espagne	Rapporteur du jury
Mme PILAR MARTINEZ-VASSEUR	Professeur des universités, Université de Nantes	Rapporteur du jury
M. ALVARO FLEITES-MARCOS	Maître de conférences, Université Caen Normandie	Membre du jury
Mme MARIA ANTONIA PAZ REBOLLO	Professeur des universités, Université Complutense Madrid - Espagne	Membre du jury
M. FRANCOIS ROUQUET	Professeur des universités, Université Caen Normandie	Directeur de thèse
M. FERNANDO GONZALEZ-GARCIA	Professeur des universités, Université de Salamanque - Espagne	Co-directeur de thèse

Thèse dirigée par FRANCOIS ROUQUET et FERNANDO GONZALEZ-GARCIA, Histoire, Territoires, Mémoires

UNIVERSITÉ CAEN NORMANDIE

ÉCOLE DOCTORALE 558 HMPL
Normandie Université

HISTEME
HISTOIRE · TERRITOIRES · MÉMOIRES | EA 7455

PRODUIRE ET VOIR DU CINEMA EN REGIME AUTORITAIRE

CENSURE ET SPECTATEURS EN ESPAGNE FRANQUISTE (1946-1960)

VOLUME 1

LEA GORET

Thèse de doctorat d'Histoire, Histoire de l'art et Archéologie
Rédigée sous la direction de François Rouquet et Fernando González-García
Université de Caen Normandie – Universidad de Salamanca
Le 2 octobre 2020

MEMBRES DU JURY

Josefina CUESTA BUSTILLO, Professeure émérite - Universidad de Salamanca - RAPPORTRICE
Alvaro FLEITES-MARCOS, Maître de conférences - Université de Caen Normandie - EXAMINATEUR
Fernando GONZÁLEZ-GARCIA, Professeur - Universidad de Salamanca – CO-DIRECTEUR DE THÈSE
Pilar MARTINEZ VASSEUR, Professeure émérite - Université de Nantes - RAPPORTRICE
María Antonia PAZ REBOLLO, Professeure – Universidad Complutense - EXAMINATRICE
Monsieur François ROUQUET, Professeur - Université de Caen Normandie – DIRECTEUR DE THESE

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements s'adressent tout d'abord à Fernando González-García que j'ai rencontré pour la première fois en 2012 alors qu'il enseignait l'histoire du cinéma à l'université de Salamanque. Le soutien qu'il m'a témoigné n'a jamais faibli, de mon master jusqu'à la fin de ces cinq années de doctorat qu'il a généreusement accepté de codiriger. Je suis également reconnaissante à François Rouquet d'avoir accepté de prendre la direction de cette thèse en cours de route, près d'un an après que j'ai débuté l'aventure. Je remercie chaleureusement Oliver Dumoulin dont les précieux encouragements et la confiance qu'il m'a toujours portée m'ont poussé à me diriger sur cette voie. Il a constitué une présence rassurante sur laquelle je savais pouvoir compter lors de mes nombreux moments de doutes.

Mes plus vifs remerciements vont aux personnes qui m'ont accueillie et aidée au cours de mes recherches en Espagne, en particulier le personnel de la *Filmoteca Nacional* et de l'*Archivo Historico Provincial* de Cuenca. Je tiens aussi à exprimer ma gratitude à la Casa de Velázquez qui m'a offert une bourse d'études de deux mois me permettant de financer une partie mes recherches madrilènes. Je suis également reconnaissante envers mon laboratoire HisTeMé qui a contribué à mes divers déplacements ibériques et à la numérisation d'archives. Mes remerciements s'adressent aussi à tous ceux qui ont accepté de me faire profiter de leurs compétences : Alseny Niare, qui m'a formé au logiciel NVivo ; Paul Maneuvrier-Hervieu et Cédric Chambru pour leur aide dans le traitement statistique de certaines données et la réalisation de cartes.

Ce travail n'aurait pu aboutir sans l'aide précieuse de petites mains qui ont œuvré en coulisses tout au long de ces années. J'exprime toute ma gratitude à ma mère, Chantal Letouzey, qui, à plus d'un titre, mérite le titre « d'assistante de recherche » : elle a largement contribué à la longue et fastidieuse retranscription des 700 rapports de ce corpus tout en me prodiguant ses nombreux encouragements. Je profite de ces quelques lignes pour remercier mes parents pour leur compréhension et le soutien sans faille qu'ils m'ont témoignés, dans tous les choix que j'ai pu faire. Mes remerciements vont également à celles et ceux qui ont accepté la tâche ingrate de relecture : un grand merci à Martin Bostal, Marie-Odile Brémont, Flora Leguédé, Baptiste Gislot, Geoffrey Guibet, Didier Goret, Paul Goret, Chantal Letouzey et Milène Rivière. Mes pensées vont également à Jessie Niang qui a accepté à plusieurs

reprises de corriger les traductions parfois balbutiantes de certains de mes travaux en castillan. Au moment où j'écris ces mots, je remercie tout particulièrement Delphine Leneveu pour sa disponibilité, son efficacité et le soutien bienvenu qu'elle m'a apporté en fin de course, face aux procédures administratives quelque peu bouleversées par ces temps compliqués.

Une pensée particulière à tous mes compagnons d'infortune avec qui j'ai pu partager les affres du doctorat – mais pas que – : au plus vieux d'entre eux, Paul Maneuvrier-Hervieu, avec qui je me suis lancée dans l'aventure de la thèse ; à Martin Bostal, qui a partagé mon bureau, mes doutes et mes joies ; à Pierre Salmon et nos séjours madrilènes, entre recherche et *paseo* nocturnes ; à Diane Rego, pour ces discussions et ces cafés sur les marches de la MRSH. Je remercie les amis qui ont accompagné mon quotidien de doctorante débutante lors de mes années caennaises : Danaë, Romane, Félix et Louisa. Je n'oublie pas non plus ce que je dois à Matthieu, qui, bien que nos chemins se soient séparés depuis, a joué un rôle déterminant en m'encourageant à m'engager dans cette voie.

Merci à Élise, Macha, Angéline et Églantine, mes amies de toujours, pour leur écoute, leur patience et toutes ces échappées hors du monde de la recherche. Je remercie bien sûr mon frère et ma sœur, Paul et Hélène, d'avoir étaient présents lorsque je doutais ainsi que Franck pour son écoute attentive. Une pensée toute particulière à ma famille liégeoise, Manu et Léa, qui ont su adoucir le quotidien d'une doctorante en fin d'écriture grâce à leur fougue toulousaine ; à Julie, qui a accompagné mes moments de décompression, armée de baskets, mais surtout de douceur et de petites attentions.

Enfin, un grand merci à Robin. Si à de nombreuses reprises j'ai eu le sentiment de me noyer dans les tumultes et remous de cette traversée en solitaire, il a été, à bien des égards, ma bouée et mon phare. Merci mille fois pour ton aide, ton écoute, tes encouragements, mais aussi pour ces instants d'évasion qui m'ont permis de garder pied.

SOMMAIRE

Liste des abréviations **7**

Introduction Générale 13

Partie I – La réception rapportée : la surveillance de la réception cinématographique provinciale 41

Chapitre 1 – Des sources inexplorées : les rapports sur la réception cinématographique provinciales 43

I – Critique des sources : l'étude des rapports des délégués provinciaux d'Éducation Populaire 44

1.1 - Présentation du fonds d'archives 45

1.2 – Obstacles méthodologiques 51

1.3 - Pourquoi étudier ces sources ? 72

II – L'analyse des rapports sur la réception cinématographique : approches et méthodologie 74

2.1 – Établissement des corpus documentaires 74

2.2 – L'analyse de données textuelles 83

Chapitre 2 – Discours réceptifs : les publics de cinéma passés au crible par le régime 91

I – Le public, ce monstre aux millions de tête : l'identification des spectateurs par les observateurs franquistes 92

1.1 – Identifier les différentes communautés d'interprétation dans les rapports : une approche méthodologique 92

1.2 – Une acceptation concrète des publics 97

1.3 – Une acceptation idéelle des publics 101

II- Les capacités d'expertise cinématographique des publics selon les informateurs du régime 111

2.1- L'exigence d'une minorité spectatorielle : la voix de la cinéphilie savante 112

2.2 - Les dangers du cinéma : des publics vulnérables 114

2.3- Les aficionados : des cinéphiles ordinaires ? 117

III- Projections et réalités réceptives : à la confluence de discours réceptifs multiples. 120

3.1 – Cultures cinématographiques et expertises culturelles des rapporteurs 120

3.2 – Entre projection et instrumentalisation : la parole spectatorielle sous la plume des informateurs franquistes 125

Chapitre 3 – La réception du cinéma national : panorama des goûts cinématographique chez les spectateurs des années 1940 et 1950 131

I – Les principales critiques formulées à l'encontre du cinéma national 133

1.1 – Rythme, cohérence et développement narratif 133

1.2 – Le caractère théâtral du cinéma national 137

1.3 - La faiblesse technique : un cinéma de piètre qualité 143

1.4 – Les genres cinématographiques 145

II- Les préférences cinématographiques des publics provinciaux 153

2.1 – Les acteurs et les actrices espagnols : les étoiles nationales 153

2.2 - Les genres populaires 163

2.3 - Le grand divertissement : aller au cinéma pour rire et s'émouvoir 172

III- La réception idéologique des films produits sous le premier franquisme 177

3.1 – Un public acquis aux discours idéologiques du régime ? 179

3.2 – Des spectateurs plus censeurs que les censeurs ? 181

A titre de conclusion (I) : Qu'est-ce qu'un bon film sous le premier franquisme ? 187

Partie II – La réception imaginée : représentations, interdits et imaginaires réceptifs du monde censorial 189

Chapitre 4 – Les ciseaux et la pellicule : les censeurs cinématographiques sous le premier franquisme 191

I – Les censeurs, ces inconnus : la constitution des commissions de censure et de classification (1946-1962) 194

1.1 – Les groupes censoriaux sous le premier franquisme 195

1.2 – Les censeurs : de simples rouages de la mécanique censoriale ? 204

II – La pratique censoriale : dans les coulisses des commissions de censure et de classification franquistes 210

2.1 - Débats et délibérations : domination et influence au sein des commissions 210

2.2 - Imaginaires, tabous et interdits idéologiques du monde censorial 217

2.3 – Conflits et oppositions entre les commissions de censure et de classification.. 229

III- Les censeurs dans le monde du cinéma 231

3.1 - Un intérêt cinématographique indéniable 231

3.2 - Un intérêt commercial 235

Chapitre 5 – Regards contemporains sur la pratique censoriale et classificatoire : le spectateur au cœur des débats ? 239

I- Le cri d'alarme des producteurs espagnols : un cinéma national destiné aux censeurs plus qu'aux spectateurs 241

1.1 – Un secteur en crise : l'incapacité du régime à financer un cinéma national 242

1.2 – Protection et valorisation du cinéma national : le rôle central des commissions de classification 248

II – La place des publics de cinéma dans les délibérations censoriales : le spectateur implicite 253

2.1 – Censurer pour protéger les publics vulnérables : anticiper les dangers cinématographiques 254

2.2 – Plaire aux spectateurs espagnols : l'enjeu de la classification et de la valorisation cinématographique 257

III – L'efficacité du travail de valorisation des autorités cinématographiques en question : une évaluation alternative du succès du cinéma national 261

3.1 – L'histoire d'une impopularité 261

3.2 - Le nouvel éclairage des rapports de surveillance : le succès du cinéma national en question 264

3.3 - Un travail de valorisation en adéquation avec les goûts des publics ? 283

Chapitre 6 – Intentions censoriales et réceptions cinématographiques sous le premier franquisme 291

I – Baliser le sens des œuvres : des lectures orthodoxes aux lectures hétérodoxes 293

1.1 - Lecture préférentielle : identification aux valeurs nationales portées par *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950) 293

1.2 – Lecture négociée : *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), entre adhésion et répulsion 302

1.3 – Lecture oppositionnelle : l'intolérable immoralité de *Una mujer cualquiera* de Rafael Gil (1949) 311

II – La cinématographie nationale : à la poursuite du prestige cinématographique et du succès commercial 321

2.1 – La chasse à l'*españolada* : les aspirations censoriales face au plaisir des spectateurs 322

2.2 – Le rêve de reconnaissance internationale : le « cinéma dissident » et les spectateurs espagnols des années cinquante 328

A titre de conclusion (II) : l'impact des rapports provinciaux sur le travail censorial et l'entreprise de valorisation du régime 341

Partie III – Aller au cinéma sous le premier franquisme : expérience réceptive et contrôle culturel en province 345

Chapitre 7 – Environnement cinématographique et expérience réceptive 347

I – La place du cinéma national au sein de l'environnement cinématographique provincial 348

1.1 - Évolution des infrastructures cinématographiques au sein d'une province : l'exemple de Cuenca 349

1.2 - Les films que les spectateurs de Cuenca ont vus : la programmation cinématographique de la province 354

II- Pratiques publicitaires et promotionnelles : l'influence du hors-champ filmique sur la réception du cinéma national 363

2.1 – Les mécanismes de promotion cinématographique dans les provinces espagnoles 365

2.2 - Publicité et « horizons d'attente » des spectateurs 387

Chapitre 8 – La sortie cinématographique sous le premier franquisme : rites et usages sociaux des spectateurs provinciaux 393

I - Les temps du loisir cinématographique durant le premier franquisme 396

1.1 – Le cinéma du dimanche : la sortie rituelle 397

1.2 – Des champs à l'écran : les saisons cinématographiques en province 400

1.3 – La concurrence des grands événements de la vie culturelle du premier franquisme 403

II – À chacun son cinéma : les lieux de fréquentation des spectateurs provinciaux 405

2.1 – Choisir son cinéma 406

2.2 – Entrer dans la salle 411

2.3 – S'asseoir : les stratégies de placement des spectateurs 415

III – Sociabilités cinématographiques et comportements des publics dans les salles obscures 417

3.1 – La compagnie des spectateurs 417

3.2 – Éclats de rires et de voix : communiquer son plaisir et son mécontentement 419

3.3 - La complicité de l'obscurité : échapper au contrôle moral et social 428

Chapitre 9 – Des publics sous surveillance : les spectateurs et les forces de l'ordre cinématographique 439

I - L'encadrement de la vie culturelle franquiste : les inspecteurs des spectacles publics, sentinelles du contrôle cinématographique 440

1.1 – Les services d'inspection des spectacles publics 441

1.2 - Les inspecteurs des spectacles publics 453

II- La surveillance officieuse : autorités religieuses, cinéma et spectateurs 466

2.1 – La mise en place d'une censure officieuse : l'action classificatoire des organismes religieux 466

2.2 – Influer sur l'opinion publique : les campagnes de condamnation menées par le réseau associatif catholique 468

2.3 – La prise en main des salles obscures par l'Église 471

III- L'efficacité de la répression culturelle ? Le corps social face aux forces de l'ordre cinématographiques 474

3.1 – Pratiques et réalités de l'expérience inspectrice : les autorités cinématographiques à l'épreuve du corps social 474

3.2 – L'influence dissuasive des autorités religieuses auprès des spectateurs en question 483

3.3 – Les spectateurs et la répression cinématographique 486

Conclusion Générale 493

Sources & Bibliographie 511

Sources 513

Bibliographie 527

Liste des figures 571

Liste des tableaux 575

Liste des cartes 577

Index des titres de films 579

LISTE DES ABREVIATIONS

AC : *Acción Católica* (Action catholique)
AGA : *Archivo General de la Administración* (Archives Générale de l'Administration)
AHP : *Archivo Histórico Provincial* (Archive Historique Provincial)
AP : *Acción Popular* (Action Populaire)
CBAM : *Círculo de Bellas Artes de Madrid* (Cercle des Belles Lettres de Madrid)
CCH : *Certamen de Cinematografía Hispanoamericana* (Concours Cinématographique Hispanoaméricain)
CEC : *Círculo de Escritores Cinematograficos* (Cercle des Ecricains Cinématographiques)
CEDA : *Confederación Española de Derechas Autónomas* (Confédération Espagnole des Droites Autonomes)
DGCT : *Dirección General de Cinematografía y Teatro* (Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre)
EOP : *Escuela Oficial de Periodismo* (École Officielle de Journalisme)
FDJ : *Frentes de Juventudes* (Fronts de Jeunesses)
FEC : *Federación de los Estudiantes Católicos* (Fédération des Etudiants Catholiques)
FET y de las JONS : *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (Phalange Espagnole Traditionaliste et des Juntes d'Offensive National-Syndicaliste)
FNFF : *Fundación Nacional Francisco Franco* (Fondation Nationale Francisco Franco)
INE : *Instituto Nacional de Estadísticas* (Institut National de Statistiques)
JAC : *Juventudes de la Acción Católica* (Jeunesses de l'Action Catholique)
JAP : *Juventudes de Acción Popular* (Jeunesses de l'Action Populaire)
JCCP : *Junta de Censura y de Clasificación de las Películas* (Junte de Censure et de Classification des Films)
JSOC : *Junta Superior de Orientación Cinematográfica* (Junte supérieure d'orientation cinématographique)
MIT : *Ministerio de Información y Turismo* (Ministère de l'Information et Tourisme)
NO-DO : *Noticarios y Documentales* (Actualités et Documentaires)
RE : *Renovación Española* (Rénovation Espagnole)
ROP : *Registro Oficial de Periodista* (Registre Officiel des Journalistes)
SAOP : *Servicio Español de Auscultación de la Opinion Pública* (Service espagnol d'Auscultation de l'Opinión Publique)
SEP : *Subsecretaría de Educacíon Popular* (Sous-secrétariat d'Éducation Populaire)
SEU : *Sindicato Español Universitario* (Syndicat Étudiant Universitaire)
SNE : *Sindicata Nacional de Espectáculo* (Syndicat National des Spectacles)
SOEC : *Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía* (Service d'Ordonnance Economique de la Cinématographie)
UEP : *Unión Española de Periodista* (Union Espagnole des Journalistes)
UP : *Unión Patriotica* (Union Patriotique)

AVERTISSEMENT

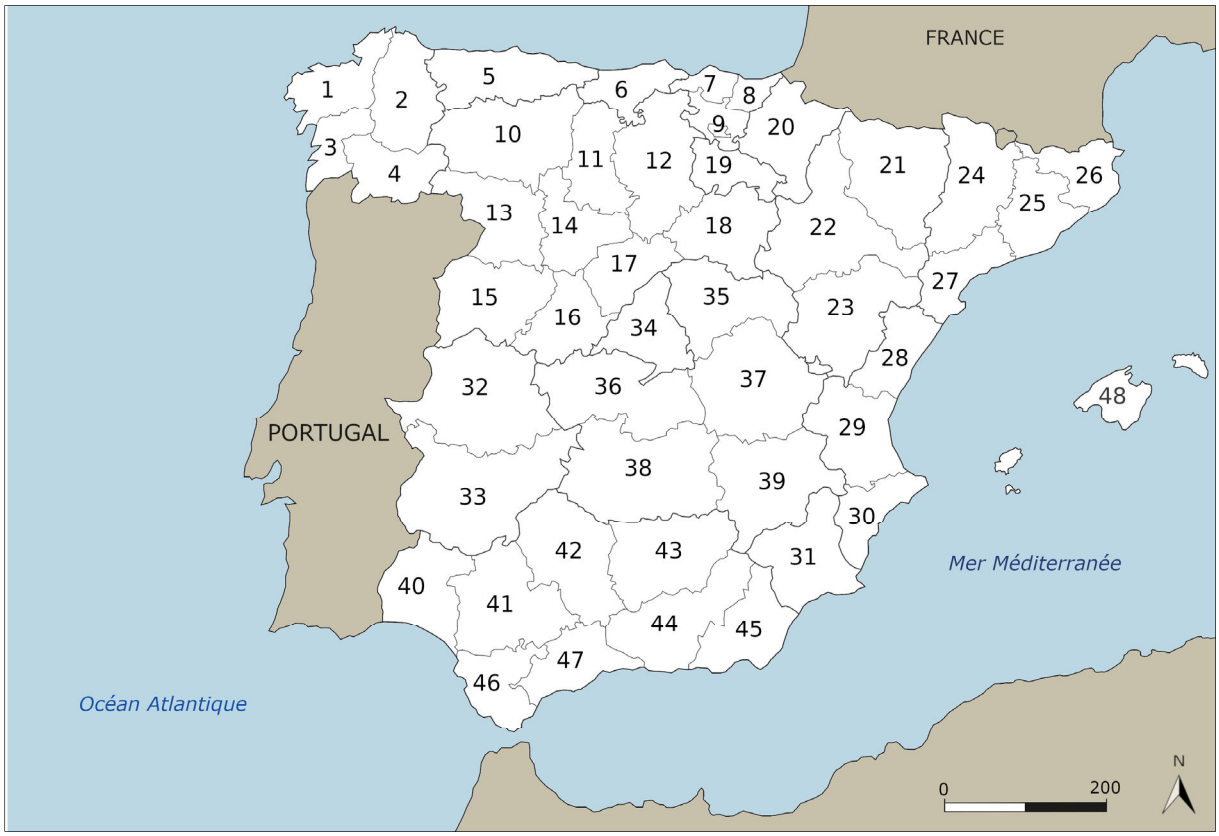
Il est vivement recommandé aux lecteurs de se munir du volume 2 pour entamer la lecture du corps de cette thèse (volume 1). En effet, dans un souci pratique, un maximum de figures, tableaux et cartes ont été intégrés de préférence au volume 2 afin d'empêcher des aller-retours incommodants entre les pages d'un volume lorsque l'on se réfère à un même document sur plusieurs pages consécutives. D'apparence imposante (plus de 780 pages), le volume 2 est avant tout pensé comme un outil que les lecteurs pourront également consulter afin d'approfondir certains éléments. Ils trouveront par exemple des informations détaillées et synthétiques sur l'ensemble des films mentionnés dans ces pages, afin de répondre à leur éventuelle curiosité (synopsis, courte contextualisation cinématographique et historique de chacune des œuvres des corpus).

En outre, ce travail est accompagné d'un marque-page récapitulant différents éléments destinés à fournir rapidement des éléments de repères aux lecteurs. Ils trouveront le rappel des :

- Principaux organismes de contrôle censorial (le nom des ministères, des départements et des commissions de censure) ;
- La référence aux organigrammes du contrôle cinématographique franquiste ;
- L'échelle du degré d'adhésion aux films, comprise entre 3 et -3 ;
- Et enfin, les principales caractéristiques des deux corpus de films mobilisés pour cette étude. Le CorpusA, composé de films sortis entre 1946 et 1949 disposant d'au moins dix rapports provinciaux différents ; le corpus B, composé d'un film classé dans chacune des quatre catégories du régime (Intérêt National, Première, deuxième et troisième catégorie) par année, sur l'ensemble de la période s'étendant entre 1946 et 1960.

Lors de la mention de titres de films, les dates indiquées entre parenthèse correspondent à leur **année de sortie**.

Carte 1 : Les provinces espagnoles



1- Alava
2- Albacete
3- Alicante
4- Almería
5- Asturias (Asturies)
6- Avila
7- Badajoz
8- Barcelona (Barcelone)
9- Burgos
10- Cáceres
11- Cádiz (Cadix)
12- Cantabria (Cantabrie)
13- Castellón de la Plana
14- Ciudad Real
15- Córdoba (Cordoue)
16- La Coruña (La Corogne)
17- Cuenca
18- Gerona (Gérone)
19- Granada (Grenade)
20- Guadalajara
21- Guipúzcoa (Saint-Sébastien)
22- Huelva
23- Huesca
24- Jaén
25- León
26- Lérida
27- Lugo
28- Madrid
29- Málaga
30- Murcia (Murcie)
31- Pamplona (Pampelune)
32- Orense
33- Palencia
34- Palma de Mallorca
35- Las Palmas de Gran Canaría (Iles Canaries)
36- Pontevedra
37- Logroño
38- Salamanca (Salamanque)
39- Santa Cruz de Tenerife (Iles Canaries)
40- Segovia (Ségovie)
41- Sevilla (Séville)
42- Soría
43- Tarragona (Tarragone)
44- Teruel
45- Toledo (Tolède)
46- Valencia (Valence)
47- Valladolid
48- Vizcaya (Bilbao)
49- Zamora
50- Zaragoza (Saragosse)

INTRODUCTION GENERALE

L'influence et l'usage de la propagande par les régimes autoritaires du XX^e siècle a construit une représentation des médias qui seraient irrésistibles. La puissance persuasive des textes et des images conditionnerait les publics à agir dans un sens déterminé, soumis aux normes, aux codes et aux injonctions présentes dans ces supports. Cette croyance a été largement utilisée pour justifier l'emploi de la censure – notamment par les régimes autoritaires – afin de protéger les publics d'images jugées néfastes ou bien contrevenant à l'idéologie des différents régimes dans lesquels elles ont été produites. Ainsi, en 1951, le Directeur général de la cinématographie et du théâtre[1] (DGCT) de l'État franquiste, José María García Escudero explique que le fait de « censurer est la conséquence logique des dangers du cinéma »[2]. Le code de censure cinématographique publié une dizaine d'années plus tard confirme la crainte continuelle de l'administration franquiste à l'encontre du grand écran :

> « Le cinématographe, par son caractère de spectacle de masse, exerce une extraordinaire influence. (…) L'État, pour cette raison, a le devoir de promouvoir et de protéger cet important moyen de communication sociale, tout en veillant à ce qu'il remplisse sa véritable mission, en l'empêchant de devenir pernicieux pour la société[3]. »

La crainte à l'encontre du septième art se trouve ainsi au cœur des préoccupations du régime franquiste. Aux yeux du pouvoir, le cinéma est soupçonné d'interpeller sans précaution la conscience et l'imaginaire des spectateurs. En outre, l'immense succès que rencontre ce média renforce l'intérêt et la méfiance que lui porte le régime. Le cinéma occupe en effet une place de marque chez les Espagnols. Une étude réalisée en 1946 par le chef du service statistique du Syndicat National des Spectacles (SNE) estime ainsi que l'Espagne compte parmi les pays occidentaux les mieux équipés en nombre de salles de cinéma par habitants. Elle serait placée en

---

1 *Dirección General de Cinematografía y Teatro* : il s'agit du service affecté à l'ensemble du contrôle cinématographique qui dépend successivement de deux ministères. Entre 1946 et 1951 la DGCT constitue une des quatre directions du Sous-secrétariat de l'Éducation populaire (ministère de l'Éducation Nationale) ; ensuite, entre 1951 et 1967, elle dépend directement du nouveau ministère de l'Information et du Tourisme.

2 "Censurar es una consecuencia lógica de los peligros del cine" entiende Garcia Escudero. » dans GUBERN Roman, DOMENEC Font, *Un cine para el cadalso 40 años de censura cinematográfica en España*, Ed. Euros, Barcelona, 1975, p. 188

3 « El cinematógrafo, por su carácter de espectáculo de masas, ejerce una extraordinaria influencia, no solo como medio habitual de esparcimiento, sino como forma nueva y eficaz de promover la cultura en el seno de la sociedad moderna. El Estado, por razón de su finalidad, tiene el deber de fomentar y proteger tan importante medio de comunicación social al mismo tiempo que el de velar para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad » in *B.O.E.*, n°58, 8 mars 1963, p. 3929

deuxième position, juste après les États-Unis[4]. La portée exceptionnelle de ce moyen de communication focalise donc l'attention des autorités franquistes, car il peut s'avérer redoutable selon lui. Dès lors, le régime se dote d'un important dispositif de contrôle cinématographique afin de lutter contre la prétendue influence délétère et pernicieuse des médias.

La prise en main du secteur cinématographique par le régime

Dès la Guerre civile, les forces rebelles supervisent la production cinématographique, à l'instar de leurs adversaires républicains. L'affrontement entre les deux camps ne se cantonne pas aux combats menés sur le front. Dans ce conflit idéologique, la lutte est également menée à l'arrière, à travers la constitution de modèles rhétoriques destinés à mobiliser et convaincre des partisans. Dans un pays où l'analphabétisme est encore très important[5], le medium cinématographique représente un enjeu de diffusion idéologique essentiel. Ainsi, l'Espagne dite « Nationale », en pleine Guerre civile, se constitue un Département National de Cinématographie[6] chargé d'encadrer la production filmique sur l'ensemble des territoires occupés. Une fois le pouvoir arraché aux républicains, le « Nouvel État » (*Nuevo Estado*) renforce sa prise de contrôle sur le cinéma à travers trois actions : la censure sur le scénario à partir de 1939 ; le doublage obligatoire qui, à partir de 1941, permet aux censeurs d'intervenir sur les dialogues et d'agir sur la trame narrative des films étrangers ; enfin, le régime s'assure un monopole sur les actualités cinématographiques en créant le NO-DO[7] en 1942.

Durant le premier franquisme (1939-1959), l'organisation censoriale connaît de nombreux changements au rythme de l'évolution politique interne du régime. De 1942[8] à 1945, la censure cinématographique est pratiquée par une section de la Délégation nationale de la propagande. Sous la supervision directe du parti unique du Caudillo, la délégation est chargée de diffuser le modèle

4 Étude réalisée par Antonoi Cuevas dans laquelle il confronte le nombre de salle de cinéma par habitant de sept pays : les Etats-Unis, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Italie, la France, le Japon et l'Espagne. Cf CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Turfan, 1994, p. 72

5 BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, ELLUG, 1998, p. 209

6 *B.O.E.*, n°128, 5 novembre 1938, « Orden de 2 de noviembre de 1938 », p. 2222-2223. En 1938, les nationalistes créent le Département national de cinématographie, dépendant du ministère de l'Intérieur. Le Département est rattaché à la Délégation de la Presse et de la Propagande, créé en 1937. Deux organismes s'emploient à réguler le medium cinématographique : la Junte supérieure de cinématographie, chargée de censurer les documentaires et les journaux cinématographiques ainsi que les productions émanant du Département de la cinématographie ; la Commission de Censure Cinématographique, chargée de censurer en première instance le reste de la production filmique, notamment le cinéma de fiction.

7 *B.O.E.*, n°356, 22 décembre 1942, p. 10444. Contraction des termes espagnols *Noticarios y Documentales*, autrement dit « actualités et documentaires » ; la tâche principale de cet organisme étatique est de produire un journal hebdomadaire destiné à remplacer définitivement les actualités cinématographiques étrangères encore diffusées dans les cinémas espagnols, et dont la projection dans toutes les salles de cinéma est obligatoire. Il s'agit de la principale action de propagande cinématographique mise en place par le régime, qui perdurera jusqu'à la fin de la dictature. Pour plus d'informations, se référer à l'ouvrage de synthèse de SANCHEZ-BIOSCA Vicente, TRANCHE Rafael R., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Ediciones Cátedra, 2001

8 *B.O.E.*, n°330, « Orden de 23 de noviembre de 1942 », 26 novembre 1942, p. 9630 ; La supervision de l'ensemble des moyens de communication est réalisée par les délégations nationales de la Presse et de la Propagande. Elles dépendent du nouveau Sous-secrétariat d'Éducation Populaire (VSEP) créé le 20 mai 1951.

idéologique et culturel de la *FET y de las JONS*[9], et de contrer voire réprimer toutes autres pensées hétérodoxes[10]. Entre 1946 et 1951, la censure cinématographique est exercée par la Junte Supérieure d'Orientation cinématographique (JSOC) qui dépend du ministère de l'Éducation Nationale. Composée de onze membres, la JSOC perd ses représentants militaires et phalangistes et octroie un droit de veto à son représentant catholique. Cette nouvelle organisation illustre un changement politique majeure à la fin de la Seconde Guerre mondiale : face à la défaite des forces de l'Axe et à la condamnation par les Alliés des différents fascismes européens, le régime tend à se distancier de ses soutiens phalangistes, inconciliables avec la nouvelle conjoncture politique européenne. Ainsi, l'éducation et la propagande sont progressivement soustraites aux phalangistes, au profit des représentants catholiques. Enfin, en 1951 est créé le ministère de l'Information et du Tourisme[11] (MIT), dorénavant chargé de réguler l'ensemble des activités liées à la presse, à la propagande, au cinéma, au théâtre et au tourisme. La censure cinématographique est alors exercée par la Junte de censure et de classification des films[12] (JCCP), dont les tâches se répartissent entre deux services : l'un exclusivement consacré à la censure des scénarios et des films espagnols, ainsi qu'au doublage et à la censure des films étrangers ; l'autre, qui réunit des représentants de l'industrie cinématographique et des ministères de l'industrie et du commerce, est chargé d'établir un classement des œuvres examinées.

Si l'appellation des commissions de censure évoluent fréquemment au rythme des bouleversements de la politique interne du régime, leurs fonctions demeurent néanmoins identiques. Elles sont chargées d'éliminer les cultures dissidentes et les violations faites à l'idéologie franquiste, à travers la suppression, la modification voire l'interdiction de scènes, de dialogues ou de scénarios. Elles sont également destinées à promouvoir l'idéologie franquiste en valorisant une certaine partie de la production filmique, grâce à un système de classification et de primes étatiques qui permet aux censeurs de peser sur l'économie du secteur. Ainsi, si le régime franquiste n'établit pas un cinéma d'État, il s'assure tout de même un contrôle total sur la production nationale par l'emploi conjoint de politiques coercitives et protectionnistes. Le secteur cinématographique n'est pas soumis aux décisions directes d'un service de propagande puisque que les films franquistes sont le fruit d'initiatives privées. C'est aux commissions de censure qu'incombent alors la responsabilité

9 *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* : il s'agit du parti unique de la Phalange espagnole. Le 19 avril 1937, Franco neutralise la Phalange initiale - parti politique dirigé par le fils du dictateur Primo de Rivera jusqu'en 1936 – pour créer ce nouveau parti unique placé sous son autorité exclusive. Principal soutien politique du Caudillo durant la Guerre civile, Franco s'approprie le parti et son héritage politique, en s'inspirant de l'idéologie et la symbolique phalangiste pour asseoir son pouvoir.

10 BERMEJO SÁNCHEZ Benito, « La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) », dans *Espacio, Tiempo y Forma, S. V, Historia Contemporánea*, vol. IV, 1991, p. 73-74

11 *B.O.E.*, « Decreto-ley de 19 de julio de 1951 », *n°201*,le 20 juiller 1951

12 *B.O.E.*, « Decreto de 21 de marzo de 1952 », n°91, le 31 mars 1952, p. 1439

d'orienter la cinématographie nationale par le biais de leurs interventions sur le contenu des films et de leur action classificatoire.

Cette politique culturelle a ainsi engendré un débat nourri sur la nature du cinéma produit sous le premier franquisme[13] : s'agissait-il d'un cinéma de propagande[14], destiné à manipuler les masses et à agir sur la pensée et les comportements des Espagnols ? Marie-Aline Barrachina[15] rappelle que l'idéologie franquiste est parvenue à susciter l'adhésion plus ou moins passive de la population et à fédérer des groupes sociaux hétérogènes autour de valeurs, de thèmes et de mythes communs. Le cinéma, en tant que loisir de masse, a constitué un média privilégié pour mettre en scène cette mythologie. Cependant, si la propagande franquiste a été particulièrement active dans le domaine des actualités, elle s'est avérée beaucoup moins agressive que dans d'autres régimes autoritaires. Les historiens du franquisme s'entendent à dire que la tendance générale a plutôt consisté à démobiliser plutôt qu'à mobiliser les masses. Plusieurs d'entre eux reprennent la distinction établie par Jacques Ellul, en considérant que la propagande franquiste constitue une propagande d'intégration plus qu'une propagande d'agitation[16]. Il s'agirait d'une « propagande de conformisation qui demande une adhésion totale de l'individu aux vérités et aux comportements de la société afin que celle-ci devienne uniforme pour avoir plus de puissance et d'efficacité[17] ». Autrement dit, elle vise surtout à unir les masses dans une perspective harmonieuse, sans avoir recours à des procédés d'agitation et de subversion, qui seraient susceptibles de réveiller l'antagonisme des différentes tendances idéologiques formant le socle politique du régime.

La production cinématographique nationale se compose ainsi essentiellement de films de divertissement, qui semblent en apparence vidés de toute substance critique ou politique[18]. Cependant, même légers, ces films diffusent de façon sous-jacente l'idéologie élaborée par Franco. Le cinéma de fiction, sous couvert d'évasion et de légèreté, participe à la tentative d'uniformisation de la société espagnole autour d'un imaginaire collectif. La représentation qu'il donne des

13 BERTON Mireille, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945) : le cas de La Patria Chica », *Gianni Haver (dir.), Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse (Antipodes)*, Lausanne, 2004, p. 153

14 Malgré la difficulté et la complexité à définir le concept de propagande, j'ai fait le choix de me cantonner à la définition que fait Jacques Ellul de la propagande politique, c'est-à-dire l'ensemble des « techniques d'influence employées par un gouvernement, un parti, une administration, un groupe de pression, en vue de modifier le comportement du public à leur égard » (ELLUL Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962)

15 BARRACHINA Marie-Aline, *Op. Cit.*, 1998, p. 17

16 SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, TRANCHE Rafael R., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Ediciones Cátedra, 2002, p. 259 ; BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, ELLUG, 1998, p. 17

17 ELLUL Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 89

18 Sous le premier franquisme, on dénombre seulement quelques films commandités par l'État franquiste dont les contenus sont explicitement propagandistes. Parmi eux, on retient *Raza* réalisé en 1941 par José Luis Sáenz de Heredía, dont le scénario a été rédigé par Franco lui-même sous le pseudonyme de Jaime de Andrade ; *Alba de América* réalisé par Juan de Orduña en 1951, commandé directement par le Conseil de l'Hispanité afin de donner une version officielle de la découverte de l'Amérique. Le film est censé répondre à la version britannique des découvertes - *Christopher Colombus* de David McDonald, sorti en 1948 – qui brosse un portrait peu flatteur des Rois catholiques. Pour en savoir plus, cf BERTHIER Nancy, *Le franquisme et son image: cinéma et propagande*, Presses universitaires du Mirail, 1998

personnages et des sociétés à l'écran alimente une imagerie commune, qui fait des valeurs religieuses, militaires et familiales des valeurs centrales. Durant les années 1940 et 1950, le cinéma met en scène les glorieux événements de l'histoire espagnole à travers un cycle de productions historiques à forte teneur patriotique. Le sacrifice individuel au nom de la communauté y est mis en exergue à travers des figures mythiques et populaires. Les comédies légères installent les représentations d'une société traditionnelle, d'une Espagne rurale, travailleuse et religieuse. Le régime promeut l'adaptation des grandes œuvres littéraires et théâtrales, soulignant la richesse et le prestige culturels de la nation. Comme l'affirme Mireille Berton, la production filmique franquiste est ainsi dominée « par des films qui reposent sur un discours de diffusion idéologique (…) exempt de considérations politiques explicites, dont la fonction (consciente ou non de la part de son auteur) est de préparer le destinataire à recevoir favorablement le discours de propagande[19] ». La promotion du discours officiel et des valeurs franquistes relèvent ainsi de la responsabilité des censeurs. Par leurs diverses interventions, ils façonnent l'offre cinématographique afin de la faire correspondre aux présupposés idéologiques du régime. D'une certaine façon, la censure devient « l'officine » de la propagande cinématographique, puisque aucun service spécifique ne s'en charge directement.

Cependant, agir sur le contenu d'un film ne prémunit pas de lectures alternatives et hétérodoxes par les publics de cinéma. L'idée d'une adhésion pure et simple sous forme « d'identification » aux représentations projetées sur le grand écran serait largement réductrice. Ce travail entend ainsi analyser le phénomène censorial en s'intéressant à ses répercussions sur les publics. Il s'inscrit dans l'héritage de nombreux travaux historiques qui, depuis la fin des années 1960, ont remis en cause l'idée selon laquelle la diffusion idéologique reposerait sur une simple coulée des idées du haut vers le bas de la pyramide sociale. Ces dernières sont parvenues à démontrer que le pouvoir de persuasion des médias devait être nuancé : si les spectateurs peuvent être influencés par certains procédés cinématographiques, ils peuvent également faire preuve de résilience. Leur interprétation des images filmées peut aller à contre-courant des intentions originelles des auteurs et du pouvoir.

L'évolution du regard sur l'influence des médias

L'opposition entre un public malléable – perçu comme une cire molle en attente d'empreinte – et celle d'un public autonome – formulant ses propres interprétations d'une œuvre – divise la communauté scientifique depuis une trentaine d'années. En effet, l''histoire de la réception des objets médiatiques est dominée par deux « écoles », deux courants de réflexions antagonistes. Le premier s'intéresse aux potentialités persuasives des médias et à la puissance des messages qu'ils

19 BERTON Mireille, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945) : le cas de La Patria Chica », *Gianni Haver (dir.), Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse (Antipodes)*, Lausanne, 2004, p. 156

transmettent. Il est dominé à l'origine par le concept de « seringue hypodermique », théorisé dès les années 1920 par Harold D. Lasswell[20], qui explique que les médias injecteraient directement le contenu de leurs messages dans le corps social sans rencontrer d'opposition. Les exilés de l'École de Francfort[21] s'inscrivent dans cette perspective : Theodor Adorno et Max Horkeimer[22] démontrent ainsi la force de la propagande politique sur les individus, incapables de résister à la puissance évocatrice des médias et des images qu'ils véhiculent. Dans *La Dialectique de la raison* (1947), les deux auteurs dénoncent la domination symbolique des contenus culturels des médias. La culture « basse » diffusée par l'industrie culturelle contribuerait à abêtir les masses en leur proposant des programmes aux contenus pauvres, ce qui, par voie de conséquence, permettrait de mieux les manipuler[23]. Leurs travaux expliquent également le ralliement des ouvriers allemands à Hitler par l'utilisation massive de la propagande médiatique. Cela fait écho à la pensée d'autres intellectuels de l'époque, tel que Tchakhotine[24], qui théorise en 1939 les fondements socio-psychologiques de la propagande politique, entérinant ainsi l'irrésistible puissance des médias. Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, même si le modèle de la « seringue hypodermique » a été fortement remis en cause, une part encore importante des études se sont intéressées aux différents modes d'influence médiatique durant le XX^{e} siècle. Les publics résisteraient ainsi difficilement aux codes culturels dominants, aux systèmes normatifs de représentations, aux cadres de pensée orthodoxes ou aux logiques commerciales et économiques qui régissent tout système médiatique. Parmi eux, on trouve Marshall McLuhan qui démontre les effets psychologiques et sociaux de divers médias (imprimé, télégraphe, radio, télévision) ; Georges Gerbner, qui analyse les effets de la télévision sur la construction des représentations des téléspectateurs ; ou encore Noëlle-Neuman, qui étudie le poids des médias dans l'élaboration d'une opinion publique, et notamment leur capacité à imposer le silence aux discours minoritaires. La sociologie de la consommation culturelle, théorisée par Pierre Bourdieu[25] à la fin des années 1970, démontre parallèlement la difficulté des classes populaires à résister au légitimisme culturel imposé par les classes dominantes. Bourdieu établit qu'une œuvre

20 LASSWELL Harold D., *Propaganda Techniques in World War I*, Cambridge, The MIT Press, 1971 (1^{e} édition en 1927)

21 Courant intellectuel né en Allemagne dans les années 1920, suite à la création par le ministère de l'Éducation d'un *Institut für Sozialforschung* (Institut de recherches sociales) en 1923, fondateur de la philosophie sociale et de la théorie critique. Ces membres les plus emblématiques, provenant de disciplines variées sont les philosophes et sociologues allemands Max Horkeimer et Theodor W. Adorno ainsi que le sociologue et psychanalyste américain Eric Fromm. Avec l'arrivée au pouvoir des nazis, les deux fondateurs allemands s'exilent à l'étranger (France, Angleterre et Etats-Unis notamment) où ils continuent à faire vivre leur École, jusqu'aux années 1970.

22 HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor Wiesengrund, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, Paris, France, Gallimard, 1974

23 « La production industrielle de biens culturels » dans HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor Wiesengrund, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, Paris, France, Gallimard, 1974 (1^{e} édition 1947)

24 TCHAKHOTINE Sergueï Stepanovitch, *Le Viol des foules par la propagande politique*, Paris, France, Gallimard, 1939. Les fondements psycho-sociologiques de propagande qu'il aborde dans sou ouvrage sont ceux qu'il a lui-même mis en pratique lors de son implication dans la propagande anti-hitlérienne entre 1933 et 1939.

25 BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1979

d'art dispose d'un code culturel que le récepteur doit maîtriser pour pouvoir la déchiffrer convenablement. L'appartenance sociale et le capital culturel des récepteurs sont décisifs dans la maîtrise de ce code. L'inégalité des trois grandes classes composant le tissus social bourdieusien – la bourgeoisie culturelle, la petite bourgeoisie culturelle et les classes populaires – induit la réception différenciée d'une même œuvre. Ces différents modes d'appropriation reposeraient sur une inégalité d'ordre social, et non pas « naturel » comme certains courants de l'époque l'affirment. Rappelons que Bourdieu développe sa théorie en opposition à « l'idéologie du don de nature ou du goût naturel »[26] qui défend l'idée d'une sensibilité artistique qui serait innée. Pour Bourdieu au contraire, les différents modes d'appropriations des œuvres sont sans conteste liés aux inégalités sociales : sans connaissance du code culturel dominant, une œuvre demeure hermétique aux classes sociales qui ne le possèdent pas. Dans ce contexte d'inégalités culturelles, la culture dominante tend ainsi à acculturer les populations les plus dominées, soumises au légitimisme culturel des classes bourgeoises. Cependant, comme le relève Laurent Martin, ce type d'interprétations déterministes posent problème, car :

> « elles insistent tellement sur le poids des structures, sur la contrainte exercée par les appartenances de classe, de religion, de genre, d'ethnie, sur les censures structurales à l'œuvre dans les institutions, dans les catégories de pensée et jusque dans la langue, qu'à la limite elles réduisent à rien [la] capacité [reconnue à l'individu de contester les normes], faisant de l'individu un être de part en part déterminé et des normes sociales un donné qui s'impose irrésistiblement, une sorte de nature sociale[27] »

Autrement dit, elles semblent suggérer que le pouvoir de transgresser et de résister aux normes et aux injonctions présentes dans les messages médiatiques relèverait de l'impossible. Si ces études sont nettement plus nuancées que le modèle proposé par l'École de Francfort, elles tendent vers une représentation d'un public fondamentalement passif. Focalisées sur les normes que voudraient imposer les auteurs, elles ont tendance à minimiser les capacités d'interprétation et d'appropriation des récepteurs.

Le deuxième courant, à l'inverse, cherche à démontrer la capacité des individus à résister à la force d'imposition des messages médiatiques. Initié dès la fin de la Seconde Guerre mondiale avec les travaux de Paul Lazarsfeld[28] et de Elihu Kartz[29], il s'emploie à présenter la multiplicité de filtres qui jouent sur la réception des objets médiatiques. Ces derniers seraient continuellement traduits et interprétés par les récepteurs, participant activement à la construction du sens du message

---

26 LAHIRE Bernard, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », dans *Idées économiques et sociales*, vol. N° 155, n^{o} 1, 2009, p. 7

27 MARTIN Laurent, « La question des normes, entre le paradigme des effets et celui des usages » dans GŒTSCHEL Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam, *Lire, voir, entendre: la réception des objets médiatiques*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 20

28 LAZARSFELD Paul Felix, BERELSON Bernard R., GAUDET Hazel, *The people's choice: how the voter makes up his mind in a presidential campaign*, New York, Columbia university press, 1948. Dans cette enquête sur le choix de vote des léecteurs américains lor de la seconde élection de Roosevelt, Lazarsfeld démontre que l'opinion publique semble plutôt se rallier au choix des notables locaux que celui des médias.

29 Katz Elihu, Lazarsfeld Paul, *Personal influence. The part played by people in the flow of mass communications. A report of the Bureau of Applied Social Research*, Glencoe, Columbia University, The Free Pres, 1955

qu'ils reçoivent. Les études littéraires ont notamment joué un rôle déterminant dans l'évolution du regard porté sur un public actif, en déplaçant leur réflexion du texte littéraire seul à l'expérience qu'en faisaient les lecteurs. Le texte serait en réalité polysémique, ouvert à des interprétations multiples et alternatives, capable de se détacher du sens et des intentions originels de l'auteur. Ainsi, Roger Chartier, à travers son histoire de la lecture au XVIII[e] siècle, considère que la construction de signification d'un texte ne s'effectue que par le lecteur lui-même : « les réceptions sont toujours des appropriations qui transforment, reformulent, excèdent ce qu'elles reçoivent »[30]. Le lecteur n'est plus un simple récepteur qu'on amène là où on désire le mener, mais bel et bien celui, qui, grâce à son interprétation, grâce à son vécu et à son savoir culturel, donne du sens à l'œuvre qu'il lit. Selon cette école, il n'existerait pas de lecture spontanée d'un texte qui ne soit guidée par ce que Paul Ricoeur[31] appelle la *pré-compréhension*, la grille de lecture que tout individu impose à ce qui lui est proposé.

En 1970 émerge l'esthétique de la réception. Le chef de file de ce courant, Robert Hans Jauss[32], théorise la notion fondatrice d'« horizon d'attente » des individus. Ces horizons d'attente sont à la fois générés par l'œuvre elle-même – certains aspects de l'œuvre, tel que le genre, prédispose le lecteur à un mode de réception particulier – et à la fois généré par le récepteur lui-même – il s'agit de ses intérêts, de ses expériences sociales, de sa culture et de son vécu littéraire ou encore de son histoire individuelle. Dans la continuité de cette réflexion, Wolfgang Iser[33] explique que l'œuvre d'art est une structure que le récepteur rend concrète en la mettant en rapport avec les normes et les valeurs sociales et culturelles qui l'environnent. C'est par leur entremise qu'il donne un sens à l'expérience esthétique. Ces notions ne sont pas sans rappeler certains outils théoriques mobilisés par les historiens, tel que l'*outillage mental* de Lucien Febvre ou encore l'*épistémé* de Michel Foucault. Les chercheurs anglo-saxons des *cultural studies* aboutissent quant à eux à la conclusion que les médias imposeraient moins leur système de normes qu'ils ne confirmeraient celui des récepteurs. Ils seraient capables de fabriquer leur propre ordre normatif, leur propre système de valeurs et de négocier avec celui imposé via les médias[34]. En 1977, Stuart Hall[35]

30 CHARTIER Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1990, p. 30

31 RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Ed. du Seuil, 1985, p. 13

32 Auteur de l'ouvrage fondateur *Pour une esthétique de la réception* en 1967. Partant de l'étude de textes médiévaux, Jauss, enseignant à l'université de Constance, redessine le cours de l'histoire littéraire, en s'attachant non plus à la succession des œuvres elles-mêmes mais à la chaîne de leur accueil ou de leur réception.

33 ISER Wolfgang, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Sprimont, Belgique, Pierre Mardaga, 1976

34 James Holloran (*The effects of television*, London, Panther, 1970) démontre ainsi qu'on ne peut réellement prouver de relation de cause à effet entre la violence à la télévision et la délinquance juvénile, et que la télévision a plutôt tendance à renforcer des opinions déjà existantes qu'à les transformer. Richard Hoggart (*The uses of literacy: aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments*, Oxford, Oxford University Press, 1970) met en évidence le système de valeurs propre à la classe ouvrière britannique lorsqu'elle lit des journaux issus de la presse généraliste et de divertissement, système qui lui permet de résister aux normes que les auteurs souhaitent imposer. Dans ses divers travaux, il dénonce le mythe du conditionnement des masses pour lui substituer la notion d'« adhésion à éclipses » ou d'« attention oblique ».

35 HALL Stuart, « Codage/décodage », dans *Réseaux*, vol. 12, n^{o} 68, 1994, p. 27-39

développe son célèbre modèle théorique « encodage/décodage ». A travers une étude du discours télévisuel, il établit qu'il n'existe pas de correspondance exacte entre le moment de la production (l'encodage) et celui de la réception (décodage), et que des lectures différentielles peuvent être faites du message pensé par l'encodeur[36].

Si ces dernières décennies de recherche ont ainsi permis à la sociologie de la réception de contester la représentation d'un public offert à la seule puissance des médias, il ne faudrait cependant pas surestimer les capacités de résiliences des récepteurs. Ces interprétations allègent parfois le poids de contraintes véritables au profit d'une créativité et d'une liberté des individus qui peut être déformée voire exagérée. Une autonomie totale dans les pratiques et les usages sociaux des médias est en effet assez contestable. Les publics sont le fruit d'une socialisation plus ou moins diffuse - socialisation familiale, institutionnelle, scolaire, politique, morale, etc. - et leurs comportements sont le produit d'habitudes culturelles parfois contraignantes. Laurent Martin s'interroge ainsi légitimement en se demandant si le fait de ne voir dans « les objets médiatiques, en particulier de grande diffusion, qu'un réservoir de significations toujours disponibles, ne conduit-il pas à maximiser le pouvoir d'interprétation des individus et à minimiser la force intrinsèque du médium et du message qu'il délivre ?[37] ».

Les études sur la réception, ont ainsi connu un fort renouvellement depuis une trentaine d'années. Malgré leur éclatement, cet ensemble, qui paraît tout à la fois ancien et nouveau, engagent ainsi à relativiser un certain nombre d'idées reçues quant aux effets puissants – ou à l'inverse limités – des médias. Sans prétendre apporter de réponse définitive, les travaux sur la réception invitent à complexifier et à contextualiser l'analyse des objets médiatiques. L'écho de leurs recherches demeurent néanmoins limité, et peine à investir d'autres disciplines. Si on s'intéresse à l'ensemble des études menées sur le cinéma dans les régimes autoritaires et totalitaires du XX^{e} siècle, on constate que la recherche s'est majoritairement focalisée sur les normes que voulaient imposer les producteurs et émetteurs des messages, sans réellement chercher à mesurer leur impact sur leurs réceptions.

Les effets médiatiques en régime autoritaire : le point aveugle de l'histoire culturelle ?

36 Il établit trois types de lecture possible du message dominant encodé par l'auteur (*preferred meaning*) : une lecture préférentielle, conforme au sens dominant de l'encodeur ; une lecture négociée, acceptant et rejetant en même temps des éléments du message ; enfin, une lecture oppositionnelle, en rupture avec le sens dominant du message. Dans la continuité de ses travaux, David Morley met également en lumière les capacités de négociation des spectateurs lors de leur visionnage du programme télévisé de la BBC, *Nationwide (*MORLEY David, *The « Nationwide » Audience*, Londres, British Film Institute, 1980).

37 Martin Laurent, « La question des normes, entre le paradigme des effets et celui des usages » dans GŒTSCHEL Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam, *Lire, voir, entendre: la réception des objets médiatiques*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 27

On note une certaine tendance des études historiques sur les médias à passer des intentions censoriales et propagandistes aux effets supposés sur les publics, sans véritablement le démontrer[38]. La relation de cause à effet entre le message médiatique et son influence sur les comportements des publics y relève parfois plus de la conjecture que de la preuve. Pourtant, dès les années 1990, un certain nombre d'historiens provenant d'aires culturelles variées s'emploient alors à dénoncer cette approche intentionnaliste de la réception des objets cinématographiques, à commencer par les historiens du cinéma nazi. En 1993, Irmbert Schenk déplore ainsi le manque d'enquêtes sur la réception réelle des films de la période hitlérienne. Il regrette que de nombreuses études sur le cinéma autoritaire semblent considérer que l'action d'une autorité sur le contenu d'un film soit systématiquement suivie d'effet. Partant de ce parti pris, aucune selon lui n'apparaît réellement s'intéresser aux facteurs historiques ou aux mécanismes psychologiques qui pourraient expliquer la manière dont le public a reçu les films[39]. Le cas de l'Allemagne nazie est particulier, car l'usage et l'influence propagandiste des médias permet une déresponsabilisation collective et d'éviter de poser la question du consentement de la population. En effet, c'est la propagande qui rend explicable l'exécution du génocide, d'où une forte tendance des historiens à avoir surestimé l'influence des médias dans la diffusion de l'idéologie nazie[40]. En ce qui concerne l'influence du cinéma vichyste, Jean-Pierre Bertin-Maghit estime qu'on ne peut comprendre l'impact des documentaires de propagande vichyste qu'en recréant leur contexte de réception. Pour lui, « lorsque le public recevait ces images de propagande, il n'était pas vierge : la radio, la presse, les affiches et les tracts faisait aussi partie de son quotidien »[41]. Il appelle ainsi à s'intéresser précisément au contexte de diffusion de ces films et à définir les usages et les pratiques culturelles du public sous l'Occupation. En Espagne, l'un des premiers chercheurs à évoquer le manque de travaux sur les effets du cinéma franquiste auprès des publics est Carles Burrachina. Il y explique que la faible proportion d'études sur la socialisation des Espagnols durant la dictature et le manque d'enquête tentant de mesurer l'influence des films durant

38 LOWRY Stephen, « Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich. Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life » dans SCHENK Irmbert, TRÖHLER Margrit, ZIMMERMANN Yvonne (dir.), *Film, Kino, Zuschauer: Filmrezeption - Film, cinema, spectator : film reception*, Marburg (DE), Allemagne, Schüren, 2010

39 Discours qu'il aurait tenu lors de la conférence de Pesaro en 1993 sur « *Il cinema nel Terzo Reich* » rapporté par Stephen Lowry (« Movie reception an Popular culture in the Third Reic » dans SCHENK Irmbert, TRÖHLER Margrit, ZIMMERMANN Yvonne, *Film, Kino, Zuschauer: Filmrezeption = Film, Cinema, Spectator: Film Reception*, Schüreng Verlarg, Marburg, 2010) et qu'il réitère dans un article publié en 1994 (SCHENK Irmbert, « Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung », dans *Montage*, vol. 3/2, 1994, p. 73-98)

40 Il faut tout de même noté que dès les années 1980 Ian Kershaw soulève le premier cette question des effets de la propagande nazie sur l'opinion publique en étudiant les attitudes et le comportements de la population bavaroise par rapport aux principaux champs d'action politique mis en exergue par la propagande nazie ; cependant, son approche demeure particulièrement isolée. (KERSHAW Ian, *Popular opinion and political dissent in the Third Reich: Bavaria 1933-1945*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Clarendon press, 1983, KERSHAW Ian, « How effective was Nazi propaganda? » dans WELCH David, MAZAL HOLOCAUST COLLECTION, *Nazi propaganda: the power and the limitations*, London; Totowa, N.J., Croom Helm ; Barnes & Noble Books, 1983)

41 BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, « Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'Occupation », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 63, 1999, p. 44

cette période, ont empêché « l'élaboration d'une recherche répondant à [une] question clé : quels résultats obtinrent les cinéastes affiliés au régime de Franco ainsi que la politique cinématographique de l'État sur la socialisation des Espagnols ?[42] ».

L'intérêt pour la réception des films produits dans les régimes autoritaires européens du XX^e^ siècle s'est surtout développé à partir des années 2000, même si elle demeure encore souvent un aspect secondaire des études filmiques. En Allemagne, si un certain nombre de chercheurs ont rejoint l'avis de Irmbert Schenk en proclamant que rien ne pouvait affirmait que la propagande de Goebbels ait réellement eu un impact sur les populations, rares encore sont celles qui se centrent spécifiquement sur la réception cinématographique. Ainsi, Aristotle A. Kallis[43], en étudiant seulement les structures de la propagande nazie souligne les limites de son efficacité. Il dénonce la « facilité avec laquelle on attribue à la propagande un pouvoir magique de lavage de cerveau, qui déculpabilise les acteurs »[44]. Elke Fröhlich quant à elle, estime que la « question de l'influence réelle de la propagande nazie dans son ensemble reste ainsi pour l'instant, un problème non résolu[45] ». L'étude la plus marquante sur la réception des productions cinématographique nazies est celle de Gerard Stahr[46], qui s'est intéressé aussi bien aux films de propagandes qu'aux films de « divertissements » produits entre 1933 et 1945. A travers l'analyse des rapports du *SD*[47], il établit que la surveillance du comportement des publics dans les salles permettait au pouvoir de s'assurer de l'adhésion de la population aux représentations national-socialistes présentes dans les films. Il démontre ainsi que l'adhésion des publics n'était pas unanime, et qu'ils étaient capables d'opposer des critiques ainsi que d'opérer une certaine distanciation vis à vis des valeurs qui crevaient l'écran. En France, Jean-Pierre Berthin-Maghit poursuit son étude sur les documentaires propagandistes vichystes en consacrant une partie de son étude phare à leur réception. En retraçant les modalités de diffusion de ces films de propagande, il rappelle tout d'abord que les Français n'ont pas eu accès de façon égale à ce type de production, limitant ainsi leur pouvoir d'influence. Ensuite, il fait état de cas de protestations ou de

42 « La escasez de estudios sobre la socialización de los españoles durante el periodo de la dictadura franquista6, así como de encuestas de opinión que intenten medir la influencia de las películas sobre la vida y el cambio cultural de los españoles durante esos años, dificultan la elaboración de una investigación que pretenda resolver las preguntas claves. ¿Qué resultados obtuvieron los cineastas afectos al régimen de Franco, y la política cinematográfica desde el Estado en la socialización de la sociedad española? » dans BARRACHINA Carles, « El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo », dans *Filmhistoria Online*, vol. 5, n^os^ 2-3, 1995, p. 34

43 KALLIS Aristotle A., *Nazi propaganda and the Second World War*, Houndmills, Palgrave McMillan, 2005

44 PATIN Nicolas, « Le journal de Joseph Goebbels. Un parcours critique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2009/4 (n° 104), p. 81-93.

45 Fröhlich Elke, « Joseph Goebbels, profil de sa propagande (1926-1939) » dans GOEBBELS Joseph, *Journal. 2, 1933-1939*, Paris, France, Tallandier, DL 2007, 2007

46 STAHR Gerhard, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand ?: der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Berlin, Allemagne, Theissen, 2001

47 Le *Sicherheitsdienst* (« SD ») est une branche de la SS chargée du renseignement et de la surveillance de la population. Les rapports hebdomadaires qu'ils envoient sont particulièrement exploités dans les études cinématographiques localisées (Luxembourg, République tchèque, etc.) car ils donnent un point de vue sur la réception des films.

résistance dans les salles, indiquant des modes de réception différenciée selon qu'ils vivaient en zone libre ou en zone occupée[48]. Pour le cas de l'Italie mussolinienne, Marie-France Courriol examine la réception des films de guerre italiens à la fin de la Seconde Guerre mondiale, à travers les réactions des publics établies par les sources policières. En déconstruisant les traditionnelles approches intentionnalistes, son étude conduit vers une vision plus équilibrée des effets de la propagande cinématographique fasciste, en s'intéressant aux lectures plurielles faites par les publics de cinéma[49].

Le regard des historiens s'est également porté sur la réception cinématographique en territoires occupés soit par l'Allemagne nazie, soit par la Russie soviétique. Paul Lesh[50] par exemple a démontré la faible influence de la production allemande diffusée dans les salles luxembourgeoises depuis l'annexion à l'Allemagne en 1940. Les actualités cinématographiques font même l'objet d'un accueil profondément hostile, face à une population qui désire conserver son indépendance. De plus, les actualités étaient conçues pour la population allemande, puis diffusées sans aucune modification dans les territoires annexés. L'efficacité de la propagande s'en trouvait alors considérablement réduite, car les autorités nazies n'avaient pas pris en compte les particularités culturelles et régionales de ces nouveaux publics. Anthony Rescigno[51], dans sa thèse consacrée au département annexé de la Moselle, constate quant à lui une forte adhésion des publics mosellans à la programmation allemande, sans empêcher pour autant les spectateurs de prendre leur distance avec l'idéologie diffusée par les films nazis. La réception du cinéma soviétique a également fait l'objet d'un certain nombre de travaux, comme ceux de Karl Lars[52] ou de Matthias Steinle[53] qui se sont intéressés à l'accueil des films russes par les spectateurs est-allemands à partir de 1945. Ces études ont mis en évidence l'accueil hostile réservé aux films de guerre soviétiques. Les publics est-allemands ont développé une nette préférence pour les films allemands et occidentaux qui, proportionnellement, ont comptabilisé plus d'entrées que les productions soviétiques qui dominaient pourtant largement la programmation. L'intérêt pour les résistances spectatorielles face à la production de l'occupant a ainsi permis de réévaluer l'influence du cinéma allemand ou russe en fonction des identités locales et culturelles des territoires occupés.

48 BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, FERRO Marc, *Les documenteurs des années noires: les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, France, Nouveau monde, 2004

49 COURRIOL Marie-France, « Reception of War Propaganda in Fascist Italy: Second World War Fiction Films and Critical Audiences », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 35, n^{o} 1, 2015, p. 1-26

50 LESCH Paul, *Heim Ins Ufa-Reich? : Ns-filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg, 1933-1944*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

51 RESCIGNO Anthony, *Les films allemands en Moselle annexée par l'Allemagne nazie (1940-1945) : histoire d'un plaisir oublié*, soutenue à l'Université de Lorraine, Nancy, 2018.

52 KARL Lars, *« O gerojax i ljudjax… » Sovetskoe kino o vojne: vzgljad iz GDR, Moscou, Pamjatniki istoricheskoj mysli, 2008, 248 p.*

53 Steinle Matthias, « Cinéma et propagande en RDA dans kes années 1950 et 1960 : « une arme acérée et puissante » ? » dans BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éd., 2008, p. 615-643

En Espagne également, les études sur la réception cinématographique durant la dictature franquiste sont rares. Les historiens ne se sont emparés que récemment de cet objet d'étude, et ce champ de recherche demeure encore largement en chantier. La pionnière est Valeria Camporesi, qui, en 1994, s'attelle à élaborer la liste des principaux succès commerciaux du cinéma espagnol à partir des années 1940[54]. Elle compare le temps de permanence à l'affiche des films nationaux et étrangers dans les salles madrilènes, et étudie méticuleusement les critiques cinématographiques de la presse spécialisée. Elle montre que, petit à petit, le cinéma espagnol parvient à conquérir son public. Si les années 1940 comptent un ou deux succès commerciaux par an, en 1959, la production nationale semble avoir acquis une certaine popularité. Elle tord ainsi le cou à un mythe bien établi, celui de l'échec commercial du cinéma espagnol et de sa forte impopularité. Son étude permet ainsi d'évaluer quantitativement le succès des films nationaux, mais il est difficile de cerner derrière les chiffres de statistiques la nature précise de leur réception.

Ainsi, au début des années 2000, José-Vidal Pelaz et José Carlos Rueda déclarent que l'historiographie espagnole commence seulement à déplacer son regard de l'écran pour se poser sur la salle et ses occupants. Le public, perçu en tant que « réalité collective, en tant qu'*autre* protagoniste du film, et le spectateur en tant que récepteur individuel du film, constitue une nouveauté dans le panorama historiographique espagnol »[55]. Dans cette perspective, Pelaz et Rueda dirigent un ouvrage réunissant les nouvelles recherches sur la réception cinématographique[56]. José Cabeza Rodríguez étudie la fréquentation des cinémas dans le Madrid de la Guerre civile : malgré les efforts du parti communiste espagnol pour s'emparer du cinéma comme d'un outil de diffusion idéologique en projetant massivement des films soviétiques, les publics madrilènes semblent leur préférer les films d'évasion proposés par le cinéma américain[57]. Araceli Rodríguez Mateos analyse l'évolution des représentations du pouvoir véhiculées par les actualités cinématographiques franquistes – le NO-DO - tout au long de la dictature. Elle tente d'y déterminer les perceptions qu'avait le public de certains événements politiques mis en scène par les autorités franquistes, et en arrive à la conclusion que les différents publics y adhérèrent dans une moindre mesure. Pelaz et Rueda, quant à eux, s'emploient à dresser le profil sociologique du spectateur moyen des années 1970 jusqu'aux années 1980 grâce aux enquêtes statistiques menées par des instituts commerciaux destinées à cerner les habitudes des consommateurs.

54 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Turfan, 1994, pp. 141

55 « al público como realidad colectiva, como el *otro* protagonista del film, y al espectador como receptor individual de la película, constituye en este sentido una novedad en el panorama historiografía español » dans PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos, « Ver cine. Una mirada desde la historia » dans PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos (dir.), *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Ediciones Rialp, 2002

56 PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos (dir.), *ibid*, 2002

57 Voir également son travail de thèse : SANDEOGRACIAS José Cabez, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2004

En parallèle, un vaste mouvement de récolte de témoignages d'anciens spectateurs se développe. En 2003, María Antonia Paz[58] entreprend une étude sur l'audience cinématographique entre 1943 et 1975 fondée sur une cinquantaine d'entretiens, avec pour objectif de déterminer les usages et les pratiques cinématographiques durant la période franquiste. Puis, en 2011, elle publie en collaboration avec Julio Montero un ouvrage de référence consacré à la mémoire des spectateurs. S'inscrivant dans la continuité des travaux de Pierre Sorlin[59], les deux chercheurs mènent une enquête nationale : avec leurs équipes, ils interrogent un panel de 1750 individus âgés de soixante-dix ans et apportent ainsi un éclairage crucial sur les habitudes spectatorielles et les usages socio-culturels des publics de cinéma de la Seconde République (1931) à la fin de la Transition démocratique espagnole (1982). Conjointement, une histoire cinématographique locale s'est activement développée, composée de nombreuses monographies[60] reconstituant l'environnement cinématographique de certaines provinces. Ces études éparses permettent de recréer le tissu des infrastructures de cinéma et d'étudier les circuits de distribution. Si elles ne se sont pas centrées spécifiquement sur l'expérience cinématographique des spectateurs, elles ont tout de même permis d'appréhender la place qu'occupait le loisir cinématographique dans les habitudes culturelles des Espagnols et de poser les fondements d'une histoire sociale et culturelle du cinéma.

Ce rapide état de la recherche historique sur la question des effets médiatiques en régime autoritaire met en évidence la rareté des études s'étant consacrées spécifiquement à la réception cinématographique. L'histoire du public, de ses appropriations et de ses interprétations a été négligée par rapport à l'étude de la production, de ses contenus et de ses représentations. Ce nombre réduit de travaux ne traduit pas le manque d'intérêt des historiens, qui, on l'a vu, ont progressivement commencé à déconstruire les approches intentionnalistes empêchant pleinement de s'intéresser à la question de la réception. Il s'explique surtout par la difficulté à saisir les volatiles phénomènes réceptifs émanant du passé. Dès 1991, Pierre Sorlin, pionnier de la sociologie du cinéma, déplorait la difficulté de faire l'histoire de la réception cinématographique, éternel « point aveugle des études filmiques[61] ». Les historiens étaient – et demeurent encore – confrontés à des difficultés d'ordre à la fois épistémologique, matériel et méthodologique[62].

Épistémologique tout d'abord, car les travaux sur la réception se situent à la croisée de plusieurs disciplines qui ne parviennent à rendre compte du phénomène réceptif que de façon

58 PAZ REBOLLO María Antonia, « The Spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943–1975 », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, n° 4, 2003, p. 357-374

59 SORLIN Pierre, « Formas de ir al cine en Europa occidental en 1950 », dans CABEZA SAN DEOGRACIAS José (dir.), *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005

60 Consulter le volet «5.2.2 - Le cinémas en province : études monographiques » de la bibliographie.

61 « The audience is thus the last element of the context. Reception is the blind-spot of film studies. How do spectators react ? » dans SORLIN Pierre, *European cinemas: European societies : 1939-1990*, Londres, 1991, p. 10-11

62 BOURDON Jérôme, « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », dans *Le Temps des médias*, vol. n° 3, n° 2, 2004, p. 12

limitée. La difficulté épistémologique se manifeste d'emblée lorsqu'il s'agit de définir le concept même de « public ». En effet, qu'entend-on par cette notion ? A quelle réalité les historiens font-ils référence ? Ils sont nombreux à batailler avec ce concept et à tenter de définir ce corps fantomatique, ce « mirage » comme l'aimait à l'appeler Pierre Sorlin. Historiquement, la notion moderne de « public » en France est construite au XVII^e^ siècle. Elle renvoie à un groupe social particulier, celui de la Cour. Le public est le destinataire des messages envoyés par le roi ou autres personnages importants. Parallèlement, se développe une conception du public qui ne repose plus seulement sur une notion d'appartenance sociale (la Cour) mais plutôt sur les liens qu'il tisse avec une œuvre d'art. Il s'agit alors d'un ensemble de personnes unies par des connaissances ou des intérêts communs. Cette acceptation ne renvoie pas encore au « domaine du spectacle, mais à celui de la diffusion des idées et des œuvres et au jugement porté par les récepteurs[63] » des messages. Au XVIII^e^ siècle, la notion fait encore essentiellement référence au public littéraire, celui qui fréquente les salons et qui échange des avis sur les œuvres lues. Il se trouve cependant investi d'une dimension politique, car c'est dans ces mêmes salons des Lumières que l'idéal démocratique prend forme dans les esprits, lors des nombreux débats qui agitent ces assemblées intellectuelles et littéraires. C'est également à la fin du XVII^e^ et au début du XVIII^e^ siècle que le public est progressivement associé au monde du spectacle, et notamment aux représentations théâtrales : le public se fait alors « spectateur ». A la fin du XIX^e^ siècle, les sciences sociales s'emparent de cette notion et la conceptualisent comme entité sociale[64]. La sociologie pose alors la question essentielle du lien qui unit ses spectateurs. Si le public constitue un groupe d'individus partageant les mêmes intérêts, lisant, entendant ou regardant la même œuvre, ses membres n'entrent pas nécessairement en contact. Le public fait donc référence à une réalité collective, dans laquelle l'individualité occupe une place particulière. Il est ce corps aux millions de têtes, d'yeux et de mains. Le principal écueil épistémologique repose ainsi sur la difficulté à circonscrire en un concept unique une notion qui renvoie à des réalités multiples. Le public est constitué de groupes divers non réellement délimités ; c'est pourquoi parler *du* public constitue un abus de langage et parler *des* publics semble dès lors plus avisé.

Les chercheurs se sont employés à dessiner les identités multiples des publics, mais elles demeurent encore bien souvent insaisissables. Une catégorisation socio-économique des publics a été envisagée, notamment par les *cultural studies*, mais elle semble réductrice à bien des égards pour cerner la réalité des modes réceptifs. Si on peut constater des préférences artistiques auprès de certaines catégories sociales, il ne faut pas oublier que le cinéma, média de divertissement, réunit

63 L'ensemble des significations historiques du mot *public* a été détaillé dans la notice « Public (histoire du mot) » dans *Publictionnaire*. Il s'agit d'un dictionnaire en ligne de sciences sociales édité et alimenté par des chercheurs d'horizons disciplinaires divers visant à réunir les significations et les applications de la notion composite de public(s) [en ligne] http://publictionnaire.huma-num.fr/]

64 « Public (histoire du mot) » dans *Publictionnaire* [en ligne] http://publictionnaire.huma-num.fr/]

dans une même salle des groupes sociaux multiples, qui vont tous voir le même film. Ainsi, rien n'interdit qu'un film puisse être apprécié par un groupe d'individus variés sociologiquement, provenant de classes sociales, de classe d'âge, de genre, ou de religions différentes. Dans cette perspective, Stanley Fish théorise le concept de *communauté d'interprétation* qui désigne le « regroupement contextuel d'agents employant tel ou tel type de répertoires dans la compréhension et l'interprétation d'une œuvre »[65]. Autrement dit, on peut discerner différents types de publics à travers leur appréciation commune d'une œuvre. Hanna Arendt corrobore cette idée à travers son concept de *compagnie*[66], composée d'individus formant une communauté de goût. Ces deux notions permettent ainsi de caractériser les publics non pas d'après des variables socio-économiques, mais par leur mode discursif d'interprétation. Elles permettent de ne pas enfermer la notion de public dans des définitions trop restreintes et ont le mérite d'être suffisamment souples pour offrir à cette notion la pluralité de réalités auxquelles elle renvoie. C'est bien de cette façon que ce travail entend prendre en compte la notion de *publics*. Les publics de cinéma espagnols seront considérés à la fois comme un regroupement d'individus rassemblés pour un but (se divertir, sortir, partager un moment avec un proche, etc.) ou par un goût commun (genres cinématographiques, acteurs, thématiques, etc.), et à la fois comme des groupes qui, même non délimités, se trouvent rassemblés autour d'une identité commune et d'un entre soi (la communauté)[67]. Cette approche des publics permet ainsi de contourner certains obstacles épistémologiques propres à la recherche sur la réception, sans empêcher pour autant la confrontation à d'autres difficultés, notamment d'ordre matériel et méthodologique.

En effet, comme dans nombre d'études tentant de cerner la réception cinématographique, ce travail doit faire face à la rareté des informations et des sources disponibles sur les publics du passé. Les historiens se sont avant tout intéressés aux chiffres de fréquentation des cinémas afin de mesurer le succès d'un film auprès des publics. Cependant, si la fréquentation est comptabilisée dès 1945 pour la France, en Espagne, les autorités ne s'emploient à la mesurer qu'à partir de 1962[68], laissant la vie cinématographique du premier franquisme dans une importante zone d'ombre. En outre, l'étude des chiffres de la fréquentation est problématique à plusieurs égards, car les statistiques sont généralement incomplètes ou bien regorgent d'erreurs : la durée de vie des sociétés de production, souvent brève, n'a que rarement permis la conservation de documents chiffrés tandis que la crainte des contrôles fiscaux a conduit de nombreux propriétaires de salles à falsifier leurs chiffres de fréquentation. De plus, derrière les chiffres, il est difficile de cerner des comportements

65 FISH Stanley, *Is there a text in this class ? The authority of interpretativ communities*, Harvard University Press, 1980

66 Arendt Hannah, *Jerug. Sur la philosophie politique de Kant*, Le Seuil, 1991

67 Notice « Publique (lexique) dans *Publictionnaire* [en ligne] http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/public-lexique/ (consultée le 19/12/2018)

68 SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », dans *Le Temps des médias*, n° 3, 2004, p. 41

ou des jugements esthétiques. Les statistiques sont alors insuffisantes pour permettre de dessiner précisément les modes d'appropriations ou d'interprétation des spectateurs.

D'autres chercheurs quant à eux ont privilégié l'étude de la presse – spécialisée ou généraliste – pour esquisser les contours de la réception cinématographique des films lors de leur sortie. Cependant, le portrait de la réception qui en est présenté est limité : il s'agit de la voix de la critique cinéphile, qui offre un regard spécialisé sur la production filmée. La parole est rarement donnée aux spectateurs, excepté parfois à travers une rubrique réunissant le courrier des lecteurs. Rappelons également, que les journaux sont l'espace dans lequel la promotion des films a cours. Aux discours de la critique tenus sur les films, peuvent s'imbriquer des logiques d'ordre commercial, ajustées aux éventuels partenariats entre un journal et un distributeur ou une salle spécifique, à laquelle les critiques émises peuvent être subordonnées.

Les historiens ont également pu avoir recours à la documentation émanant de sources policières qui leur a permis de cerner certains modes réceptifs, et notamment les formes de résistances spectatorielles qui ont particulièrement retenu l'attention des observateurs de l'époque. L'Espagne franquiste a ainsi mis en place un important dispositif de surveillance des spectateurs entre 1946 et 1960 dont il nous reste la trace. Il s'agit de rapports confidentiels rédigés par des fonctionnaires franquistes chargés d'informer les censeurs de l'accueil des films par les publics. Cependant, ces sources offrent une vision des publics et de la réception à la fois partielle et partiale, qui ne permet pas d'explorer l'intime et les sensibilités personnelles des spectateurs. Les observateurs nous livrent en effet leurs ressentis sur les publics et s'emploient à relever les réactions spectatorielles les plus marquantes ayant émaillées les séances de cinéma[69].

Enfin, d'autres chercheurs ont choisi de s'intéresser directement aux principaux témoins de l'époque, en récoltant la parole d'anciens spectateurs plusieurs décennies plus tard, avant que leur génération ne disparaisse. Si la pratique d'une histoire orale permet d'offrir un éclairage rare sur les pratiques culturelles et les usages sociaux au cinéma, elle ne nous renseigne guère sur la réception spécifique d'un film ou de son éventuelle influence sur les publics. En effet, les données obtenues par ce genre d'enquête comportent des biais importants : la majorité des personnes interrogées nourrissent un lien particulier au cinéma, qui a su suffisamment marqué leur existence pour susciter leur envie de participer aux enquêtes. Les informations récoltées sont donc suspectées de conférer un poids excessif à la mémoire des cinéphiles[70]. De même, la fiabilité des souvenirs d'expériences cinématographiques est contestable : ils peuvent être déformés, transformés par une révision secondaire de leur contenu. Ce type d'enquête permet en réalité d'étudier la mémoire spectatorielle

69 Ces sources feront l'objet d'une critique plus développée dans le premier chapitre de cette thèse.

70 SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », dans *Le Temps des médias*, n° 3, 2004, p. 46

plutôt que la réception « réelle » d'objets filmiques appartenant au passé, puisque les témoins ne sont plus imprégnés du contexte de projection originel.

Autrement dit, chacune de ces sources présentent *leurs* publics et *leurs* modes de réception, intimement liés aux représentations de leurs auteurs. Ces difficultés illustrent les limites des études qui se fondent sur un modèle d'effets médiatiques. L'étude du phénomène réceptif, ou du moins ce que les archives nous en ont laissé, ne doit pas pour autant être évacuée. Il ne faut pas tomber dans les travers d'une tentative objectiviste en refusant de s'atteler à l'étude d'un processus qui semble insaisissable : l'analyse de la réception cinématographique constitue en réalité une clé essentielle pour analyser les phénomènes de contrôle cinématographique. En effet, la réception est au cœur des préoccupations des censeurs, ce que beaucoup de travaux sur la censure et la cinématographie franquiste négligent. Pourtant, la mécanique censoriale repose sur un phénomène précis : l'anticipation par les censeurs de la réception des films qu'ils censuraient.

Censure et réception : un impensé pourtant indispensable

Le phénomène censorial a fait l'objet d'une attention constante des chercheurs depuis la fin de la dictature franquiste. Dans les temps troublés des années 1970, l'histoire du cinéma et du rapport qu'il entretient avec le pouvoir est surtout abordé à travers une approche partisane, antifranquiste et pro-républicaine. Cette histoire du cinéma espagnol est écrite aux lendemains de la mort de Franco, par des chercheurs d'obédience marxiste, qui analysent l'appareil cinématographique franquiste à travers une grille de lecture particulièrement orientée[71]. Ces travaux sont dominés par l'opposition canonique entre une censure tyrannique et une parole libre que certains ont défendu en en payant le prix fort. Ce mouvement à tendance à réduire la censure à un simple affrontement entre création et oppression, en occultant l'existence de phénomènes de collaboration ou de négociation entre censeurs et réalisateurs. A l'époque, souligner la répression censoriale s'inscrit alors dans une démarche militante, destinée à dénoncer l'autoritarisme du régime passé. A la décharge de ces premiers chercheurs, l'inaccessibilité à la documentation de l'administration franquiste ne permettait guère d'appréhender le phénomène censorial dans sa pleine complexité. Dans les années 1970, seules les archives de la Guerre civile et de la Seconde République sont partiellement ouvertes. Rappelons qu'à la mort du Caudillo, dans un contexte de crise économique et de fortes mobilisations sociales, l'Espagne entre dans sa phase de transition démocratique (1975-1982). Le gouvernement issu du franquisme et les membres de l'opposition politique œuvrent conjointement pour un retour à la démocratie, en démantelant progressivement

71 FONT Domènec, *Del azul al verde : el cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976 ; HERNÁNDEZ Marta, *El aparato cinematográfico español*, « (Akal 74 ; 51) », Madrid, Akal, 1976 ; HERNÁNDEZ Marta, *30 Años De Cine al Alcance De Todos Los Españoles*, Bilbao, Ed. Zero, 1976 ; PÉREZ MERINERO Carlos, PÉREZ MERINERO David, *Cine español: una reinterpretación*, « (Cuadernos Anagrama ; 122. Serie Cine) », Barcelona, Anagrama, 1976.

les institutions franquistes. Cependant, cette opération est particulièrement risquée : les artisans de cette transition vivent dans la crainte d'un nouveau coup d'État militaire et de la répétition d'une guerre civile. Ces craintes conduisent alors l'ensemble du personnel politique de la Transition à signer la loi d'amnistie de 1977. Ce « pacte de l'oubli » convient de ne pas revenir sur le passé pour donner une chance à la nouvelle démocratie espagnole d'exister, et ce faisant, empêche toutes poursuites judiciaires des crimes franquistes. A la lumière de ce contexte délicat, on comprend mieux la difficulté des chercheurs à écrire une histoire de la censure franquiste qui soit éloignée des débats politiques contemporains, et qui puisse reposer sur des données « objectives » puisque les archives de l'administration franquiste ne leur sont pas accessibles. L'étude de la censure se fonde alors essentiellement sur la parole et les témoignages des réalisateurs espagnols qu'on interroge pour comprendre le processus créatif en contexte de répression culturelle.

C'est à partir des années 1980 que les historiens parviennent à s'émanciper de la vision partisane qui dominait jusqu'alors le champ de la recherche sur la censure. Les premières études appréhendent le phénomène censorial à travers l'analyse de la législation franquiste. Teodoro Gónzalez Ballesteros établit ainsi les fondements juridiques de la censure sous le franquisme et définit ses modes d'application dans la vie culturelle[72]. Roman Gubern quant à lui s'intéresse à la mécanique censoriale en étudiant en détail le fonctionnement des commissions de censure, tout en le comparant à d'autres systèmes censoriaux européens[73]. Les années 1990 marquent un changement historiographique : la communauté scientifique, après avoir renouveler l'histoire de la Seconde République, puis de la Guerre civile, s'attelle à l'étude de la dictature franquiste qui est désormais étudiée comme un épisode clos de l'histoire nationale[74]. L'ouverture progressive des archives de l'administration franquiste donnent une nouvelle envergure aux travaux consacrés à la censure. Il s'agit des premières immersions dans les dossiers de censure produits sous la dictature, bien qu'elles demeurent encore limitées par l'action d'archivistes filtrant l'accès à certains documents[75]. Quoiqu'il en soit, c'est à partir de cette période que les historiens ont pu concrètement appréhender la censure comme le miroir des préoccupations idéologiques du régime et ont pu déterminer les seuils de tolérance de la dictature. Progressivement, l'imaginaire censorial des organes de censure est mis en lumière et les images que le *Nuevo Estado* cherche à bannir des

72 GONZÁLEZ BALLESTEROS Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España* (1936-1977), Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1981

73 GUBERN Roman, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Peninsula, 1981

74 RICHARD Élodie, VORMS Charlotte, « Transition historiographique ? », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n^{o} 3, 2015, p. 25

75 Rosa Añover Diaz, dans sa thèses soutenue en 1992, évoque les difficultés qu'elle a rencontré pour accéder à un certain nombre de dossiers de censure lors de ses recherches. La directrice de l'*Archivo Central del Ministerio de Cultura* a multiplié les barrières et obstacles administratifs pour la consultation et la reproduction de nombreux fonds d'archives. Un changement de direction lui a permis de pouvoir finalement mener à bien ses recherches.

représentations collectives sont identifiées[76]. La thèse de doctorat de Rosa Añover Diaz[77] constitue à ce jour l'étude la plus complète de la censure cinématographique sous le premier franquisme, car elle s'est attelée à l'analyse de la censure préalable de l'ensemble des scénarios présentés aux censeurs entre 1942 et 1951. C'est également à cette période que le phénomène censorial cesse d'être réduit à un simple affrontement entre création et oppression. Hans-Jörg Neuschäfer[78], à travers l'étude de la censure littéraire, théâtrale et cinématographique franquiste s'intéresse à la façon dont les artistes espagnols se sont appropriés les normes censoriales. Il montre que certains ont su s'adapter aux exigences des autorités franquistes sans pour autant renoncer à diffuser de façon implicite un discours hétérodoxe, voire subversif. Il relève ainsi les moyens artistiques employés par les auteurs pour contourner certaines interdictions (l'humour, la distanciation, l'usage de certains procédés littéraires ou cinématographiques, etc.). Il met alors à jour la relation dialectique de la censure et de la création : la contrainte ne freine pas forcément la créativité et peut même, d'une certaine façon, la stimuler.

Les années 2000 offrent un renouveau dans l'histoire de la censure franquiste puisque, en 2004, l'ensemble de la documentation administrative émanant de la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre est définitivement centralisée dans un même lieu, aux Archives Générales de l'Administration (AGA). La réunion de ces fonds est accompagnée d'une répertorisation détaillée des documents, permettant aux chercheurs de localiser facilement les dossiers de censure des films. Des chercheurs s'emploient ainsi à étudier précisément les coupes, les suppressions et les modifications apportées par les censeurs, permettant ainsi d'approfondir l'étude des tabous et des interdits idéologiques, moraux et politiques du régime[79]. Ces travaux, menés par de jeunes chercheurs n'ayant pas connu la dictature, sont publiés dans un contexte particulier : celui de la genèse de la très controversée loi dite de « mémoire historique » (*Ley de Memoría Histórica*). Définitivement adoptée par le gouvernement de Zapatero en décembre 2007[80], cette loi entend répondre à la forte demande sociale du moment en faisant la lumière sur le passé récent de l'Espagne. Un pan important de la société civile réclame en effet la réparation des nombreux crimes

76 AÑOVER DIAZ Rosa, « La censura cinematográfica en el primer franquismo » in *Historia 16*, n°213, 1994, p. 12-18

77 AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 1991

78 NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura : novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, editorial del hombre, 1994

79 CHILLÓN José Luis Plaza, « Cine y censura franquista: una aproximación sociológica (1938 - 1958) » dans *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*, Vol. 1, Universidad de Granada, 2000, p. 799-810 ; RODRÍGUEZ SABÍN José Manuel, « La cinematografía española: autarquía y censura, 1938-1945 », dans *Cuadernos republicanos*, n^{O} 50, 2002, p. 141-161 ; GARCÍA RODRIGO Jesús, RODRÍGUEZ MARTÍNEZ Fran, *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005 ; GIL Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009

80 « Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura", BOE n° 310, 27/12/2007, pp. 53 410-53 416

franquistes commis durant la dictature, restés impunis depuis la Loi d'amnistie de 1977. Dans ce contexte de résurgence mémorielle, les travaux publiés sur la censure franquiste contribuent à étayer le caractère fortement répressif du régime. L'ouvrage collectif de Richard Curry témoigne ainsi d'une volonté d'illustrer le musellement dont les artistes et les productions artistiques ont été victimes durant la dictature, en s'attardant sur les effets psychologiques de la censure sur l'inconscient des artistes[81]. De cette façon, il alimente les recherches consacrées à « l'exil intérieur » emprunté par des millions d'Espagnols, réduits au silence par les lois répressives du premier franquisme. En parallèle, des chercheurs en philologie ouvrent un nouveau champ d'investigation : celui de la traduction, utilisé comme outil de censure. Des groupes de recherche étudient alors la traduction des dialogues de films importés de l'étranger – notamment les films hollywoodiens - et mettent en lumière les modifications conséquentes que la traduction peut opérer sur la signification des contenus filmiques[82].

Plus récemment enfin, les travaux sur la censure cinématographique ont emprunté l'une des voies les plus dynamiques de l'historiographie actuelle : celle de l'histoire du genre et de la sexualité. La représentation de la femme dans le cinéma franquiste a ainsi fait l'objet d'une attention particulière de la part de l'actuelle génération de chercheurs. A partir des procès-verbaux produits par les commissions de censure, de nombreuses études ont déterminé les représentations féminines menaçant l'archétype féminin du régime[83]. Elles se sont ainsi intéressées aux figures féminines subvertissant l'ordre moral franquiste, tel que les « vamps » et la femme fatale[84]. Les censeurs mènent une véritable chasse aux représentations malmenant l'ordre matrimonial catholique, et traquent les allusions à toutes autres formes de relations existant en dehors du cadre normé du mariage hétérosexuel. Ainsi, un nombre important d'études s'est tourné vers l'analyse des amours et des sexualités dites « interdites », tels que l'homosexualité et l'adultère[85]. La majorité des derniers travaux sur la censure franquiste continuent donc majoritairement d'explorer l'histoire des

81 CURRY Richard K., *En torno a la censura franquista*, Madrid, Pliegos, 2006

82 RABADÁN Rosa, *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985 : estudio preliminar*, Léon, Léon: Universidad, 2000 ; CAMUS María del Carmen, *Traducciones censuradas de novelas y peliculas del oeste en la españa de franco*, thèse soutenue à l'Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2009 ; LANZA María del Camino Gutiérrez, « La labor del equipo TRACE: metodología descriptiva de la censura en traducción », *Trasvases culturales : Literatura, cine y traducción 4*, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, 2005, p. 55-64

83 GASCÓN Fátima Gil, *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009 ; GASCÓN GIL Fátima, GÓMEZ GARCÍA Salvador, « Mujer, noviazgo y censura en el cine español: 1939-1959 », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 65, 2010, p. 34 ; GONZÁLEZ Javier Jurado, « Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959) », dans *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, vol. 9, n° 1, 2018, p. 119-135

84 CARRASCO Silvia Guillamón, « La representación de la "femme fatale" en el universo narrativo de "Muerte de un ciclista" (Juan Antonio Bardem, 1955) », dans *Area abierta*, vol. 17, n° 3, 2017, p. 313-331

85 SALVADOR Alejandro Melero, « La homosexualidad en el cine franquista: represión, censura y estrategias de representación », dans *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, n° 12, 2013, p. 107-124 ; SALVADOR Alejandro Melero, « La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista », dans *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, n° 36, 2014, p. 189-204

représentations et des interdits censoriaux. Le fonctionnement des organes de censure et le personnel censorial n'a pas suscité de nouveaux travaux d'envergure depuis les années 1980, donnant l'impression que tout, ou presque, a déjà été écrit sur ce riche sujet que constitue la censure cinématographique.

Cependant, des territoires demeurent encore inexplorés. Le phénomène de censure sous le franquisme a toujours été interrogé indépendamment de la réception des produits qu'il a contribué à façonner. Pourtant, les censeurs accordent une place essentielle aux publics dans leur pratique quotidienne de la censure. En effet, s'ils suppriment certaines scènes d'un film, c'est parce qu'ils craignent la réaction des spectateurs face à ces images. Évaluer les effets qu'un film peut produire, anticiper les réactions des publics ou bien imaginer les lectures potentielles d'une même œuvre sont au cœur de la mission des censeurs. Dans cette perspective, l'étude du phénomène censorial ne peut faire l'économie d'une immersion dans le monde spectatoriel. Elle doit déplacer son regard des seuls interdits et tabous idéologiques dont les censeurs sont les garde-fous pour se tourner vers un acteur fondamental : le spectateur. Loin de constituer le simple destinataire des messages validés par les commissions de censure, il constitue en réalité un élément capable d'orienter les choix opérés par les réalisateurs et les censeurs. Autrement dit, cette étude vise à intégrer dans une même analyse deux sphères abordées généralement de façon séparée : celle de la réception cinématographique et celle de la production, en montrant les liens circulaires qui unissent ces deux notions. Il ne faut effectivement pas oublier que le cinéaste et le spectateur forment un couple indissociable. Sous le franquisme néanmoins, le censeur s'immisce dans la relation producteur/récepteur. Dans ce ménage à trois, le cinéaste filme, le censeur coupe et agit sur les contenus, et le spectateur regarde. Si pour communiquer le trio s'appuie sur un système normatif de représentations, régi par les intentions du réalisateur et des censeurs, rien ne peut empêcher l'émergence de lectures plurielles chez les récepteurs. Ainsi, en intervenant sur les contenus, les censeurs tentent de baliser au maximum le sens des œuvres qu'ils examinent afin de réduire le nombre de lectures potentielles d'une même œuvre. Holquist précise que les censeurs, « authentiques ingénieurs, (…) désirent construire plutôt que proscrire. Ce qu'ils veulent, c'est un certain type de texte, un texte que l'on ne pourrait lire que d'une façon : sa forme grammaticale (ou logique) coïnciderait parfaitement avec toutes ses implications rhétoriques (ou sémiotiques)[86] ». La façon dont les censeurs perçoivent et se représentent les publics est ainsi essentielle, car de là dépend l'autonomie et le pouvoir de lecture qu'ils attribuent aux récepteurs. Réalisateurs et censeurs façonnent conjointement une œuvre en

86 « Truly engineers, though maybe not of human souls, censors intend to construct rather than prohibit. What they wish to make is a certain kind of text, one that can be read in only one way: its grammatical (or logical) form will be seamlessly coterminous with all its rhetorical (or semiotic) implications. », HOLQUIST Michael, « Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship », dans *PMLA*, vol. 109, n° 1, 1994, p. 22

tenant compte de ce que Roger Chartier nomme le « lecteur implicite », c'est-à-dire le lecteur réel auquel pensent les producteurs lorsqu'ils créent une œuvre.

La surveillance de la réception des films nationaux par le régime s'inscrit pleinement dans cette volonté de mieux connaître le public de cinéma, ce spectateur implicite qu'il s'agit de satisfaire pour avoir une véritable portée sur l'opinion publique. A partir de 1946, dans toutes les provinces espagnoles, les délégués provinciaux d'Éducation Populaire, puis, à partir de 1952, les délégués provinciaux de l'Information et du Tourisme, sont chargés de décrire l'accueil des films espagnols dans les salles. Scrutant les publics durant les séances de cinéma, observant leurs réactions et écoutant leurs conversations à la sortie des salles, ils sont les yeux et les oreilles des autorités cinématographiques. Cette surveillance spectatorielle est caractéristique de la pratique autoritaire du pouvoir durant la première étape de la dictature franquiste. En effet, si la nature politique du régime a suscité de nombreuses polémiques depuis la fin des années 1970[87], les historiens s'entendent néanmoins sur sa « caractérisation évolutive[88] ». Ils distinguent une première phase autoritaire, le « premier franquisme » (1939-1959), d'une phase plus libérale, le « franquisme tardif » (1959-1975). Cette évolution politique permettrait d'expliquer en partie la longévité d'un tel régime, alors même qu'il s'est tenu aux portes d'une Europe démocratique faisant de la lutte contre le fascisme une valeur constitutive de son identité collective. Jusqu'en 1946, les similitudes du premier franquisme avec les régimes fascistes sont flagrantes. Le Caudillo pratique un pouvoir autoritaire en concentrant dans ses mains tous les pouvoirs (chef de l'État, du gouvernement, de l'armée). Un culte autour de sa personne commence à se dessiner : Franco incarne le chef militaire de l'Espagne, responsable seulement devant Dieu et l'Histoire. Il s'appuie sur un parti unique militarisé, les *FET y de las JONS*. Dès sa prise de pouvoir par le coup d'État militaire de 1936, Franco entend construire un « Nouvel État » (*Nuevo Estado*), qui contrôle la vie sociale de tous les Espagnols à travers l'usage intensif de la répression et de la propagande. En conséquence, en 1946, les Nations Unies condamnent l'Espagne franquiste en tant que « régime fasciste », induisant son exclusion politique de nombreuses institutions internationales et européennes. Le régime entre alors dans une sévère phase d'autarcie qui menace sa survie économique. Face à la nouvelle configuration politique de l'Europe d'après 1945, il tente dès lors de s'adapter : le régime

87 Cette interrogation autour de la nature idéologique du régime domine surtout le cadre d'analyse durant la décennie des années 1990. Elle oppose ceux qui considèrent le franquisme comme une variante du fascisme européen et ceux qui estiment qu'il s'agit plutôt d'une dictature militaire traditionnelle. Elle est soulevée dès 1970 avec la publication en Espagne d'un article de Juan José Linz, professeur à l'Université de Yale, qui divise les chercheurs. Il y définit le régime franquiste comme un régime autoritaire mais pas totalitaire, car il permet un « pluralisme limité » et est « dépourvu d'une idéologie élaborée ». Cependant, de nombreux chercheurs, majoritairement antifranquistes, conteste cette définition qui tendrait à adoucir l'image du régime.

88 PAYNE Stanley, *El régimen de Franco (1936-1975)*, Madrid, Alianza, 1987

abandonne les références et les symboles fascistes pour arborer un national-catholicisme[89] fort et un anticommunisme assumé. Parallèlement, Franco met en place une stratégie de diplomatie publique destinée à donner au régime une image plus démocratique. Les *Cortès* – le parlement espagnol – sont réhabilitées, mais elles ne disposent que d'une fonction consultative ; le régime établit enfin les droits et les libertés des citoyens par l'adoption du *Fuero de los Españoles* (la « Charte des Espagnols »). Mais cette vitrine démocratique cache mal la difficile réalité de la *posguerra* : la persécution des vaincus et des opposants politiques, les cartes de rationnement ou encore le musellement des moyens de communication constituent le lot quotidien des Espagnols.

La censure sous le premier franquisme est particulièrement intense et participe du vaste système répressif mis en place par le pouvoir pour renforcer son emprise sur les individus. Les réalisateurs espagnols sont contraints de suivre une procédure bien précise pour que leurs projets voient le jour. Ils doivent tout d'abord soumettre leur scénario à l'examen d'une commission de censure qui, elle seule, peut leur attribuer une autorisation de tournage. Une fois le film monté, le film est visionné par une seconde commission chargée d'examiner et de classer le film selon les catégories établies par le régime, auxquels des aides économiques sont subordonnées. Le contrôle cinématographique s'étend ensuite jusqu'au processus de diffusion, puisque dans chaque province des individus sont chargés d'observer les réactions du publics et de les rapporter à la DGCT. Cette surveillance se maintiendra jusqu'à la fin du premier franquisme. En 1959, le régime entre en effet dans une phase plus libérale. L'Espagne, qui a progressivement entamé un processus d'homologation internationale et a réintégré de nombreuses institutions internationales, met en place son Plan de Stabilisation économique selon les recommandations du FMI (Fond Monétaire International), dans le but de pouvoir rejoindre la CEE (Communauté Économique Européenne). Le changement radical des structures économiques du pays et l'ouverture sur l'extérieur qu'elles induisent, engendre de profondes modifications de l'organisation sociale et une libéralisation progressive des moyens de communications. Le relâchement du contrôle cinématographique, et notamment de la censure, a d'ailleurs été une revendication portée par le monde professionnel depuis le milieu des années 1950. En effet, lors des Conversations de Salamanque de mai 1955, le rendez-vous incontournable des intellectuels et des principales figures du monde cinématographique

89 Le national-catholicisme (*nacional*-catolicismo) est un concept qui prend racine dans les théories réactionnaires du XIX[e] siècle qui défend l'étroite collaboration de l'Église et de l'État en fonction d'un supposé bénéfice mutuel. Il se base sur la thèse de l'unité catholique de l'Espagne, c'est-à-dire sur l'harmonie créée grâce à la coexistence d'un État, d'une nation et d'une religion aux intérêts communs. Lors du coup d'État de Franco, l'appui de la hiérarchie catholique est indispensable à l'instauration du franquisme car la religion est le lien le plus solide qui unit les différentes factions politiques ralliées au régime. Le régime franquiste est ainsi caractérisé par une forte interpénétration de l'État et de l'Église. Ainsi, les hauts dignitaires de l'Église occupent des sièges dans toutes les instances dirigeantes de l'État et, à partir du concordat de 1953 signé entre Franco et Pie XII, le Caudillo participe à la nomination des évêques. La société espagnole quant à elle doit vivre selon les exigences de la religion catholique. La dictature, grâce au processus de communion avec l'Église qu'elle a initié dès ses origines, a ainsi créé un véritable État confessionnel catholique.

espagnol, les participants discutent des difficultés rencontrées par l'industrie cinématographique et abordent l'avenir du cinéma national. La censure, s'il elle ne peut être publiquement remise en cause, est ainsi l'objet d'une certaine réflexion. Les revendications des Conversations de Salamanque sont tolérées par le pouvoir, car ce dernier est sensible à l'objectif commun qu'elles portent : améliorer la qualité du cinéma national. Effectivement, le cinéma franquiste peine à égaler la qualité technique et artistique d'autres cinématographies étrangères, malgré les mesures protectionnistes prises par le pouvoir pour dynamiser et encourager la production espagnole. Les rapports rédigés par les délégués provinciaux à la sortie des salles de cinéma visent ainsi à mesurer la réception qualitative des films produits par les réalisateurs espagnols, afin d'encourager les productions s'accordant aux goûts ainsi qu'aux exigences techniques et artistiques des publics.

Autrement dit, ces rapports, bien que comportant de nombreux biais, offrent un compte rendu condensé de l'accueil des films nationaux sur lesquels les censeurs fondent leur imaginaire réceptif et leur représentation des publics. Ils peuvent avoir d'importantes répercussions sur la diffusion d'un film, en empêchant le renouvellement de ses visas d'exploitation ou bien en provoquant la révocation de certaines autorisations déjà concédées[90]. Malgré l'illégalité de cette mesure – en théorie, l'autorisation d'un film par la censure constitue une garantie juridique – elle a été pratiquée à plusieurs reprises[91]. Ces rapports ont ainsi influé sur les décisions des autorités censoriales, en proposant un instantané des réactions des publics et des effets de certains films dans les salles obscures. Cependant, cette thèse n'a pas pour objectif d'utiliser ces sources pour mesurer l'impact des films franquistes sur les spectateurs de l'époque. La question des effets médiatiques, on l'a évoqué, soulèvent d'importants problèmes d'ordre épistémologique et méthodologique qui demeurent pour le moment insolubles. C'est pourquoi, ce travail de recherche n'interrogera pas la question de la réception selon le modèle des effets médiatiques mais plutôt en tant que réception objectivée comme telle. Il s'agit de comprendre ce qui était considérée, sous le régime franquiste, comme le mécanisme de réception cinématographique et de s'intéresser aux procédures mises en place par le pouvoir pour comprendre les modalités de réception des films. Comment les autorités censoriales ont-elles pensé la réception cinématographique ? Dans quelles mesures ces représentations ont-elles influé sur la pratique des censeurs et sur la politique culturelle du régime ? Quelle est la nature des liens entre production et réception cinématographique, entre censeurs et publics dans le régime autoritaire espagnol ?

Objectifs et enjeux du sujet

90 NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura : novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, editorial del hombre, 1994, p. 52

91 Les cas les plus célèbres demeurent l'interdiction à leur sortie de *Virdiania* de Luis Buñuel en 1961 ou de la *Prima Angélica* de Carlos Saura en 1974 alors qu'ils avaient été validés préalablement par la censure (cf NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Op. Cit*., 1994, p. 52)

L’objectif de ce travail est d’appréhender le processus décisionnel des censeurs, qui anticipent la réception des publics grâce aux rapports que leur fournissent leurs observateurs en province. Cette thèse de doctorat entend ainsi analyser les différentes modalités à travers lesquelles les publics sont approchés et connus par les autorités culturelles, et de déterminer ensuite les effets produits par les résultats de ces enquêtes sur la pratique censoriale. Dès lors, le regard posé sur les publics, placés au centre de la démarche d’enquête, se porte sur les intentions des censeurs qui tentent de mieux connaître les publics de cinéma. Ce travail entend ainsi dépasser la seule question du contrôle censorial pour étudier les ambitions artistiques et commerciales du régime. L'intérêt qu'il porte à la réception des films qu'il finance et qu'il promeut, répond en effet à un intérêt pragmatique : celui de s'assurer du succès commercial des films qu'il produit autant que du degré d’adhésion des spectateurs au modèle cinématographique et idéologique qu’il promeut. Tout au long de l’analyse, on mettra en lumière ce que les censeurs s’imaginent et ce que leurs sources d’information leur rapportent. Il s’agira donc de se livrer à une analyse morphologique du contrôle cinématographique imposé par le régime franquiste : en étudiant les différents points de vue d’acteurs qui sont constamment en interaction, en s’intéressant à la circularité des discours censoriaux et réceptifs qui s’auto-influencent, ce travail entend saisir l’ensemble du fonctionnement du système de répression et de surveillance cinématographique du premier franquisme. Les relations entre la censure et la réception cinématographiques seront interrogées autour de trois axes : la *réception rapportée* aux censeurs par les informateurs du régime, la *réception imaginée* par les censeurs centraux, et enfin, l'*expérience réceptive* des spectateurs dans un environnement soumis à une forte répression culturelle.

Le premier axe vise à dresser le portrait des publics et la nature de la réception cinématographique dont font état les observateurs provinciaux, en étudiant les rapports qu’ils fournissent aux censeurs. Il s’agira tout d’abord de se livrer à l’analyse critique de ces sources de renseignement, qui offrent une occasion rare de plonger dans l’univers spectatoriel des années quarante et cinquante, mais qui n’en livrent pas moins une vision partiale et partielle (chapitre 1). A la confluence de discours réceptifs multiples, ces rapports nous livrent le portrait protéiforme de la réception provinciale, et tentent de passer les publics de cinéma au crible. Il s’agira de déterminer les différentes catégories d’analyse que les agents franquistes mobilisent pour identifier les spectateurs au prisme de leurs représentations et de leurs projections sociales (chapitre 2). Malgré les nombreux obstacles méthodologiques qui s’opposent à l’étude de ces sources, il s’agira également de dresser le panorama des goûts cinématographiques des spectateurs des années quarante et cinquante (chapitre 3). En croisant les informations contenues dans ce vaste champ documentaire, il s’agira de proposer une image multiforme de la réception cinématographique, en s’intéressant aux éléments récurrents des discours réceptifs formant le socle dur de la réception

provinciale. Dresser le portrait de la *réception rapportée* nous permettra ainsi d'analyser les différentes modalités à travers lesquelles le public est approché et pensé par les sources de renseignement du régime franquiste.

Le deuxième axe vise à déterminer la place que le public et la réception occupe dans le procédé censorial. Les censeurs interviennent dans le processus de création en fonction de leurs conceptions et de leurs représentations des spectateurs. Il s'agira tout d'abord d'étudier la composition du corps censorial qui n'a pas encore fait l'objet à ce jour d'une étude approfondie[92]. Leur identification constitue pourtant un enjeu de taille car, jusqu'en 1963, aucun code de censure ne fixe les normes et les règles censoriales. Les décisions de censure sont donc tributaires des orientations idéologiques des censeurs et de leurs préoccupations individuelles. Il est ainsi capital de les identifier en les reliant aux commentaires qu'ils rédigent afin de discerner la variété des comportements censoriaux (chapitre 4). Les postures parfois inégales des censeurs ont suscités de vives critiques de la part des contemporains. Loin de satisfaire l'ensemble des forces politiques et les principaux acteurs de la cinématographie nationale, la politique cinématographique du régime a en effet fait l'objet d'une certaine défiance. À travers l'étude conjointe du discours censorial, celui des professionnels du cinéma et des rapports de surveillance cinématographique, ce chapitre vise à interroger le regard que les contemporains ont porté sur le monde censorial et son incapacité prétendue à satisfaire les besoins et les désirs des publics de cinéma (chapitre 5). Il s'agira de prolonger ces réflexions autour de différentes études de cas qui interrogeront conjointement les intentions censoriales et la réception provinciale rapportée par les observateurs provinciaux, afin d'évaluer les éventuels décalages entre le travail censorial et les lectures faites des films nationaux (chapitre 6).

Le dernier axe entend enfin comprendre ce que signifiait le fait d'aller au cinéma sous le premier franquisme, en tentant de restituer l'expérience réceptive des publics provinciaux dans un contexte de répression culturelle. La projection des films sur le territoire est soumise à différentes contraintes, qui agissent sur l'offre culturelle proposée aux spectateurs, sur l'attraction des films et sur les conditions de réception des œuvres (chapitre 7). Il s'agira d'appréhender la sortie cinématographique sous le premier franquisme dans ses implications sensibles et sociales, pour tenter d'approcher la réalité du plaisir cinématographique, du temps dédiés au loisir cinématographique ainsi que des sociabilités et des comportements sociaux qu'il génère (chapitre

92 Les censeurs cinématographiques, s'ils sont constamment invoqués dans les nombreuses études dévolues à la censure, n'ont jamais fait l'objet d'une étude détaillée, contrairement à leurs collègues chargés de la censure littéraire. Certains chercheurs, tel Roman Gubern ont étudié la composition des commissions censoriales et mis en évidence la prééminence des décisions des censeurs ecclésiastiques dans les débats, sans identifier personnellement les censeurs. D'autres, telles Rosa Añover (*Op. Cit., 1991)* ou encore Berta Muñoz Caliz (*Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006) se sont intéressés aux censeurs emblématiques de la période, mais aucune étude espagnole à ce jour ne s'est employée à dresser la galerie complète de ces figures du contrôle cinématographique.

8). Enfin, il s'agira d'interroger l'impact de la surveillance des publics sur leurs pratiques cinématographiques, en étudiant les rapports que les spectateurs entretiennent avec les différents acteurs de la répression culturelle. Une attention particulière sera portée à l'expression d'une certaine résilience du corps social, résistance qui tend à minimiser la portée du contrôle des publics de cinéma (chapitre 9).

PARTIE I

LA RECEPTION RAPPORTEE

La surveillance de la réception cinématographique provinciale

PERE Sander, *Cine de barrio*, Barcelone, 1955

CHAPITRE 1

DES SOURCES INEXPLOREES

Les rapports sur la réception cinématographique provinciale

Ce travail se fonde sur l'analyse de sources qui n'ont encore jamais fait l'objet d'une étude approfondie par les historiens : les rapports de surveillance cinématographique rédigés par les délégués provinciaux. Ils sont pourtant connus des chercheurs espagnols depuis plusieurs décennies, puisqu'ils sont souvent convoqués lorsqu'il s'agit de témoigner de la réception historique d'un film. Il est néanmoins nécessaire d'opérer une étude critique de ces documents et de se distancier du discours ainsi que des représentations qu'ils donnent des publics, car ils émanent de sources de surveillance. En effet, à partir du milieu des années 1940, le régime met en place un large réseau de surveillance de l'opinion publique. L'observation des spectateurs s'intègre ainsi dans le vaste système d'information mis en place par le régime au lendemain de la Guerre civile. Des organismes sont chargés d'appréhender le climat social et politique dominant, tels que le parti unique des *F.E.T. y de las JONS* ou encore le Service espagnol d'Auscultation de l'Opinion Publique[93] (SAOP). Dès 1942, ce dernier réalise environ 150 sondages par mois auprès de différents échantillons de population, composés de 5 000 individus. Ces nombreuses enquêtes s'inscrivent dans une conception totalitaire de l'information[94] et visent à éclairer l'état de l'opinion publique durant la *posguerra*. En quête de légitimité, le régime mise en effet sur l'endoctrinement des consciences pour assurer la fragile assise de son pouvoir né d'un coup d'État militaire. Ces sondages deviennent les boussoles de sa politique informative, en lui indiquant les directions à suivre afin d'être plus efficace dans son labeur propagandiste et dans l'exercice de son contrôle social sur la population.

93 Service intégré dès 1942 à la Délégation nationale de la Presse du Vice-secrétariat de l'Éducation Populaire. En 1945, le service est transféré au ministère de l'Éducation nationale, où il demeurera actif jusqu'en 1948. Les délégations provinciales sont chargées d'émettre tous les dix jours un rapport décrivant l'état de l'opinion publique. Pour plus d'informations sur le service, se référer à l'article de CALERO SEVILLANO Francisco, « Notas para el estudio de la opinión en España durante el franquismo » dans *Reis*, n°90, 2000, p. 232

94 CALERO SEVILLANO Francisco, *Op. Cit.*, 2000, p. 232

En 1946, la production de rapports sur la réception cinématographique des films nationaux s'inscrit dans cette tradition de surveillance culturelle, politique et sociale développée par le régime dès ses origines. Réalisés de façon confidentielle, ils sont révélateurs des intérêts du pouvoir pour mesurer l'atmosphère et le climat sociopolitiques régnant parmi la population. Néanmoins, comme le reste de la documentation informative produite par l'administration d'un régime autoritaire, ces sources posent différents problèmes d'ordre méthodologique, bien connus des études historiques sur les phénomènes d'opinion publique. Commandées « d'en haut » par l'administration d'État, ces enquêtes peuvent produire une image déformée de la réalité « d'en-bas », en particulier dans un contexte de restriction drastique des libertés individuelles, influençant le comportement des individus. Si la fiabilité de ces sources a été rapidement mise en cause par la communauté historienne, celles-ci demeurent néanmoins des traces rares de phénomènes aussi volatiles que ceux d'opinion publique ou de réception cinématographique. Ce chapitre vise donc à présenter mon objet d'étude, en procédant à une étude critique de ces sources. Il s'agit d'établir précisément leur contexte de production et les intérêts qui motivent la production de ce genre d'enquêtes. Il est tout d'abord nécessaire d'interroger les biais que ces rapports comportent afin d'établir clairement les zones d'ombres et les obstacles méthodologiques qu'ils opposent au chercheur qui s'attelle à leur analyse. Puis, il s'agira de présenter la méthode d'analyse que l'on appliquera à l'étude des différents discours qui traversent ce large corpus documentaire.

I – Critique des sources : l'étude des rapports des délégués provinciaux d'Éducation Populaire

Au milieu des années quarante, le gouvernement franquiste déploie dans toutes les provinces espagnoles un réseau de surveillance de la vie culturelle, placée sous l'autorité du délégué provincial d'Éducation Populaire, puis à partir de 1951 des délégations provinciales d'Information et du Tourisme. En novembre 1946, la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre (DGCT) publie une circulaire exigeant que les délégués provinciaux sondent les publics à la sortie de salles de cinéma. Elle débute de la sorte :

> « Il en est de l'intérêt de cette Direction Générale de connaître à travers de scrupuleuses informations l'enthousiasme avec lequel les publics cinématographiques d'Espagne accueillent les films nationaux sur notre territoire ; il s'agit de lui offrir des éléments de jugement qui faciliteraient sa mission d'orientation dans le champ de la production nationale »[95]

[95] AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", Oficio Circular n° 2481, 30 novembre 1946

Par cette surveillance, le régime entend ainsi vérifier si les décisions prises par les services cinématographiques ont conduit à une orientation efficace de la production filmique par rapport aux goûts et aux attentes supposées des publics espagnols. Ainsi, à partir de 1946, chaque province est chargée de rédiger un rapport synthétique de l'accueil réservé à chacun des films espagnols diffusés dans sa capitale.

1.1 - Présentation du fonds d'archives

Ces rapports sont conservés au sein des Archives Générales de l'Administration (AGA) situées à Alcalá de Henares, dans les environs de Madrid, qui réunissent l'ensemble de la documentation produite par les différents ministères espagnols des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Ces rapports provinciaux, classés dans la section *Cultura*[96], apparaissent dans les dossiers de censure des films nationaux. Ils cohabitent avec les différentes versions de scénarios et les nombreux comptes rendus des commissions de censure et de classification des films. Envoyés par les délégations provinciales, ils sont ainsi ajoutés *a posteriori* dans les dossiers de censure concernés. La consultation de ces dossiers permet ainsi d'avoir une vision globale d'un film, de sa production à sa réception. Ces rapports constituent les derniers maillons d'une vaste chaîne documentaire produite à propos de chaque film espagnol. Leur ajout postérieur a sans doute pour objectif de faciliter le travail des fonctionnaires de la DGCT lorsqu'ils doivent accorder le renouvellement des visas d'exploitation des films. Lors de cette procédure, les films sont en effet soumis à un nouvel examen par les autorités cinématographiques. Les rapports sur la réception peuvent ainsi influer sur le renouvellement des visas caducs : s'ils révèlent qu'un film a connu un échec commercial et déplu à la majorité des publics espagnols, les autorités peuvent choisir de ne pas accorder leur renouvellement. De cette façon, les œuvres entrant en contradiction avec les prétentions artistiques du pouvoir et les goûts supposés des publics ne sont pas remises en circulation dans les réseaux de distribution. Il peut s'agir d'une tentative d'effacer des mémoires les films considérés comme « mauvais », qui dévalorisent et détériorent l'image qualitative du cinéma national ou qui vont à l'encontre des intentions idéologiques du régime.

Ainsi, la première étape de ce travail d'investigation a consisté à réunir l'ensemble de ces sources, dispersées à travers les différents dossiers de censure produits durant les années 1940 et 1950. Cette première prospection s'est voulue large : le dépouillement des dossiers de censure a intégré des documents produits au-delà des bornes chronologiques du premier franquisme que les historiens arrêtent traditionnellement à l'année 1959[97]. En effet, il m'a semblé plus judicieux

[96] Consulter la série AGA, *Cultura*, (3)121.002 36/04

[5] En 1959, le régime entre en effet dans une phase plus libérale. L'Espagne, qui a progressivement entamé un processus d'homologation internationale et a réintégré de nombreuses institutions internationales, met en place son Plan de Stabilisation économique selon les recommandations du FMI (Fond Monétaire International), dans le but de

d'étendre mes recherches à l'ensemble des dossiers de censure produits jusqu'en 1963. Cette date marque un moment d'inflexion important de la politique cinématographique du régime : il entre dans un timide processus de libéralisation, sous l'impulsion notamment du ministre de l'Information et du Tourisme, Manuel Fraga Iribarne[98]. Pour la première fois, le 9 février 1963, le régime publie un code de censure officiel qui permet aux réalisateurs et aux producteurs de mieux se protéger de l'arbitraire censorial qui régnait jusqu'alors[99]. Ils disposent enfin d'un texte juridique sur lequel s'appuyer pour contester certaines décisions censoriales pouvant être considérées comme abusives. L'étude des dossiers de censure produits entre 1946 et 1963 m'a ainsi permis de balayer l'ensemble de cette première étape de la politique cinématographique menée par le régime.

J'ai ainsi récolté 1712 rapports provinciaux rédigés entre 1946 et 1960. [100]Ils détaillent la réception cinématographique de 364 films espagnols produits entre 1944 et 1959, soit 44,3 % de la production cinématographique espagnole réalisée entre 1944 et 1959[101]. Autrement dit, si les autorités provinciales sont chargées *de facto* de rédiger un rapport à propos de chaque film espagnol diffusé dans leur capitale, une minorité d'entre eux a été conservée par les services de la DGCT pour ensuite être insérée dans leur dossier de censure respectif. Les rapports d'un peu moins des 60 % restants de la production cinématographique nationale n'ont quant à eux pas fait l'objet d'une conservation systématique. Le corpus collecté est donc déjà le fruit d'une sélection opérée par les services de la DGCT, qui donne une vision incomplète de la surveillance des publics.

1.1.1 – L'évolution de la conservation des rapports : une représentativité filmique inégale

Les rapports étudiés ont été rédigés entre 1946 et 1960, mais leur conservation par les services de la DGCT a fortement évolué au cours de cette période (Figure 1). 70,1 % des rapports conservés ont été rédigés entre 1946 et 1951, dont 47,9 % durant les trois premières années qui suivent la mise en applications de la circulaire de 1946. À partir de 1951, le nombre de rapports

---

pouvoir rejoindre la CEE (Communauté Économique Européenne). Le changement radical des structures économiques du pays et l'ouverture sur l'extérieur qu'elles induisent, engendrent de profondes modifications de l'organisation sociale et une libéralisation progressive du régime.

98 En 1962, Manuel Fraga Iribarne prend la tête du ministère de l'Information et du Tourisme. Il succède au très conservateur Gabriel Arias Salgado qui le dirigeait depuis sa création en 1951. Fraga illustre parfaitement l'orientation libérale qu'amorce le régime à partir des années 1960, et notamment l'assouplissement relatif du contrôle imposé aux moyens de communication. En 1966, il est à l'origine, par exemple, de la « Loi Fraga » qui supprime la censure préalable de la presse.

99 « O.M. de 9 de febrero de 1963 por la que se apruebe las Normas de censura cinematograficas », *B.O.E.*, n° 58, le 8 mars 1963, p. 3929 - 3930

8 La liste des films ayant fait l'objet de rapports au cours de la période 1946-1960 se situent en annexe, dans le tableau intitulé « Corpus général », vol. 2, p. 117

101 Cette proportion est établie à partir des chiffres de la production cinématographique annuelle établie par Jean-Claude Seguin, qui l'estime à 821 films produits et/ou coproduits par l'Espagne entre 1944 et 1959 : SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, France, Nathan, 1994, p. 38 et p. 53

conservés s'effondre inexorablement, jusqu'à devenir quasiment inexistant. Cette évolution est sans doute à mettre en lien avec le changement ministériel de 1952, où le nouveau ministère de l'Information et du Tourisme qui succède au sous-secrétariat de l'Éducation Populaire, semble se désintéresser progressivement de cette surveillance réceptive jusqu'à y mettre vraisemblablement fin en 1960. Après quatorze années passées à scruter les réactions du public, le régime a pu en effet estimer être parvenu à orienter convenablement le cinéma national en fonction de « l'enthousiasme[102] » des spectateurs espagnols. Valeria Camporesi évoque la prégnance de cette conviction chez certaines personnalités du monde cinématographique de la fin des années cinquante, qui estiment que le cinéma espagnol à enfin su « conquérir son public[103] ». En comparant la durée de permanence à l'affiche des films produits durant les décennies 1940 et 1950 à ceux des années 1960, elle corrobore la nette popularité dont jouit le cinéma espagnol entre 1961 et 1968. Sa démonstration pourrait alors expliquer la réduction progressive du nombre de rapports provinciaux dans les dossiers de censure de la fin des années cinquante. Le régime prenant peu à peu conscience de la popularité de son cinéma auprès des publics et de sa capacité à s'adapter aux goûts et aux attentes supposés des spectateurs a pu considérer que la surveillance des salles de cinéma était devenue inutile. Néanmoins, aucune des circulaires présentes dans les correspondances entretenues entre l'administration centrale et provinciale ne mentionne l'arrêt définitif du contrôle réceptif. Il n'est pas exclu que ces rapports aient pu continuer à être produits, sans pour autant faire l'objet d'une conservation systématique.

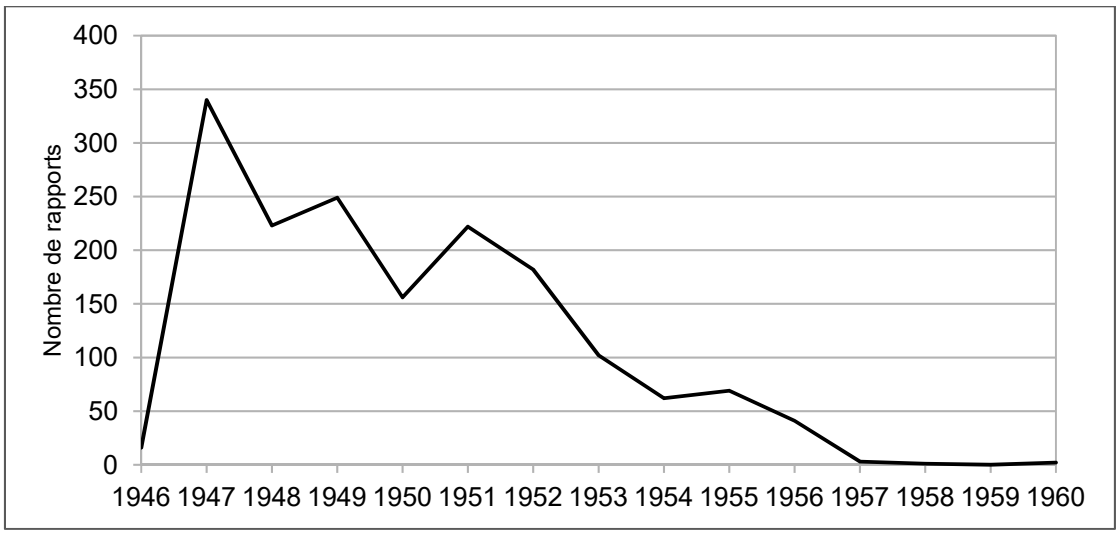


Figure 1: Evolution du nombre de rapports produits entre 1946 et 1960

L'évolution de la quantité de rapports conservés offre ainsi une représentation inégale de la réception cinématographique au cours de la période. Cette évolution induit une inévitable disparité de la représentativité filmique du corpus au cours de la période (Figure 2). La surveillance des

102 AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", Oficio Circular n° 2481, 30 novembre 1946

103 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Turfan, 1994, p. 90

séances de cinéma s'est mise en place à partir de novembre 1946, mais, initialement, elle a principalement porté sur la réception d'œuvres produites avant 1946. Il faut donc tenir compte du fait que 3,4 % des rapports composant ce corpus portent sur des fictions espagnoles réalisées entre 1944 et 1945, qui ont continué à être diffusées par la suite. Durant les trois premières années qui suivent la mise en application de la surveillance cinématographique, 80 à 94 % des films produits entre 1947 et 1949 font l'objet de rapports sur leur réception provinciale (Volume 2, Tableau 3, p. 804). En 1954, la part des films disposants de rapports amorce un inexorable effondrement. En 1959, seul 1,7 % de la production nationale a vu ses rapports conservés par les fonctionnaires de la DGCT.

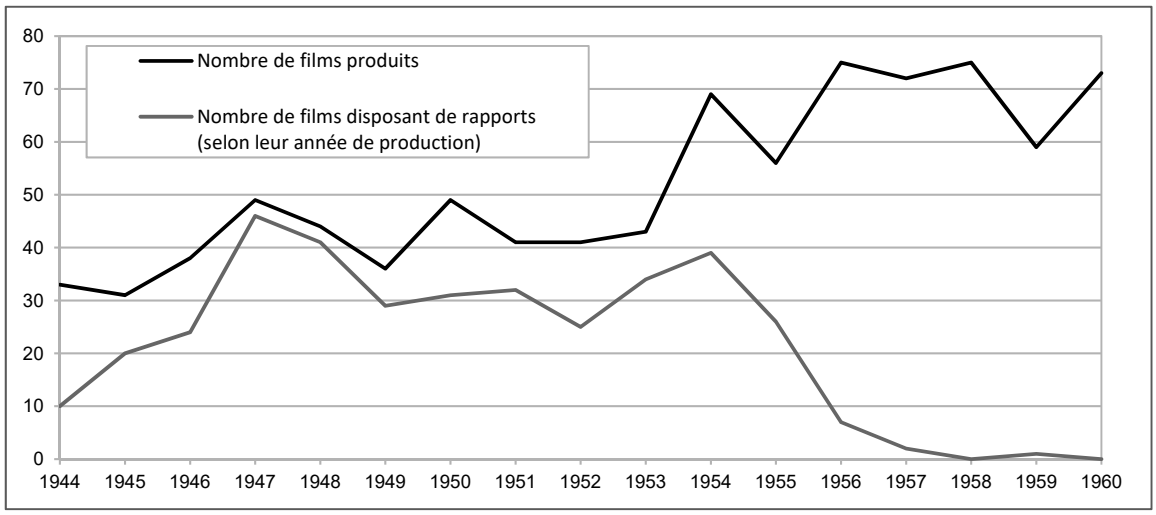


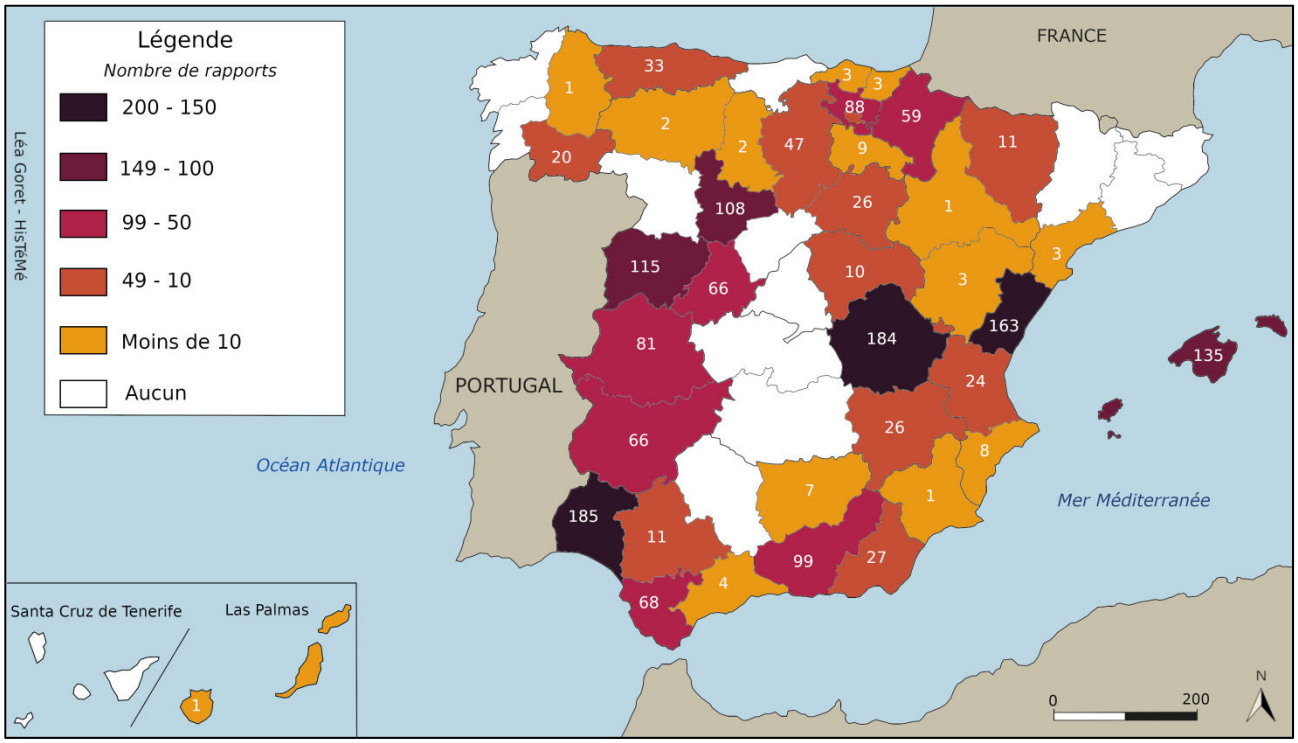
Figure 2: Évolution de la surveillance réceptive par rapport à la production cinématographique annuelle (1944-1960)

Le nombre moyen de rapports conservés par film évolue donc largement au cours de la période (Volume 2, Tableau 4, p. 804). 6 à 8,7 rapports sont en moyenne conservés et ajoutés aux dossiers de censure des films sortis entre 1946 et 1951. À partir de 1952, seuls 3,6 rapports par films sont retenus par les fonctionnaires de la DGCT. Les films sortis entre 1957 et 1959 ne voient quant à eux qu'un seul de leurs rapports conservés. Cet unique rapport avait sans doute vocation à illustrer l'accueil dominant du film pour l'ensemble du territoire.

1.1.2 – La réception en province : une représentation territoriale inégale

La réduction du nombre de rapports conservés au cours de la période a une inévitable incidence sur la représentativité territoriale du corpus documentaire. En effet, toutes les provinces du pays ne sont pas représentées, même si les rapports réunis couvrent tout de même 74 % du

territoire national[104]. Néanmoins, la représentation de ces différents territoires au sein du corpus est inégale. Certaines provinces se trouvent surreprésentées (Carte 2).



Carte 2 : Nombre de rapports produits par province[105] (1946-1960

Trois d'entre elles concentrent plus de 30 % des rapports produits : Huelva, Cuenca et Castellón de la Plana. Une petite quinzaine de provinces[106] quant à elles peinent à s'imposer dans la sélection opérée par les fonctionnaires, et occupent une part extrêmement réduite dans l'ensemble documentaire : elles représentent 0,1 à 0,5 % seulement du corpus global. Cette faible représentativité s'explique de nouveau par l'évolution des modes de conservation durant la période 1946-1960 (Volume 2, Tableau 3, p. 804). En effet, pendant les trois premières années de la mise en place de la surveillance réceptive, la part de représentation des provinces est relativement équilibrée. La majorité des rapports envoyés à la DGCT est intégrée directement au dossier de censure. À mesure que les applications de la circulaire s'imposent, les services de la DGCT semblent décider de ne conserver qu'un nombre réduit de rapports, sans doute dans un souci de lisibilité et dans une volonté d'éviter une surcharge informative et documentaire. À partir de 1955, seuls les rapports des trois provinces précédemment citées – Huelva, Cuenca et Castellon de la Plana – sont conservés, ce qui explique leur surreprésentation au sein du corpus. Les rapports de la province de Cuenca sont ceux qui sont le plus systématiquement conservés durant la période, si on excepte l'année 1959, où aucun d'entre eux n'est sélectionné par la DGCT.

104 L'Espagne franquiste compte 50 provinces.
105 13 rapports proviennent de provinces non identifiées, et n'ont donc pas été inclus sur cette carte.
106 Il s'agit des provinces d'Alicante, Guipuzcoa, Jáen, Las Palmas, León, Logroño, Lugo, Málaga, Murcía, Palencia, Tarragona, Teruel, Vizcaya et Zaragoza, qui disposent de moins de 10 rapports chacune dans le corpus réuni.

En outre, on constate que les provinces les plus importantes d'un point de vue démographique, mais également cinématographique – Madrid et Barcelone – sont absentes de ce panel documentaire. En effet, les deux plus grandes villes de la péninsule disposent d'un nombre conséquent d'infrastructures cinématographiques : en 1946, Barcelone compte 118 salles de cinéma et Madrid 99[107] ; en 1956, le nombre de cinémas barcelonais augmente pour atteindre un total de 148 salles, tandis que la capitale madrilène parvient presque à l'égaler en disposant de 146 salles actives sur l'ensemble de son territoire urbain[108]. Alors que les capitales provinciales du reste du territoire disposent en moyenne de 12,7 salles en 1946 et de 14,9 cinémas en 1956, les deux métropoles se distinguent nettement par la densité de leurs infrastructures. Les capitales subissent alors un traitement différencié de la part des autorités administratives, qui sont contraintes de développer un réseau d'inspection particulièrement vaste sur ces deux territoires. Les publics et les acteurs de la vie cinématographique madrilène et barcelonaise sont observés et surveillés comme dans les autres provinces, mais la documentation produite à leur sujet est particulièrement volumineuse. Un fonds d'archives disponible à l'AGA est ainsi entièrement consacré aux spectacles et aux activités de divertissement de Madrid[109]. Le fait que les rapports madrilènes ou barcelonais n'apparaissent dans aucun dossier de censure s'explique sans doute d'une part par cette séparation administrative et, d'autre part, par la difficulté des fonctionnaires à sélectionner un unique document capable de synthétiser et d'illustrer les multiples accueils d'un film diffusé au même moment dans plusieurs cinémas de ces métropoles.

Chacun de ces rapports illustre aux yeux de l'administration centrale la réception cinématographique de leur province. En réalité, ils rendent compte majoritairement de la réception cinématographique d'un film diffusé exclusivement dans la capitale provinciale. Cela s'explique en partie par la faiblesse du nombre de cinémas dans les zones rurales et le rythme moins intense des projections cinématographiques en dehors de la capitale. En moyenne, un à deux films seulement sont diffusés par semaine dans les municipalités disposant d'un lieu de projection - généralement le dimanche – confirmant ainsi le caractère essentiellement urbain du cinéma en Espagne[110]. De ce fait, pour mener leurs enquêtes, les autorités privilégient les salles les plus dynamiques qui se situent dans les capitales provinciales. Ces rapports constituent ainsi des sortes d'études de cas fondées sur une salle témoin de la capitale provinciale.

Incomplet, ce corpus reconstitué n'est qu'une mince lucarne portant sur un champ documentaire en réalité bien plus vaste, qui se dérobe malheureusement au regard du chercheur.

107 Statistiques provenant d'un rapport produit par le Syndicat National des Spectacles (SNE) en 1946 (AGA, (6)22.014 caja 209 TOP. 35 18.501-20.305, 1946)

108 CUEVAS Antonio, *Anuario del cine español (1955-1956)*, Madrid, SNE, 1956, p. 522-523

109 Consulter la série AGA, (6)104

110 MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO Maria Antonia, *Lo que el viento se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 88

Cependant, le travail sélectif des fonctionnaires de la DGCT révèle des attitudes et des comportements administratifs qui se trouvent au cœur même de la problématique de cette thèse. En outre, même fragmentaire, cette vision du contrôle des publics de cinéma nous offre un témoignage rare de l'atmosphère cinématographique d'une époque, en posant son regard aussi bien sur l'écran que sur les occupants des salles obscures. En étudiant le discours des observateurs tapis dans l'obscurité des salles, l'historien a l'opportunité de reconstituer des bribes de conversation, des rires, des applaudissements, des déceptions ou des émerveillements exprimés par les spectateurs, témoignages sensibles d'une réalité souvent insaisissable. La tentation est grande de présumer que ces réactions illustrent de façon unilatérale la réception d'un même film. C'est pourtant avec précaution qu'il faut aborder ces sources. En effet, leur rédaction et leur constitution soulèvent de nombreux questionnements méthodologiques.

1.2 – Obstacles méthodologiques

1.2.1 - Quel mode opératoire ?

Le premier obstacle à l'étude de ces sources réside dans la difficulté à établir précisément le mode opératoire employé par les observateurs. La circulaire qui impose la surveillance des publics aux délégations provinciales est brève, laissant aux délégués le soin de la mettre en application localement. La seule consigne fournie par la DGCT consiste en un formulaire préétabli auquel les informateurs doivent se conformer pour rédiger leurs rapports :

> « a) Acceptation ou rejet dont le film a été l'objet de la part du public.
> b) Raisons de type technique, artistique, narratif[111], etc. qui ont pu donner lieu à de telles réactions.
> c) Auprès de quels noyaux de spectateurs et sous quelles formes se sont-elles produites ?
> d) Jugement propre.
> e) Critiques au sein de la presse[112]. »

Les services cinématographiques centraux exigent ainsi de leurs relais provinciaux qu'ils hiérarchisent leur réponse et détaillent les éléments qu'ils observent. Les questions demeurent ouvertes, permettant aux auteurs de répondre relativement librement selon la nature de leurs observations. Si les auteurs ne donnent pas d'informations explicites sur leur mode opératoire, on peut tout de même le deviner au détour de certaines formulations. 56,9 % des rapports font ainsi allusion à la façon dont ils collectent leurs données. Parmi ce groupe de documents, 66,2 % des rapporteurs semblent établir leurs analyses grâce à l'observation des réactions manifestes des

[111] Ce qualificatif désigne l'ensemble des éléments participant de la construction narrative, du déroulement du récit et du développement de l'intrigue : rythme, développement, vraisemblance, réalisme, cohérence de l'action ou encore caractérisation des personnages.

[112] AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", Oficio Circular n°2481, 30 novembre 1946

spectateurs (corpus 1), et 55,4 % d'entre eux se fondent sur l'écoute des publics (corpus 2)[113]. L'analyse lexicographique du corpus 1 a permis de déterminer les éléments sur lesquels les observateurs établissent leurs conclusions (Tableau 1).

Réactions mentionnées	Nombre de rapports	Parts de rapports (%)
Manifestations généralistes des publics (*reacción, manifestación, exteriorización*)	95	35,2
Présence ou absence d'applaudissements	67	24,8
Intérêt	64	23,7
Satisfaction	59	21,9
Emotions	46	17
Déception	15	5,6
Fatigue et ennui	14	5,2
Ennui	12	4,4
Surprise	10	3,7
Rires	8	3

Nombre de rapports évoquant l'observation des publics : 270

Tableau 1 : Réactions observées chez les spectateurs par les auteurs des rapports entre 1946 et 1960 (Corpus 1)

On constate ainsi que les auteurs des rapports provinciaux tentent de relever les manifestations gestuelles et certaines attitudes des spectateurs. Ils évoquent ainsi des « signes » ou des « marques » d'intérêt, de satisfaction, d'applaudissements, de déception, d'ennui, de surprise ou de rire dans l'assistance. Cependant, ces descriptions sont vagues : mis à part les phénomènes d'applaudissements et de rires ou quelques références concrètes à des sifflements bruyants émis dans la salle, les réactions qu'ils identifient et décrivent restent abstraites. Quels sont en effet ces « signes » qui leur permettent de conclure concrètement à l'intérêt, la satisfaction, l'émotion ou à la déception des spectateurs ? En outre, 35,2% des rapports du corpus 1 fondent leurs observations sur des « réactions », des « manifestations » ou des « extériorisations » de spectateurs, en restant très évasifs sur leur nature spécifique. Le recours fréquent au mot *reacción* et à ses dérivés[114] s'explique évidemment par les consignes des volets b) et c) du questionnaire fourni par la DGCT, qui demandent aux rapporteurs de décrire les diverses « réactions » qu'un film a pu susciter dans la salle. Les réactions ou manifestations des spectateurs sont alors qualifiées de façon assez neutre, en étant « favorables » (dans 8,1 % des cas) ou « défavorables » (dans 3,1 % des cas) au film. Le reste du temps, les termes *reacción* ou *manifestación* sont seulement associés aux mots « publics » ou « spectateurs », sans être plus décrits en avant par les commentateurs (23,3 % des cas).

[113] Plus précisément, on constate que dans 138 rapports de notre corpus, les auteurs se fondent essentiellement sur l'écoute des conversations des spectateurs à la sortie des salles ; 182 se fondent sur l'observation des réactions des spectateurs ; et dans 88 rapports, les auteurs ont à la fois recours à l'écoute des conversations spectatorielles et à l'observation de leurs réactions pour établir leurs rapports.

114 Pour réaliser cette analyse lexicométrique, je me suis intéressée à la redondance des traces lexicales du terme *reacción* et de ses dérivés (*reacciones, reaccionar, reaccionad@, reaccionad@s*) ainsi que de ses synonymes (champs lexicaux autour des termes *manifestación* et *exteriorización* lorsqu'ils étaient associés aux publics de cinéma).

Quant à l'écoute des conversations et des débats entre les spectateurs, elle demeure aussi approximative que l'observation des réactions spectatorielles. En étudiant le champ lexical lié à l'écoute dans le corpus 2, on constate que les auteurs fondent leurs analyses sur des « commentaires » (35,4%), des éloges (42.9%), des « opinions » (23,5 %) ou bien même des « impressions » (4,9%) émanant des publics (Tableau 2). Ils les récoltent en flânant à la sortie des salles pour capter des conversations entre les spectateurs au détour d'un couloir[115] ou devant des salles, en fin de séance. La nature approximative et allusive de ces informations pose problème pour l'exploitation de ces documents, car c'est sur ces éléments établis de façon incertaine que les observateurs justifient leur analyse des publics et jaugent la réception générale d'un film. Même si l'administration centrale tente de guider leurs réponses autour d'un questionnaire normé, la nature des informations livrées est problématique. Les auteurs ne vont pas à la rencontre directe des publics et ne se livrent pas à une véritable analyse sociologique, fondée sur des entretiens individualisés. Ils sont contraints de se fondre dans l'assistance, en épiant et en écoutant les publics. Leur collecte d'informations est donc particulièrement aléatoire, biaisant ainsi les représentations qu'ils donnent de la réception cinématographique.

Mots et dérivés lexicaux présents dans les rapports	Nombre de rapports	Part de rapports (%)
Elogio(s) (éloge.s)	97	42,9
Comentario(s) (commentaire.s)	80	35,4
Opinion(es) (opinion.s)	53	23,5
Crítica(s) (critique.s)	41	18,1
Impresion(es) (impression.s)	11	4,9
Nombre total de rapports se fondant sur l'écoute des spectateurs : 226		

Tableau 2 : Éléments sur lesquels les observateurs fondent leur écoute entre 1946 et 1960 (Corpus 2)

Certains auteurs font part d'ailleurs de leur difficulté à synthétiser les différents accueils faits à un même film. Le rapporteur de la délégation de Grenade évoque ainsi le fait que le film *Fuenteovejuna* de Antonio Róman a suscité tant de commentaires qu'il lui est « extrêmement difficile de donner une vision d'ensemble[116] » de son accueil. Il en va de même pour la délégation de Cáceres qui relève qu'il n'est « pas si facile d'expliquer ce qui a plu dans la réalisation des personnages principaux[117] » du film *La duquesa de Benamejí*. Pour pallier ce genre de difficultés,

115 C'est ce que révèle l'auteur du rapport de la province de Vizcaya lorsqu'il évoque la réaction des publics après avoir vu *Reina Santa* en avril 1947 : « ils étaient nombreux à affirmer dans les couloirs que le film comptait parmi les meilleures des productions espagnoles » ("eran muchos los que al calor de la primera impresión, afirmaban en los pasillos que era entre las películas española", AGA, (3) 121.002 36/04682, rapport de la délégation de Vizcaya, Bilbao, le 21 avril 1947)

116 AGA, (3) 121.002 36/4224, « Fuenteovejuna », rapport de la délégation provinciale de Grenade, le 30 octobre 1947

117 AGA, (3) 121.002 36/4709, « La duquesa de Benamejí », rapport de la délégation provinciale de Cáceres, le 19 décembre 1949

l'auteur des rapports d'Alicante modifie son mode opératoire. Lors de la sortie de sur la réception de *Don Quijote de la Mancha* (1947), il procède cette fois à des entretiens directs afin d'illustrer la réception différenciée du film par l'assistance. Il retranscrit l'avis de « deux spectateurs de formation très différente : le premier est un écrivain, le second un homme habitué au cinéma, mais influencé par son mercantilisme[118] ». Cette approche est unique dans le corpus. Néanmoins elle révèle le principal biais que comportent ces documents : l'impossibilité d'identifier convenablement la nature de la réception dans les salles, en raison de l'irréductible pluralité des avis qu'un même film peut susciter.

En outre, la nature ouverte des questions proposées par la circulaire autorise une certaine liberté de réponse qui se traduit par une forte disparité informative entre les rapports. En effet, un certain nombre de documents se contentent de répondre de façon extrêmement lacunaire aux exigences centrales, tandis que dans d'autres délégations, l'heure est aux détails. En moyenne, les rapports – qui doivent être synthétiques – sont composés de 338 mots. Cependant, un écart significatif existe entre certaines délégations. La délégation de León produit ainsi des rapports de plus d'un millier de mots (1413 mots en moyenne), alors que celle de Logroño n'en rédige qu'à hauteur d'une centaine (113 mots en moyenne). Rappelons que le questionnaire invite les auteurs à s'exprimer indépendamment sur ce qu'ils ont pensé des films espagnols dans un volet intitulé « Jugement propre ». En comparant le nombre de mots rédigés pour chacun de ses volets, on constate que dans une dizaine de délégations[119] la place accordée au discours réceptif de l'auteur est plus importante que celle dédiée aux publics. Cependant, il ne faudrait pas se méprendre et faire de ces cas de figure la tendance dominante du corpus. D'une manière générale, les réponses consacrées à la réception des publics occupent un espace légèrement supérieur à celui de l'avis des auteurs des rapports, à hauteur d'une vingtaine de mots en moyenne. La répartition textuelle de ces deux discours est ainsi relativement équilibrée[120].

Néanmoins, une autre difficulté s'ajoute lorsqu'il s'agit d'étudier ces deux discours présents dans les rapports. L'ensemble du personnel provincial ne respecte pas scrupuleusement le questionnaire établi par les services centraux, ce qui empêche parfois le chercheur de discerner l'avis propre à la délégation de celui des publics. Ces rapports, que j'ai qualifié de « confondus » occupent cependant une part extrêmement réduite du corpus global (5,4 % des rapports, Figure 3). D'autres se contentent d'exprimer seulement le ressenti des publics, en occultant l'avis de la

118 "Existe una sugerencia entre las mucha que harían interminables estas notas la cual hemos querido recoger porque coinciden en ella dos espectadores de formación muy diferente. El primero es un escritor, el segundo un hombre habituado al cine pero influido por su mercantilismo. (AGA, (3) 121.002 36/04693, rapport de la délégation dAlicante, non daté)

119 Il s'agit des délégations d'Avila, Alicante, Badajoz, Cástellon-de-la-Plana, Huesca, Jáen, León, Málaga et Salamanca.

120 Les résultats détaillés se trouvent en annexe, dans le volume 2, Tableau 5 « Répartition du nombre moyen de mots selon les volets du questionnaire selon les provinces (1946-1960) », p. 805

délégation provinciale. L'observateur y affirme à plusieurs reprises que le discours qu'il présente est celui du public. Cependant, rien n'exclut que son propre discours réceptif puisse se mêler au compte rendu qu'il donne de l'accueil des films par les publics. L'absence d'un espace spécialement dédié à sa propre critique des films ne permet pas de comparer le discours réceptif de l'auteur à celui qu'il semble attribuer aux publics de cinéma. Il faut donc prendre en compte le fait qu'il n'existe aucune possibilité de comparer son propre discours réceptif à celui qu'il donne des publics dans 3,7 % des rapports de ce corpus. D'autres documents ne font pas apparaître dans le détail les différents volets du formulaire initial, mais leur constitution suit toujours la même ligne directrice, en répondant aux critères suivants : l'accueil ou l'acceptation du film par le public, les caractéristiques techniques et artistiques de l'œuvre, et enfin, l'évaluation de la qualité du film par la délégation provinciale elle-même. Il s'agit des « rapports mixtes ». Même s'ils sont moins complets que les rapports dits « hiérarchisés » qui respectent scrupuleusement les différents volets des formulaires, ils offrent un aperçu de la réception cinématographique des spectateurs indépendamment de l'avis des délégations.

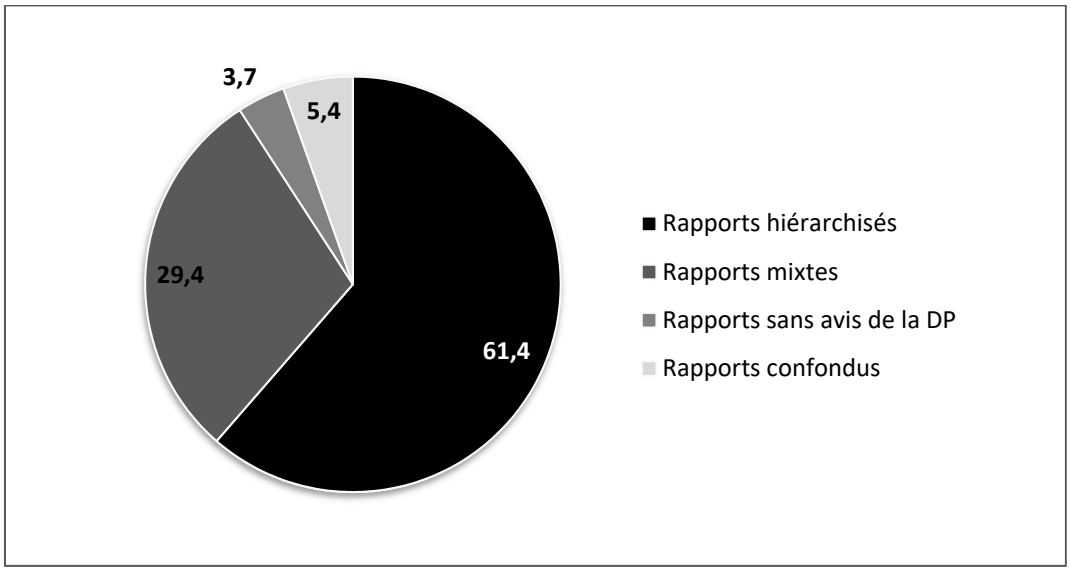


Figure 3: Répartition du type de rapports au sein du corpus entre 1946 et 1960 (%)

Le fait que l'administration centrale demande l'avis du personnel provincial permet dans une certaine mesure de distinguer sa propre réception de celle du public. Cependant, on constate que dans près de la moitié des rapports, le discours réceptif des délégués se fait en réalité l'écho de l'accueil par les publics[121]. La représentation que donnent ces observateurs des spectateurs, de l'atmosphère dans les salles et de la nature de la réception cinématographique en province est ainsi problématique à plusieurs égards. L'absence d'une véritable méthodologie d'enquête, le recours à

121 Cette question sera abordée dans un prochain chapitre (Chapitre 2).

des approximations et à des impressions pour établir des observations, les difficultés à retranscrire la multiplicité des modes de réception entrevus au cours des séances ou encore la disparité des informations contenues dans les rapports selon les délégations sont autant de lacunes qui compliquent l'interprétation de ces sources. La fiabilité de ces documents interpelle nécessairement le chercheur et le questionne quant à leur exploitation dans une perspective historique.

Il existe en effet un certain désaccord sur la valeur de ces sources en tant qu'indicateur scientifique de l'opinion et de la réception cinématographique. Ce type de rapports a existé sous des formes similaires dans d'autres régimes autoritaires européens. En Allemagne nazie par exemple, les réactions des publics lors de la projection de films de divertissement nationaux ont elles aussi été scrutées puis couchées sur le papier par des informateurs de la SD[122]. Ces rapports, qui avaient vocation à renseigner les hauts dignitaires nazis sur tous les aspects de la vie quotidienne allemande, ont fait l'objet de nombreuses études. Hans Boberach[123] considère ainsi que ces sources constituent des indicateurs relativement fiables de la nature de l'opinion publique : les services du SD avaient reçu pour consigne de ne rien cacher des moindres signes de mécontentements émanant des populations. Goebbels semble même avoir accueilli ces rapports comme une source de renseignement plus objective que ceux fournis par les agences locales du Parti[124]. Après Stalingrad, cependant, les rapports ont cessé de faire une lecture agréable de la politique du régime. Goebbels décide finalement d'en limiter leur circulation, car ils sont jugés trop « défaitistes ». Pour Hans Boberach, le rejet de ces rapports parce qu'ils ne livrent pas la représentation d'une réalité convenant au pouvoir, constitue la preuve de l'authenticité et de la véracité de leurs contenus. Malgré cette spécificité, de nombreux historiens du régime nazi ont nuancé l'approche de Boberach en estimant que la nature des informations présentes dans ces rapports est fortement orientée. Pierre Ayçoberry signale leur manque de fiabilité en faisant le parallèle entre les rapports du SD et ceux des « rapports d'Allemagne » produits au même moment par des militants clandestins du Parti social-démocrate afin de les envoyer à leurs amis en exil. Alors que les rapports du SD semblent porter une attention importante aux manifestations de contestations populaires – ce qui leur vaut leur qualificatif de « défaitiste » par Goebbels – les « rapports d'Allemagne » présentent quant à eux une classe ouvrière passive, voire séduite par le régime. Alors que les consignes étaient les mêmes – tendre à une objectivité la plus totale possible – les comptes rendus de ces informateurs aboutissent à deux portraits antinomiques de la relation que la société allemande entretient avec le régime, et notamment ses productions cinématographiques.

122 Entre 1940 et 1943, la branche de renseignement de la SS rédige des rapports sur l'ensemble de la vie sociale, politique et culturelle allemande.

123 BOBERACH, H., *Meldungen aus dem Reich. Auswahl geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS 1939–1944*, Berlin, Neuwied, 1965

124 WELCH David, *Propaganda and the German cinema, 1933-1945*, Oxford, Clarendon press, 1983

Les rapports des délégations franquistes et leur contexte de production diffèrent en de nombreux points de ceux produits par les services de la SD. Néanmoins, le parallèle que réalise Pierre Ayçoberry démontre avec force la principale limite de ce type de sources : celle de l'exagération des informateurs, qui peuvent avoir tendance à noircir ou enjoliver la réalité. Il rappelle que « sous l'État répressif tous les écrits, conformistes aussi bien qu'opposants, étaient affectés d'un biais : les policiers voyaient partout des rebelles en puissance, et les résistants partout des peureux ou des complices[125] ». Ces sources descriptives, que Roger Chartier qualifierait « d'infidèles » puisqu'elles sont indirectes, peuvent ainsi générer des images produites et déformées par l'idéologie de l'observateur[126]. Combinés à une démarche d'enquête qui ne repose pas sur des fondements empiriques, ces sources sont donc légitimement suspectées de livrer des informations que leurs auteurs considèrent représentatives de l'opinion publique, ou à l'inverse opportunes pour eux-mêmes. Les contenus sur les publics qu'ils fournissent à l'administration centrale peuvent en effet leur permettre de donner plus de poids à la propre opinion qu'ils se font d'un film, et influer ainsi sur l'orientation cinématographique du régime.

L'historien doit alors prendre garde à « l'effet de source », bien connu des habitués des archives de renseignement. Si les informations fournies par les rapports peuvent influencer les décisions prises par les censeurs, rien n'indique ni ne confirme leur exactitude. Comme le fait judicieusement remarquer Sébastien Laurent :

> « l'idée implicite que les documents cachés sont porteurs d'une forme de vérité radicale ou plus forte que d'autres, parce qu'ils sont précisément soustraits à la publicité, est souvent dangereuse, voire fausse. Autant que d'autres documents, si ce n'est plus qu'eux, ce type d'archives doit faire l'objet d'exigences critiques particulièrement rigoureuses[127] »

Rédigés à l'ombre du secret, ces rapports ne livrent pas du renseignement « brut » mais des informations passées à travers le prisme de ceux qui les rapportent. Comme le rappelle Peter Jackson, spécialiste de l'histoire du renseignement, le personnel constituant les services d'inspection cinématographique n'est pas neutre et n'échappe pas aux processus de politisation[128], en particulier au lendemain d'une guerre civile fondée sur de forts antagonismes politiques. En outre, le manque de personnel disponible sur le terrain et la non-rémunération des enquêteurs obligent le pouvoir à recruter des individus fidèles et dévoués au nouveau régime. Leur posture militante peut ainsi fortement influer le regard qu'ils portent sur les productions nationales et leur

125 AYÇOBERRY Pierre, *La société allemande sous le IIIe Reich : 1933-1945*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1998, p. 10

126 CHARTIER Roger, *Lectures et lecteurs fans la France d'Ancien Régime*, Paris Editions du Seuil, 1989

127 LAURENT Sébastien, « Faire l'histoire du renseignement », *Archives « secrètes », secrets d'archives ?*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 211-220, [en ligne] https://books.openedition.org/editionscnrs/1524?lang=fr (consulté le 21/02/2019)

128 Dans son étude qu'il consacre à l'étude des services de renseignement français, il met en évidence l'importance des facteurs psychologiques et politique chez les hommes du renseignement, et à la prégnance de certaines de leurs idées préconçues (JACKSON Peter, *France and the Nazi menace : intelligence and policy making, 1933-1939*, Oxford, Oxford University Press, 2000)

réception. Avant donc de se livrer à une quelconque interprétation de ces documents, il est nécessaire d'identifier les auteurs de ces rapports confidentiels.

1.2.2 – Les auteurs des rapports

**** Qui sont-ils ?***

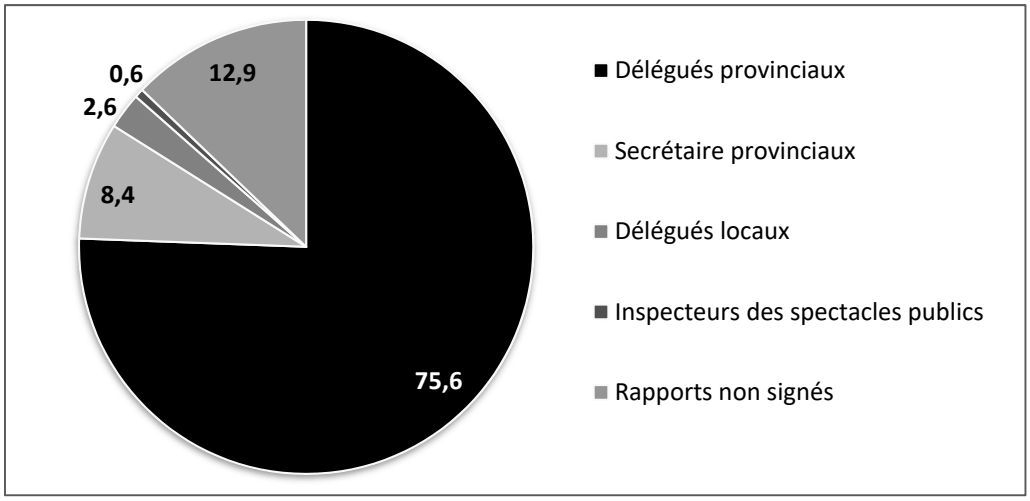


Figure 4 : Proportion des auteurs signant les rapports entre 1946 et 1960 (%)

L'une des principales difficultés de ces documents est qu'il est extrêmement difficile d'identifier précisément leurs auteurs. Si la majorité des rapports sont signés par le personnel provincial, dont 75,6 % par les délégués provinciaux et 8,4 % par leurs secrétaires, des éléments viennent mettre en doute leur paternité (Figure 4). Dans les archives provinciales de Cuenca, province située au sud-est de la communauté madrilène, on constate que certains rapports, signés officiellement de la main du délégué provincial, sont en réalité une copie conforme de rapports réalisés en amont par d'autres individus de la délégation : les inspecteurs des spectacles publics. Nommés par la DGCT grâce aux recommandations des délégués provinciaux, ces hommes sont chargés à partir de 1944 d'observer et de rapporter les faits marquants de la vie culturelle dans leur zone d'inspection. Leurs attributions s'étendent à tous les aspects de la vie culturelle provinciale : le cinéma, le théâtre, les bals ainsi qu'à l'ensemble des représentations au sein de structures non spécifiquement dédiées aux spectacles (bars, restaurants, églises, etc.)[129]. Le délégué de Cuenca ne semble pas être le seul à confier cette tâche d'observation à d'autres individus. Sur l'ensemble du corpus documentaire, on trouve une dizaine de rapports (soit 0,6 % du corpus total) signés de la

129 DIAZ PUERTAS Emeterio, « La censura teatral bajo el franquismo : la Vicesecretaria de Educación Popular (1941-1945), dans *Teatr@ Revista de Estudios Escénicos*, n°22, 2008, p. 316-333

main d'inspecteurs[130]. Une partie réduite est également signée par des délégués locaux, les représentants à l'échelle d'une commune du délégué provincial. Leurs fonctions d'inspection sont plus étendues que celles des inspecteurs. Les délégués locaux sont responsables du contrôle cinématographique et artistique, mais ils doivent également s'intéresser au domaine de la presse (ils vérifient que des revues clandestines ne circulent pas au sein des kiosques, que les librairies ne vendent pas d'ouvrages interdits) ainsi que dans le domaine du tourisme en s'assurant que les hôteliers de leur localité respectent bien les normes d'hébergement. Sur l'ensemble des rapports réunis, seule la délégation de Cádiz révèle explicitement qu'il lui arrive de déléguer la rédaction de ces documents à son délégué local de Jérez de la Frontera (66,2 % des rapports de la province sont signés par le délégué local).

Ainsi, dans quelques rares cas, on peut prouver que les délégués provinciaux confient à d'autres individus la responsabilité d'examiner les publics. D'autres éléments viennent renforcer l'idée que les délégués provinciaux ne seraient pas les véritables auteurs des rapports. Dans certains d'entre eux, on signale la présence de représentants de l'autorité franquiste lors de la séance, et notamment celle du délégué et du secrétaire provincial. Le simple fait que cela soit mentionné suggère que leur présence lors de la séance est suffisamment exceptionnelle pour être signalée. Néanmoins, il faut préciser que certaines provinces n'ont nommé un personnel inspecteur qu'à partir des années cinquante seulement, et que certains délégués assurent avoir mené la direction du service d'inspection avec leurs secrétaires depuis leur intégration au service, au début des années quarante. De même, lorsqu'un personnel inspecteur est nommé, les délégués sont nombreux à se plaindre de la négligence des inspecteurs des spectacles publics. Il est probable que certains délégués soient contraints de réaliser certaines de leurs tâches, telles que la surveillance des publics. Il semble donc impossible d'apposer un modèle de fonctionnement unique sur ces services.

Cette caractéristique complique ainsi fortement l'identification des véritables auteurs des rapports du corpus. L'unique moyen de s'assurer de leur identité serait de consulter les 37 centres d'archives provinciales concernées, afin de trouver d'éventuels rapports originaux écrits en amont, pour pouvoir ensuite les comparer à ceux reçus par la DGCT. La tâche serait ainsi titanesque. J'ai plutôt fait le choix de dresser la liste de l'ensemble du personnel potentiellement affecté au contrôle culturel de chacune des 37 provinces concernées. Pour cela, il a fallu se repérer au sein du « maquis des archives franquistes[131] », tâche ardue et chronophage à laquelle tout chercheur de cette période est inévitablement confronté.

130 Ils proviennent des provinces de Málaga (un rapport), d'Oviedo (huit rapports), de Séville (un rapport) et de la ville de Jérez de la Frontera pour la province de Cádiz (un rapport).

131 NUQ Amélie, « Conflits de mémoire et usages (très) politiques de l'histoire : le cas des archives du franquisme », *Histoire@Politique*, n° 29, mai-août 2016, [en ligne] www.histoire-politique.fr

**** Étudier le personnel franquiste : obstacles et difficultés***

En effet, malgré la loi de mémoire historique qui entendait offrir une plus grande accessibilité aux fonds d'archives propres à la guerre civile et au franquisme, les efforts d'organisation des archives demeurent encore bien insuffisants. Une part importante de la documentation produite par le régime franquiste est conservée à l'AGA, qui se trouve submergée par la production administrative des différents ministères espagnols. L'insuffisance des moyens financiers et le manque de personnel spécialisé au sein de l'institution, dénoncée par de nombreux acteurs[132], ont donné lieu à une classification erratique. Une partie non négligeable de la documentation franquiste est ainsi mal cataloguée, fragmentaire, dispersée, voire non localisable, si bien que lorsqu'on évoque la documentation franquiste, les chercheurs parlent de « chaos documentaire[133] ». J'ai ainsi pu à plusieurs occasions me confronter aux obstacles provoqués par le classement incomplet et aléatoire des archives de l'AGA. Des fonds pourtant répertoriés dans un inventaire n'ont pu être localisés qu'au bout de plusieurs jours, et un carton est demeuré introuvable[134]. Ce dysfonctionnement traduit le manque de moyens structurels des services d'archives, et questionne la volonté politique des gouvernements successifs à faire la lumière sur le passé récent – et encore brûlant – de l'Espagne. Il n'existe à ce jour aucun inventaire détaillant l'état des archives relatives au franquisme, éparpillées au demeurant sur l'ensemble du territoire national. En effet, chaque province dispose d'un centre d'archive historique, qui regroupe la documentation produite au niveau provincial par le gouvernement franquiste. Leur classification n'est cependant pas uniformisée à l'échelle nationale, et les fonds dont chaque centre dispose sont particulièrement inégaux. Si, contrairement à ce qui a pu se produire en Allemagne dans les années 1980, aucune destruction massive d'archives n'a été relevée, certains fonds demeurent tout de même encore introuvables. Ces conditions de conservation et d'accessibilité peuvent avoir des effets considérables sur le travail des chercheurs, et les obligent à travailler sur des sources fragmentaires.

En outre, lorsqu'il s'agit d'étudier spécifiquement les individus qui ont œuvré quotidiennement à la grande machine administrative du régime, le chercheur se heurte à la loi sur le patrimoine historique espagnol. Cette dernière prévoit en effet un délai de consultation de cinquante

132 En juin 2015, la plateforme « Commission pour la vérité », composée de différentes associations d'archivistes telles que la Fondation 1er Mai, l'Association nationale des archivistes, bibliothécaires, archéologues et documentalistes (ANABAD) ou encore la Fondation Francisco Largo Caballero, ont dénoncé publiquement le manque de moyens financiers des services d'archives, qui freine l'accès des citoyens à la documentation qu'ils conservent, menaçant ainsi le fonctionnement démocratique de l'Espagne.

133 NUQ Amélie, *Op. Cit.*, 2016, p. 3

134 Il s'agit des fonds consacrés au personnel du ministère de l'Information et du Tourisme (AGA, Cultura, (03)034.000 Fichero del Ministerio de Cultura. Expedientes Personales).

ans si les archives contiennent des données à caractère personnel[135]. Autrement dit, l'ensemble de la documentation sur le personnel franquiste des années 1960 n'est pas encore accessible. Les informations sur les fonctionnaires travaillant durant les années quarante et cinquante ne devraient donc pas être concernées par cette loi et être accessibles au chercheur ou au citoyen. Néanmoins, de nombreux fonctionnaires recrutés sous le premier franquisme ont continué à travailler durant les années soixante. Ainsi, les dossiers sur les fonctionnaires du MIT auxquels j'ai pu accéder ont préalablement été ouverts par les archivistes de l'AGA, afin de vérifier que des documents comportant des données à caractère personnel sur des individus œuvrant dans les années soixante ne filtrent pas. On m'a clairement signifié qu'on ne me signalerait pas le fait que des documents aient pu être retirés des dossiers qu'on m'autorisait à consulter. S'il est parfaitement compréhensif qu'un archiviste ne puisse transmettre des documents soumis à la loi sur le patrimoine historique espagnol, le choix de ne pas signaler leur retrait des dossiers est pour le moins contestable. Cette décision idéologique est à mettre en lien avec la mémoire encore extrêmement conflictuelle qui entoure le régime franquiste et le souvenir de la dictature. Dans ce contexte, l'accès aux archives joue un rôle crucial puisque, comme le rappelle Amélie Nuq, il constitue « la condition de l'établissement de la vérité historique et de la réhabilitation de la mémoire des victimes[136] » du franquisme. Force est de constater que, malgré de notables tentatives de réorganisation et de classement, de nouveaux efforts doivent encore être fournis pour que les chercheurs comme les citoyens puissent accéder en toute transparence à cette documentation, et tourner ainsi la page de la dictature.

À partir de la consultation des archives de l'AGA, j'ai tout de même pu établir la liste du personnel des différentes délégations ministérielles en province. J'ai étudié pour cela les fiches de salaires produites par le ministère de l'Information et du Tourisme en 1952 et 1957, qui permettent de reconstituer les équipes provinciales des différentes délégations sur le territoire espagnol[137]. Obtenir des informations personnelles sur ces individus s'est révélée cependant délicat. Le délai de cinquante ans imposé par la loi espagnole n'est pas le seul obstacle en cause. Il m'a été impossible de localiser un éventuel fonds réunissant les dossiers personnels des fonctionnaires travaillant au sein des délégations provinciales. Les informations que j'ai pu réunir sur les différents individus affiliés au contrôle cinématographique, et plus particulièrement à la surveillance des salles de cinéma en province, proviennent de chemins détournés et mobilisent des fonds variés.

L'ensemble des informations collectées a néanmoins été intégré dans une table de données afin d'esquisser le profil sociologique[138] des potentiels auteurs des rapports. Cette table intègre

135 « Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español », *BOE*, n° 155, le 29 juin 1985, p. 20342-20352
136 NUQ Amélie, *Op. Cit.*, 2016, p. 2
137 AGA, Cultura, (3)49.002 caja 9044 T0P 22/43, « Delegaciones Provinciales » (1952) ; AGA, Cultura, (3)49.003 caja 14941 T0P 22/57, « Nominas Delegaciones Provinciales » (1957)
138 En vertu de l'inégalité des informations récoltées, ce travail ne prétend pas réaliser la prosopographie du personnel des 37 délégations provinciales représentées dans ce corpus. En raison de la dispersion des nombreux centres

uniquement le personnel exerçant dans la capitale de chacune des provinces, puisque les rapports étudiés ne portent que sur les salles de cinéma de ces villes[139]. Les inspecteurs des spectacles publics affectés aux communes alentours ont donc été exclus. Ainsi, pour chacune des 37 provinces émettant des rapports entre 1946 et 1960, une petite poignée d'acteurs du contrôle cinématographique a été retenue : les délégués et les secrétaires provinciaux qui disposent *de facto* du permis d'inspecteurs des spectacles publics et qui signent la majorité des rapports ; les inspecteurs des spectacles publics en chef, dont la fonction créée à partir de 1952[140] est de coordonner l'ensemble des services d'inspection ; et enfin, les inspecteurs à titre honorifique affectés à la surveillance culturelle de chaque capitale provinciale[141].

**** Les Délégués provinciaux***

Pour retracer la carrière administrative des 42 délégués provinciaux identifiés, il a d'abord fallu consulter le *Boletín Oficial de Estado* (BOE), le journal officiel publiant mensuellement l'ensemble des lois et des dispositions prises par le régime, y compris les nominations et les évolutions de carrière des fonctionnaires franquistes. J'ai également consulté les principaux périodiques de la période : leur numérisation a permis de mener une recherche fine par mots clés, et d'obtenir des informations complémentaires sur l'action des délégués provinciaux dans la vie publique[142]. Il a alors été possible pour une partie des individus identifiés d'obtenir des informations sur leur carrière avant que n'éclate la guerre civile. Certains ont appartenu ou continué d'appartenir à d'autres corps de la fonction publique, notamment à celui de l'éducation nationale ou de l'enseignement supérieur.

J'ai également pu récolter des informations à caractère personnel en consultant leur dossier d'épuration instruit à la fin de la Guerre civile. En effet, en février 1939, le régime met en place un véritable système d'épuration de son administration publique afin d'exclure et de sanctionner les fonctionnaires ayant soutenu la république. La loi du 10 février 1939 fixe les normes de l'épuration : tous les fonctionnaires encore en activité doivent présenter une déclaration jurée

---

d'archives, il faudrait plus de deux mains ou bien plus de temps que celui octroyé à la réalisation d'une thèse de doctorat pour mener à bien cette enquête. C'est pourquoi seule la dernière partie de ce travail mise sur une analyse macro et microhistorique, en étudiant spécifiquement le groupe inspecteur d'une seule province : Cuenca (cf Partie III, Chapitres 7 et 9)

139 À l'exception de la province de Cádiz, qui communique parfois des rapports portant sur la réception cinématographique d'une autre commune : Jerez de la Frontera. Tous les autres rapports de ce corpus mentionnent explicitement la date des séances ainsi que le lieu de projection, qui se situent dans la capitale de chacune des provinces concernées.

140 Une lettre de la DGCT envoyée au délégué de Cuenca le 30 mars 1952 évoque la création du poste d'inspecteur en chef, chargé de coordonner le service d'inspection à l'échelle de la province (AGA, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, dossier « Cuenca 1952 1 »)

141 La liste du personnel provincial se situe en annexe.

142 J'ai consulté la bibliothèque numérique du journal conservateur et monarchiste *ABC*, édition nationale de poids durant la période franquiste. Elle regroupe les éditions de *ABC Madrid, ABC Sevilla, ABC Córdoba* ainsi que celle de *Blanco y Negro*, publiées entre 1891 et 2019.

devant les préfectures. Ils sont contraints d'y indiquer leur état civil, le corps auquel ils appartiennent, leur catégorie administrative, leur position et leur action durant le soulèvement du 18 juillet 1936, les éventuels partis politiques ou syndicats auxquels ils ont été affiliés, etc.

Une autre part des délégués identifiés sont également journalistes. Les journalistes, bien que n'appartenant pas à l'administration publique, ont eux aussi subi une forte épuration. Comme le rappelle Justino Sinova, sous le franquisme, « le journalisme est conçu comme une activité au service de l'État ; le journal comme un instrument d'action politique ; et le journaliste comme un travailleur en plus de l'Administration, bien que son salaire lui soit versé par une entreprise privée[143] ». Les journalistes ont l'obligation de figurer sur le Registre Officiel des Journalistes[144] (ROP) pour pouvoir détenir une carte de presse. Ils doivent pour cela fournir la même déclaration jurée que celle demandée aux fonctionnaires espagnols. Les fonds du ROP, disponibles à l'AGA[145], ont ainsi pu fournir des informations à caractère personnel sur quelques délégués provinciaux.

Les délégués provinciaux signent plus de 75 % des rapports collectés pour cette étude. **41 délégués** ont ainsi pu être identifiés comme étant les potentiels auteurs des rapports. Même s'ils semblent régulièrement confier leur rédaction à d'autres membres de la délégation, on ne peut exclure le fait qu'ils puissent eux-mêmes les rédiger. Cette hypothèse n'a malheureusement pas pu être infirmée ou confirmée grâce à la collecte de témoignages. Il faut effectivement noter qu'une dizaine de délégués sont nés entre 1900 et 1909, et plus de la moitié (22 délégués) entre 1910 et 1919. Le nombre de témoins encore en vie est ainsi extrêmement réduit et mes sollicitations à leur endroit sont restées lettre morte.

La majorité des délégués provinciaux en fonction jusque dans les années cinquante ont été affectés à une province au début des années quarante. Une vague de nomination a lieu entre 1942 et 1944. En 1943, le Vice-secrétariat d'Éducation Populaire ouvre un concours à destination de tous les délégués provinciaux déjà en place. L'examen est également ouvert à d'autres candidats réunissant les deux conditions suivantes : être militant aux FET y de las JONS et être titulaire d'un diplôme d'études supérieures ou du statut de *profesor mercantil*[146]. Le règlement du concours prévoit de réserver préférentiellement 20 % des places aux militaires de la *Vieja Guardia* de la FET y de las JONS, un organisme paramilitaire d'extrême droite qui a soutenu le coup d'État franquiste. 5 % des places sont également destinés aux diplômés de l'École Officielle de Journalisme (EOP). Le concours vise à sélectionner une cinquantaine de candidats. Ils effectuent ensuite trois mois de formation afin de s'initier « aux complexes et importantes fonctions confiées aux délégués

143 SINOVA Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989
144 *Registro Oficial de Periodista* (ROP)
145 AGA, (09) 009.001.002, Registro Oficial de Periodista
146 Il s'agit d'un des plus hauts diplômes octroyés par les écoles de commerce, qui consiste en six années d'étude après l'obtention du baccalauréat (Décret royal du 31 août 1922, *Colección legislativa de Instrucción Pública*, año de 1923, p. 285)

provinciaux du Vice-secrétariat d'Éducation populaire[147] ». Durant cette formation, les futurs délégués provinciaux étudient, entre autres, la psychologie des foules, les phénomènes de rumeur ainsi que l'organisation des services de propagande à travers différents moyens d'expression (la presse, la littérature, la radio, le cinéma et le théâtre)[148]. La nature de leur formation est claire : elle vise à construire un appareil de propagande efficace au service de l'idéologie du régime, à travers l'action de relais provinciaux qualifiés.

Néanmoins, une partie des délégués provinciaux qui prennent leurs fonctions au cours des années quarante ont été nommés sur le principe de la « libre désignation ». Il consiste en la possibilité pour l'État d'affecter librement des individus à de hautes fonctions publiques, s'ils sont jugés « aptes et de confiance[149] ». Autrement dit, le concours ne constitue pas l'unique mode de recrutement des délégués provinciaux. Sur les 41 individus étudiés, 17 ont été désignés librement par le régime. En effet, lors de la création en 1951 du nouveau ministère de l'Information et du Tourisme qui succède au sous-secrétariat d'Éducation Populaire, de nouveaux concours voient le jour. Ils sont obligatoires pour les délégués provinciaux ayant été nommés librement par le pouvoir. Ainsi, en 1953 puis en 1955, 17 délégués[150] affectés aux délégations d'Éducation Populaire dans les années quarante sont contraints de candidater et de valider le concours pour conserver leur statut de délégué provincial. Ils obtiennent ainsi officiellement le grade de chef d'administration, haut poste de la fonction publique.

Le procédé de libre-désignation permet de placer à la tête de ces délégations des personnes œuvrant pleinement à la construction du *Nuevo Estado*. Le régime décide de confier à des individus de « confiance » la gestion de ses intérêts politiques et administratifs à l'échelle locale. Personnel moins visible de la dictature, ces hommes constituent pourtant les relais politico-administratifs du régime, sur lequel les ministères se reposent pour consolider le régime et tenter d'imposer à la société espagnole les valeurs franquistes. Les délégations provinciales d'Éducation Populaire jouent un rôle crucial dans l'appareil idéologique du régime, car ce sont elles qui exercent la répression culturelle sur l'ensemble du territoire. Il n'est donc pas surprenant que l'appartenance politique des candidats soit primordiale pour atteindre cette haute fonction. Neuf sont déjà affiliés à un parti ou une organisation politique avant que la guerre civile n'éclate. Ils sont militants auprès d'organisations catholiques, telles que les Jeunesses de l'Action Catholique (JAC) ou la Fédération

147 *Boletín del movimiento de Falange Española Tradicionalisya y de las J.O.N.S.*, n°182, 1943, p. 2054-2055

148 *Boletín del movimiento de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, n°188, 17 juillet 1943, p. 2141-2142

149 Decreto-Ley del 2 de noviembre de 1940

150 En 1953 : Jaime del Burgo Torres, José María García-Cernuda Calleja, Luis Villó Moya, Alejandro Fernández Sordo, Antolin Santiago Juárez, José León Arcas, Sebastián Souvirón Utrera, Carlos González-García Gutiérrez, José Salas y Guiror, José de Luna Cañizares, Juan Vernetta Sarmiento, Manuel Delgado Paéz de la Cadena, José Ramon Herrera Fontana (*BOE*, n° 2, le 2 janvier 1954, p. 37)
En 1955 : Rafael Martinez de los Reyes, Alfonso Montiel Villar, Bruno Fernandez-Mellado, Julio Doblado Claviere, José Martialay San Antonio (*BOE*, n° 300, le 27 octobre 1955, p. 6480)

des Étudiants Catholiques (FEC). L'autre portion de militants est constituée de sympathisants de divers partis de droite, principalement les Jeunesses de l'Action Populaire (JAP). Il s'agit d'une organisation de jeunesse fondée sous la Seconde République espagnole en 1932. Originellement, elle est affiliée au parti *Acción Popular* (AP) et déclare lutter contre le communisme et la franc-maçonnerie. Pour préparer les élections parlementaires de 1933, le parti de l'AP est intégré à la Confédération Espagnole des Droites Autonomes (CEDA). Les JAP deviennent ainsi l'organisation de jeunesse de la CEDA, qui réunit divers partis catholiques et de droite afin de s'opposer aux coalitions socialistes et républicaines sous la Seconde République.

Un peu moins d'un tiers d'entre eux (11 délégués) ont combattu aux côtés des troupes rebelles, en occupant majoritairement des postes de commandement ou bien ont été fait prisonniers par les troupes républicaines. À la fin du conflit, une partie des individus s'est distinguée par une posture militante, en intégrant des syndicats et des organisations phalangistes, tel que le Syndicat Étudiant Universitaire (SEU) ou encore en occupant des responsabilités au sein des « jeunesses franquistes », les *Frentes de Juventud*. L'ensemble du personnel délégué est encarté à la fin de la Guerre civile au parti unique des FET y de las JONS, condition obligatoire pour pouvoir exercer une charge publique ou politique. Leur allégeance au *Movimiento* les a conduits à occuper des charges politiques. En effet, l'expérience de la guerre tout comme le militantisme des individus à la sortie du conflit ont constitué le filtre principal du régime pour sélectionner son personnel politique. Un tiers des individus (14 délégués) occupent ainsi des fonctions au sein des municipalités, du conseil général ou bien au sein de la direction provinciale des FET y de las JONS entre 1939 et 1960, en plus de leur charge au sein des délégations provinciales d'Éducation Populaire.

Hommes fidèles et dévoués au *Nuevo Estado*, près de la moitié des individus identifiés (19 délégués) ont également été décorés au cours de leur carrière par diverses institutions et ordres prestigieux. La moitié d'entre eux ont été récompensés au cours des années quarante, dans un contexte de « culture de la victoire[151] ». À la fin du conflit, le régime met en place une logique d'exclusion et d'inclusion des individus qui fonctionnera durant tout le franquisme. Il punit et réprime les vaincus, tandis qu'il récompense généreusement les vainqueurs, ceux qui ont rejoint la rébellion. Le système de récompenses et de privilèges qu'il instaure a ainsi pour objectif de s'assurer le soutien de secteurs sociaux hétérogènes, qui, par leur labeur, participent à la construction de la dictature et consolident son implantation à l'échelle locale. Les distinctions militaires occupent une place de choix dans le *decorum* honorifique du régime des années quarante, qui glorifie la figure des anciens combattants, incarnant aux yeux du régime les valeurs de sacrifice et de courage. Deux délégués décorés détiennent ainsi une récompense militaire (Tableau 3). Le

151 HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, « De la cultura de guerra a la cultura de la victoria: los vencedores y la construcción de la dictadura franquista (1936-1951) », dans *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, n^{o} 15, 2016, p. 125

Caudillo décide également d'attribuer des prix récompensant l'action politique et civile de son élite politique et administrative, à travers des ordres prestigieux qu'il préside ou qui dépendent de l'État. L'Ordre des Cisneros est ainsi créé le 8 mars 1944 par le secrétaire général du *Movimiento*, José Luis Arrese y Magra, dans le but de récompenser toutes personnes ayant contribué à la « grandeur de la Patrie », et dont Franco est le « Grand Maître »[152]. L'Ordre d'Isabelle la Catholique, fondé en 1815 par Ferdinand VII ainsi que l'Ordre du Mérite Civil rétabli par le régime en 1942[153], dépendent du ministère des Affaires extérieures. Ils constituent les ordres les plus prestigieux pour récompenser les fonctionnaires de leur labeur dans la vie publique. Cinq délégués ont été décorés par l'un de ces deux ordres. Le régime entend également récompenser le mérite judiciaire à travers la création de l'Ordre de San Raimundo de Peñafort en 1944[154], qui dépend du ministère de la Justice. Néanmoins, plus de la moitié des délégués décorés ont surtout reçu des prix pour leur action artistique et intellectuelle. En effet, trois d'entre eux ont été primés par l'ordre d'Alphonse X le Sage, fondé en 1939 et dépendant du ministère de l'Éducation nationale, qui récompense les « figures au faîte de la culture patriotique[155] ». Six d'entre eux ont reçu des prix de journalisme voire des prix littéraires nationaux pour quatre d'entre eux. En effet, il ne faut pas oublier l'étroite collaboration du régime avec les intellectuels espagnols. Une partie de sa légitimité repose sur le soutien et la plume d'hommes de lettres, d'intellectuels et d'écrivains qui se sont faits les chantres de l'idéologie conservatrice du régime. L'élite intellectuelle espagnole a ainsi bénéficié du système de récompense du régime qui entendait s'assurer de sa loyauté.

Distinctions	Nombre de délégués
Ordre d'Alphonse X le Sage	3
Ordre d'Isabelle la catholique	2
Ordre de San Raimundo de Peñafort	2
Ordre des Cisneros	3
Ordre du mérite civil	3
Prix de journalisme	6
Prix littéraires	4
Prix militaires	2
Prix divers	5
Total	**19**

Tableau 3 : Part des délégués décorés par le régime (1939-1975)

L'âge moyen de leur prise de fonction est de 34,6 ans. La classe d'âge la plus représentée est celle des trentenaires (douze individus) puis des quadragénaires (neuf délégués) (Tableau 4). Leur prise de poste arrive donc généralement alors qu'ils ont déjà entamé une carrière. Ils sont tous

152 « Decreto de 8 de marzo de 1944 por el que se crea el Orden de Cisneros », *BOE*, n° 70, le 10 mars 1944, p. 2065
153 « Decreto de 7 de oviembre de 1942 por el que se restablece la Orden del Mérito Civil », *BOE*, n° 315, le 11 novembre 1942, p. 9096
154 « Decreto de 23 de enero de 1944 », *BOE*, n° 38, le 7 février 1944, p. 1072
155 « Decreto de 11 de abril de 1939 creandola Orden de Alfonso X el Sabio », *BOE*, le 16 avril 1939, p. 2134

diplômés de l'enseignement supérieur, prérequis indispensable pour pouvoir candidater aux concours de cette catégorie administrative. Le niveau de formation exigé par le régime pour remplir cette fonction est un marqueur significatif de leur position sociale. Durant tout le XIX[e] siècle et la majeure partie du XX[e] siècle, le système éducatif espagnol se caractérise par un élitisme marqué. Le groupe d'individus étudiés est né entre 1879 et 1931. En étudiant le niveau d'étude global des générations nées entre 1880 et 1930, on constate que seul 1,1 % à 2,4 % de la population espagnole accède à des études supérieures (Tableau 5). En effet, l'absence d'une éducation publique et gratuite a fait de l'éducation secondaire et supérieure le privilège d'une minorité sociale. Les places de fonctionnaires, les activités les plus lucratives ou encore les charges politiques sont ainsi, dans la pratique, réservées aux classes sociales les plus aisées, capables de s'offrir les formations nécessaires pour y parvenir[156]. En raison de l'inégalité informative des archives réunies à l'AGA, je ne suis parvenue à retracer précisément le parcours académique que de la moitié des délégués provinciaux étudiés, qui ont tous effectué au minimum quatre années d'études après l'obtention de leur baccalauréat (Tableau 6).

Classes d'âge	Nombre de délégués
60 ans et +	1
50-59 ans	1
40-49 ans	4
30-39 ans	12
20-29 ans	9
Inconnue	14
Total	41

Tableau 4 : Age des délégués au moment de leur prise de fonction

Niveau d'études	1880	1890	1900	1910	1920	1930
Sans études	50,6	52,5	55,7	55,5	40,8	57,2
Etudes primaires	47,8	46	42	41,5	56,4	35,7
Etudes secondaires	0,5	0,3	0,8	1,3	1,4	4,5
Etudes supérieures	1,1	1,1	1,4	1,6	1,6	2,4

Tableau 5 : Niveau d'études des générations nées entre 1880 et 1930 (%)[157]

Diplômes	Nombres d'années de formation	Nombre de délégués
Doctorat	7	4

156 GONZÁLEZ MADRID Damián A., *Los hombres de la dictadura : personal político franquista en Castilla-La Mancha, 1939-1945*, Ciudad Real, Almud, 2007, p. 21

157 Chiffres tirés de l'étude menée par BARCIELA LÓPEZ Carlos, CARRERAS Albert, TAFUNELL Xavier, BBVA (FIRM) (dir.), *Estadísticas históricas de España: siglos XIX-XX*, 2. ed., Bilbao, Fundación BBVA, 2005, p. 232-233

Profesor mercantil	6	3
Licence	5	10
Professeur du premier degré	4	2
Total		19

Tableau 6 : Diplômes obtenus par les délégués provinciaux (1946-1960)

Leur fonction de délégué provincial les maintient dans une position sociale privilégiée. Tout au long de leur carrière dans la fonction publique, les délégués peuvent évoluer et grimper les échelons de leur catégorie, moyennant un salaire relativement élevé. Leurs revenus annuels bruts évoluent de la façon suivante : 12 000 pesetas en tant que chef d'administration de troisième classe, 13 200 pesetas en tant que chef d'administration de seconde classe, 22 960 pesetas en tant que chef d'administration de première classe, et enfin 32 880 pesetas en tant que chef supérieur d'administration. Néanmoins, un seul délégué de notre échantillon est parvenu à atteindre ce dernier échelon[158]. Il faut également ajouter les primes annuelles brutes que chacun d'entre eux perçoit, qui s'étalonnent entre 1 500 et 6 000 pesetas entre 1951 et 1957[159]. Quatre d'entre eux, en cumulant les diverses primes perçues au cours de l'année, perçoivent entre 10 000 et 13 240 pesetas brut supplémentaires[160]. Un peu moins de la moitié des délégués provinciaux (18 individus) terminent leur carrière au rang de chef d'administration de première classe (Tableau 7). Le personnel nommé selon le procédé de libre désignation au cours des années quarante est rattaché à l'un des échelons du corps des délégués provinciaux après avoir été reçu au concours interne de délégué provincial de l'Information et du Tourisme. L'attribution de leur échelon dépend ensuite de divers critères : l'ancienneté des candidats au sein du corps des délégués provinciaux ou d'un autre corps de la fonction publique, de leur niveau d'études et de formation ou encore de la nature des différents concours de la fonction publique qu'ils ont obtenus par le passé.

Échelon administratif	Nombre de délégués
Chef supérieur d'administration	1
Chef d'adm. de première classe	18
Chef d'adm. de seconde classe	7
Chef d'adm. de troisième classe	6
Échelon inconnu	9
Total	41

Tableau 7 : Part des délégués provinciaux selon leur échelon administratif en fin de carrière (1939-1975)

Il faut également prendre en compte le fait que la charge de délégué provincial n'est pas incompatible avec l'exercice d'une autre fonction, à partir du moment où les intéressés en

158 Enrique Chavarri Peñalver en 1959.

159 AGA, Cultura, (3)49.002 caja 9044 T0P 22/43, « Delegaciones Provinciales » (1952) ; AGA, Cultura, (3)49.003 caja 14941 T0P 22/57, « Nominas Delegaciones Provinciales » (1957)

160 Il s'agit des délégués provinciaux suivant : Felix Ayala Viguera, José Corts Grau, Julio Doblado Claviere et Luis Dotres Aurrecochea.

demandent l'autorisation au sous-secrétariat de l'Éducation Populaire. On constate ainsi qu'une partie des délégués provinciaux exercent d'autres charges (Figure 5). La catégorie professionnelle la plus représentée est celle du journalisme (un tiers des individus), qui rappelons-le, était une catégorie professionnelle privilégiée dans le concours de 1943. Les délégués provinciaux ne peuvent écrire d'articles pour les journaux de leur province, mais peuvent diriger des entreprises de presse. Ainsi, sur les 41 délégués, sept sont chefs d'édition dans la presse régionale ou au sein de la radiophonie. Sept autres est également correspondant régulier pour des publications nationales. Six délégués conservent certaines de leurs fonctions au sein de l'enseignement supérieur, en dirigeant des instituts académiques ou en continuant à enseigner à l'université. José Corts Grau, délégué provincial de Valence, est ainsi nommé vice-recteur de l'université valencienne en 1947 alors qu'il occupe ses fonctions de délégué provincial. Cinq individus exercent également en tant qu'avocat, et quatres autres détiennent des responsabilités au sein d'organismes financiers ou d'entreprises commerciales. Au total, plus de la moitié des délégués provinciaux (29 individus) occupent donc des charges complémentaires à celle de délégué provincial.

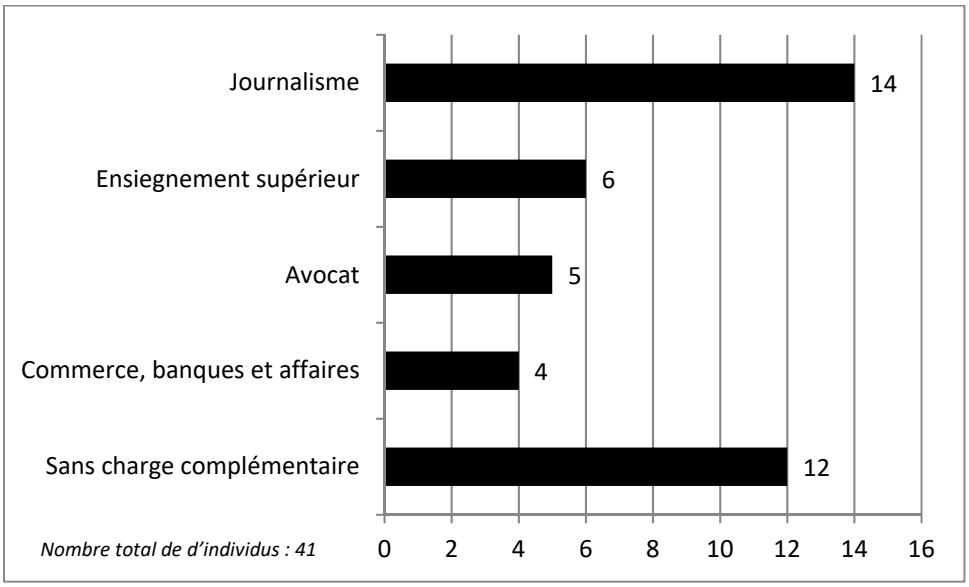


Figure 5 : Catégories professionnelles complémentaires des délégués provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

**** Les inspecteurs des spectacles publics dans les capitales provinciales***

Réunir des informations pour établir le profil sociologique des inspecteurs des spectacles publics a été plus difficile. Ces derniers n'étant pas fonctionnaires, on ne peut trouver leurs traces qu'au sein de la correspondance entretenue par la DGCT et les délégués provinciaux[161]. Cette correspondance nous livre des informations essentielles sur les inspecteurs, puisque les délégués, lorsqu'ils nomment un nouvel inspecteur dans une commune, sont contraints d'obtenir l'aval de la

161 Consulter la série Cultura, (3)49.2, de la caja 13157 à la caja 13161, disponible à l'AGA.

DGCT. Pour convaincre les services centraux, ils doivent leur transmettre un certain nombre d'informations personnelles sur les candidats qu'ils recommandent : leur âge, leur profession, et surtout certifier de leur « bonne conduite publique » ainsi que de leurs antécédents politiques. Néanmoins, la majorité de ces correspondances est incomplète. Les informations sur ces individus demeurent fragmentaires, en particulier dans les années quarante où l'organisation des services d'inspection n'est que partiellement encadrée par l'administration centrale. Il a ainsi été impossible de reconstituer précisément le personnel inspecteur des années quarante dans treize provinces, soit près d'un tiers des provinces de ce corpus[162]. En effet, si le pouvoir s'emploie à structurer les services d'inspection provinciale à partir de 1948[163], certaines délégations ont pu mettre plusieurs années avant d'appliquer les directives du sous-secrétariat d'Éducation Populaire. Certaines délégations ne disposent parfois même pas d'inspecteurs : le service d'inspection est alors géré par les délégués et secrétaires provinciaux durant toutes les années quarante[164]. En 1950[165], le pouvoir exige ainsi une réorganisation des services d'inspection lorsqu'il prend conscience que les recommandations de l'ordonnance ministérielle de 1948 sont peu respectées, et que de nombreuses irrégularités dans la nomination des inspecteurs ont eu lieu.

En 1956[166] puis 1959[167], l'administration centrale requiert un contrôle plus féru du personnel inspecteur, en exigeant un compte rendu mensuel de leurs activités. Ainsi, les délégués sont chargés d'établir des listes dans lesquelles ils récapitulent la composition de leurs équipes d'inspecteurs, les salles de spectacles auxquelles ils sont affectés et leurs actions. Ces listes permettent donc de dresser un panorama relativement complet du personnel provincial des années cinquante. Néanmoins, elles ne font qu'énumérer les noms des inspecteurs sans apporter de données personnelles qui permettraient de définir l'origine sociale et politique de ce groupe. Une immersion dans les archives historiques provinciales et municipales des différentes capitales provinciales a donc été nécessaire pour combler de nombreuses lacunes. Malheureusement, elle est loin d'avoir permis de pallier tous les manques, car certains noms d'inspecteurs ou de membres du personnel provincial n'ont guère laissé de traces.

162 Les provinces concernées sont celles d'Albacete, Almería, Huelva, Las Palmas, Lugo, Málaga, Murcía, Orense, Oviedo, Soria, Valencia, Vizcaya et de Zaragoza.

163 B.O.E., « Orden ministerial del 26 de enero de 1948 sobre inspección de los espectacáculos públicos », n° 30, le 30 janvier 1948, p. 441-442

164 Les provinces de Cádiz, Castellón, Cuenca et Guadalajara ne disposeront d'inspecteurs au sein de leur capitale qu'à partir des années cinquante.

165 Circulaire (non numérotée) envoyée par le directeur de la DGCT au délégué provincial de Cuenca le 3 mars 1950 (AHP de Cuenca, Cultura, C-126)

166 La circulaire n° 4331/2509 envoyée par les services de la DGCT aux délégués provinciaux leur demande de fournir de bref rapport sur les inspecteurs des spectacles publics (AHP de Cuenca, Cultura, C-126, lettre du 28 juin 1956)

167 Dans une lettre envoyée au délégué de Cuenca le 7 mars 1953, la DGCT demande à tous les délégués de Cuenca de leur fournir les informations concernant les inspecteurs, afin de s'assurer que le nombre d'inspecteurs en service correspond bien aux données contenues dans les archives du service (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13238 TOP. 22/54.303-54.601)

Au total, 74 inspecteurs des spectacles publics ont été identifiés parmi les capitales provinciales étudiées. Les consignes de recrutement sont fixées par les services ministériels en 1946. Le personnel provincial doit ainsi « être choisi parmi les individus à l'irréprochable conduite publique et privée, disposant de connaissances [culturelles] suffisantes »[168]. La fonction étant honorifique et prenante, elle n'est pas particulièrement attractive et séduit essentiellement des hommes dévoués au nouveau régime. Comme nous le verrons plus en détail dans un prochain chapitre[169], environ un tiers des inspecteurs des capitales provinciales se distinguent avant tout par leur militantisme politique. En outre, de nombreux délégués préfèrent recruter des candidats liés à leurs services ou qu'ils connaissent déjà via leurs cercles privés. Confier des tâches honorifiques ou annexes aux fonctionnaires locaux semble assez courant : on constate que plus de la moitié d'entre eux appartiennent déjà à la fonction publique. La majorité des inspecteurs sont issus de catégories socioprofessionnelles intellectuelles intermédiaires ou supérieures. Leurs professions nécessitent de disposer d'un certain capital culturel pour pouvoir être exercées. Le critère de recrutement des inspecteurs des capitales provinciales se fonde donc essentiellement sur leurs capacités et leurs compétences intellectuelles.

Faire l'histoire du personnel provincial en charge du contrôle et de la répression culturelle relève parfois du parcours du combattant pour le chercheur. La dispersion des sources ainsi que les disparités qualitatives et quantitatives des informations qui ont pu être récoltées à propos de ces individus n'ont permis que d'esquisser leurs « profils types ». Néanmoins, les tendances qui se sont dégagées de leur analyse sociologique font écho à d'autres travaux classiques sur le personnel politique local durant le franquisme. Les individus en charge du contrôle culturel semblent appartenir à l'élite provinciale espagnole. Les délégués et les secrétaires provinciaux constituent la traditionnelle élite intellectuelle et dirigeante qui compose le corps des fonctionnaires. Les inspecteurs des spectacles publics quant à eux, sont majoritairement issus des professions intellectuelles intermédiaires.

Le regard que les auteurs des rapports sur la réception cinématographique porte sur les publics doit ainsi être mis en perspective : leur capital culturel, leur position sociale ainsi que la distinction honorifique que leur procure le statut de délégué, secrétaire ou d'inspecteur au sein de la

168 "Los citados Inspectores han de ser elegidos entre personas de intachable conducta pública y privada con el suficiente conocimiento de la materia », Circular n° 4213 (13 septembre 1946), AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)"

169 Il est entendu que dans cette première présentation, les inspecteurs ne seront présentés que de façon succincte et que l'ensemble de leurs spécificités ne sera démontré que dans la troisième partie de ce travail : le chapitre 9 se centre en effet sur la mise en pratique du contrôle et de la répression culturelle en province et étudie en détail cet acteur provincial.

communauté peut influer sur leur façon de percevoir les spectateurs et les masses. Dans beaucoup de rapports, ils opèrent une division entre les publics selon leurs origines sociales, livrant parfois des jugements méprisants sur les avis exprimés par certaines catégories de spectateurs. Il s'agit là d'un biais supplémentaire dont il faut tenir compte pour analyser les discours sur la réception que produisent les rapporteurs.

Ainsi, examiner historiquement les effets des films sur un public qui n'a été ni observé ni interrogé d'une manière comparable aux méthodes modernes semble être une entreprise presque sans espoir. Ce genre d'enquête, qui ne se conforme pas aux normes de la recherche empirique, ne peut offrir qu'une représentation biaisée de la réception cinématographique espagnole. Cependant, les rapports franquistes réunis pour cette étude présentent des spécificités qui les distinguent des enquêtes sur la réception cinématographique produites par d'autres régimes autoritaires.

1.3 - Pourquoi étudier ces sources ?

Contrairement à ce qui a pu se produire en Allemagne nazie par exemple, les rapports franquistes sont exclusivement dédiés à l'observation des publics de cinéma. Les rapports du SD ont pour objectif de documenter l'ensemble de la vie sociale, culturelle et politique allemande. Les informateurs doivent ainsi détailler tous les aspects de leur quotidien, en s'attachant notamment à repérer d'éventuels dissidents politiques. La surveillance des publics de cinéma n'est donc qu'une part minime de leurs attributions et elle n'est pas systématique. Elle a généralement lieu lors de la diffusion des *Staatsauftragsfilme*, des films commandés par l'État, dotés d'une aide financière ainsi que d'une publicité conséquente[170]. L'ensemble de la production cinématographique allemande n'est donc pas concernée par cette surveillance. En outre, les impressions livrées par les agents concernant la réception sont totalement libres. À l'inverse, le régime franquiste charge ses informateurs de se consacrer uniquement à l'observation de la vie culturelle. Il tente de normaliser leurs réponses grâce au questionnaire transmis par les services de la DGCT. S'il est vrai que les questions très ouvertes des enquêtes induisent de fortes disparités informatives entre certains rapports, la ligne directrice qu'impose le questionnaire permet tout de même une certaine uniformité dans les réponses. Les rapports franquistes ne s'intéressent pas qu'à la seule réception idéologique des films, mais également à leur accueil d'un point de vue artistique et technique. Dans ce sens, ils vont bien plus loin que les rapports du SD. Ils sont révélateurs d'une véritable volonté politique d'orienter le cinéma national en fonction des exigences et des goûts supposés des publics. De plus, le régime franquiste exige de ses agents qu'ils émettent leur propre avis réceptif sur les films dans un encart spécifique. Cela permet, dans une certaine mesure, de déceler les moments où les auteurs

170 WELCH David, *Propaganda and the German Cinema*, London, I.B. Tauris, 2011, p. 2

projettent leur propre opinion sur celle des publics, ce qui constitue l'un des biais majeurs de ce genre d'enquête.

En outre, le corpus documentaire réuni offre un panorama véritablement varié de la réception cinématographique nationale, puisque les rapports couvrent 37 provinces du territoire. Lors de l'étude réceptive d'un même film, il est donc possible d'étudier comparativement les comptes rendus émanant d'aires de réception différenciées. Loin de dresser un portrait monolithique de la réception cinématographique, la diversité géographique des rapports et des modes de réception présentés nous permet de nuancer l'accueil des films attribué aux publics. Cette diversité permet également de noter quelques permanences et similarités sur l'ensemble du corpus. Ces permanences peuvent ainsi contribuer à dresser un portrait, si ce n'est fiable, du moins *vraisemblable*, de l'accueil de certaines productions nationales, en resserrant notre attention sur les éléments récurrents caractérisant la réception des films du corpus. Il faut enfin noter qu'il s'agit des rares sources témoignant de l'atmosphère au sein des cinémas. L'analyse comparative de ces rapports peut livrer une approche émoussée de l'ambiance générale dans les salles et peut contribuer à dresser une cartographie d'ensemble des goûts et des préférences spectatoriels de l'époque.

Malgré le fait que ce corpus ne représente que la partie immergé de l'iceberg puisque qu'une part importante de ce fond documentaire se dérobe au regard de l'historien, sa richesse informative ne peut pour autant être ignorée. Il ne s'agit pas de rester prisonnier de la liste de précautions qui a été longuement développée pour pouvoir mener à bien cette étude. En les gardant à l'esprit, il semble possible d'approcher l'expérience réceptive des publics espagnols, quand bien même elle semble insaisissable. En croisant les informations récurrentes, en identifiant les invariants et les points de cristallisation des discours réceptifs provenant de plus d'une trentaine d'aires réceptives différentes, une image multiforme des processus d'adhésion et de rejet des spectateurs se dégage. Cette image peut, dans une certaine mesure, permettre d'appréhender le socle dur de la réception cinématographique en province.

En outre, l'intérêt de ces sources réside également dans le fait qu'elles constituent les clés de compréhension du processus décisionnel des autorités cinématographiques franquistes. Cette thèse ne vise pas tant à évaluer la fiabilité des informations fournies par ces rapports qu'à étudier leur impact sur les politiques et les décisions des services cinématographiques. Des connexions directes entre les rapports du SD et des décisions spécifiques du ministère de Goebbels ont été établies[171]. Qu'en est-il pour l'Espagne franquiste ? Comment le régime a-t-il utilisé cette boîte à outils permettant de mesurer et d'observer les comportements des spectateurs ? Quelles conséquences cela a-t-il eues sur la politique cinématographique du régime ? Le renseignement nourrit l'histoire de la

171 PETER D'ERIZANS Alexander, « Media Dynamics in the Third Reich », dans *H-Net Reviews*, 2008, p. 5

décision. Dans cette perspective, le discours contenu dans ces rapports ne doit pas être discuté, mais plutôt être envisagé comme un élément orientant les prises de décision des autorités franquistes.

II – L'analyse des rapports sur la réception cinématographique : approches et méthodologie

Pour étudier le discours émanant des quelques 1700 rapports qui composent cette étude, il a été nécessaire d'élaborer une méthodologie permettant de donner une vision d'ensemble de cet imposant champ documentaire. Cette méthodologie devait permettre en parallèle d'effectuer des entrées immersives dans le corpus et de pouvoir élaborer des études de cas précises. Ainsi, l'établissement de différents sous-corpus m'a semblé constituer une approche pertinente pour analyser les différentes facettes de cet ensemble.

2.1 – Établissement des corpus documentaires

2.1.1 – Caractéristiques du corpus général

Comme cela a été évoqué précédemment, les pratiques de conservation des rapports ont fortement évolué au cours du temps, ce qui a eu une incidence non négligeable sur la part de représentativité filmique des sources réunies pour cette étude. 70,1 % des rapports conservés ont été rédigés entre 1946 et 1951, dont 47,9 % durant les trois premières années qui suivent la mise en applications de la circulaire de 1946. À partir de 1952, le nombre de rapports conservés s'effondre inexorablement, jusqu'à devenir quasiment inexistant. La réception cinématographique des années cinquante est ainsi beaucoup moins documentée que celle des années quarante.

On constate également un certain déséquilibre dans le nombre de rapports conservés en fonction des classifications attribuées aux films par le régime. En effet, le pouvoir met en place un système de catégorisation des films destinée à soutenir et à encourager la réalisation de films espagnols. À partir de 1939, les autorités cinématographiques établissent une première classification des films nationaux à laquelle est indexée la concession de licences de doublage. Pour chaque production nationale, on octroie ainsi une série de licences de doublage dont le nombre est proportionnel à la qualité du film espagnol. Elles donnent la possibilité d'importer et de distribuer des œuvres étrangères, plus lucratives que les productions nationales. Ainsi, les films de première catégorie obtiennent trois à cinq licences, ceux de deuxième deux à quatre licences, alors que ceux de troisième n'en reçoivent aucune[172]. En 1944, le régime crée et ajoute la catégorie d'Intérêt

172 *BOE*, n° 25, 25 janvier 1947, p. 573

National, attribuée aux réalisations espagnoles qui exaltent les valeurs idéologiques et morales du régime. À partir de 1952, le pouvoir crée un nouveau système classificatoire à travers lequel le régime couvre une partie des coûts de production des films. Les films classés d'Intérêt National obtiennent ainsi un remboursement de 50 % des frais de production engagés par les producteurs, les films de Première Catégorie A 40 %, les films de Première Catégorie B 45 %, les films de Seconde Catégorie A 30 %, et enfin les films de Seconde Catégorie B 25 %. Les films de Troisième catégorie n'obtiennent quant à eux aucune aide économique.

Les deux systèmes classificatoires permettent ainsi d'appréhender la valeur qualitative que les autorités cinématographiques franquistes prêtent à la production nationale. Ces aides économiques – associées au travail de censure – constituent les principaux outils du régime pour orienter la cinématographie nationale en fonction de ses attentes artistiques et idéologiques. On constate ainsi que les films classés d'Intérêt National sont ceux dont le nombre moyen de rapports conservés par films est le plus élevé : sur l'ensemble de la période, la DGCT conserve en moyenne 7,5 rapports par films classés d'Intérêt National, suivi de près par les films de première catégorie où environ 6 rapports par films sont conservés. Les rapports des films de seconde et de troisième catégories font l'objet d'une conservation plus réduite (Volume 2, Tableau 6, p. 806). Ce déséquilibre peut s'expliquer par plusieurs raisons. La classification d'Intérêt National offre de nombreux avantages qui permettent un rayonnement cinématographique plus vaste. Les films sont diffusés aux moments clés des saisons cinématographiques, leur projection est prioritaire dans les salles de rediffusion[173] et elle est obligatoire même lorsque la salle n'est remplie qu'à la moitié de ses capacités d'accueil[174]. Avec le soutien officiel du régime, les campagnes publicitaires de ces productions sont imposantes, destinées à attirer un maximum de spectateurs dans les salles. À l'inverse, les films classés en troisième catégorie ne peuvent pas être diffusés dans les plus grandes salles cinéma – *cine de estreno*[175] - qui projettent quotidiennement les films les plus récents de la programmation. En outre, la réglementation contraignante de la diffusion cinématographique n'est pas favorable à leur égard. En effet, le pouvoir oblige les propriétaires de salles de cinéma à diffuser l'équivalent d'une semaine de films nationaux pour cinq semaines[176] de projection de films étrangers. Cependant, les films de troisième catégorie ne sont pas intégrés dans le quota des projections nationales obligatoires. Autrement dit, cette catégorie de films dispose d'un rayon de diffusion beaucoup plus réduit que les autres films espagnols. Grâce à ces mesures protectionnistes,

173 Les salles de cinéma espagnoles se divisent en plusieurs catégories : les salles de *primer estreno*, qui projettent les films à leur sortie ainsi que les salles de *reestreno* (rediffusion), aux tarifs plus accessibles, qui diffusent des œuvres sorties depuis une certaine période.

174 *BOE*, n° 175, le 23 juin 1944, p. 4926

175 *BOE*, n° 289, le 15 octobre 1994, p. 7759

176 *BOE*, n° 289, le 15 octobre 1994, p. 7759 ; à partir de 1953, le régime impose une semaine de diffusion obligatoire de films espagnols pour l'équivalent de six semaines de projections d'œuvres étrangères (*BOE*, n° 253, le 10 septembre 1953, p. 5450)

les films classés d'Intérêt National jouissent donc d'une audience bien supérieure, ce qui explique la surreprésentation numérique des rapports portant sur cette catégorie cinématographique.

Ce corpus est donc structuré par deux tendances dont il faut tenir compte pour l'analyser. On constate une variation importante du rythme de conservation des rapports à partir de 1951 ainsi qu'un intérêt marqué des autorités pour les films les mieux classés par le régime. Il m'a donc semblé judicieux d'étudier cet ensemble documentaire selon deux approches. Tout d'abord, il s'agit d'adopter une approche diachronique afin de comprendre l'évolution réceptive des films selon leur classification tout au long de la période ; ensuite, à travers une approche synchronique, il s'agit de s'intéresser au moment le plus intense de la surveillance réceptive, entre 1946 et 1949.

2.1.2 – Approches diachronique et synchronique

Dans un premier temps, il s'agit de saisir l'évolution du discours réceptif des rapports sur l'ensemble de la période. L'objectif est de déterminer la façon dont l'accueil des films par les publics espagnols a progressé entre 1946 et 1960 et de relever les principales tendances et ruptures des goûts cinématographiques des spectateurs. L'approche diachronique permet de saisir l'évolution de la popularité du cinéma espagnol, de ses capacités de pénétration auprès des publics nationaux et de ses éventuels effets sur les publics selon les informateurs du régime. Il s'agit également d'évaluer le degré d'acceptation des films par les spectateurs en fonction de la classification que le régime leur a octroyée. L'étude des discours rapportés vise à saisir l'évolution réceptive des différents modèles cinématographiques labellisés par le régime, et à déterminer une éventuelle adéquation des goûts des publics aux attentes artistiques et idéologiques du régime. Un premier corpus (Corpus A) a donc été constitué en se fondant sur plusieurs critères[177]. Tout d'abord, un film de chacune des catégories cinématographiques établies par le régime a été retenu pour chaque année de la période. Ainsi, quatre films par an ont été sélectionnés jusqu'en 1951 : un film classé d'Intérêt National, un de première catégorie, un de seconde et un de troisième catégorie. À partir de 1952 et de la mise en place du nouveau système classificatoire du régime, six films par année ont été retenus dans ce corpus : un film d'Intérêt National, un de première catégorie A, un de première catégorie B, un de seconde catégorie A, un de seconde catégorie B et un de troisième catégorie. Il arrive cependant que durant certaines années, notamment à la fin de la période, toutes les catégories de films ne soient pas représentées, car aucun rapport n'a été conservé par les autorités. Les films disposant du nombre le plus important de rapports dans leur catégorie ont été privilégiés afin d'offrir une approche plus nuancée et plus complète de leur accueil général par les publics.

[177] Les œuvres composant ce premier corpus A sont disponibles dans le colume 2, p. 128. Une fiche s'emploie à récapituler la synthèse des informations concernant chaque film, et présente les rapports rédigés par les différents acteurs provinciaux à leur égard.

Cette première sélection s'est également employée à représenter les principaux genres et sous-genres cinématographiques des deux premières décennies du franquisme, afin d'appréhender d'éventuelles évolutions dans leur acceptation par les publics. Classer les films selon leur genre constitue toujours une tâche délicate, comme l'a déjà démontré Rick Altman qui rappelle que le genre cinématographique est un terme polyvalent, dont le sens diffère selon les usages et les usagers[178]. L'existence de multiples variations et nuances au sein d'un même genre ou d'un même concept a pour conséquence qu'un film peut intégrer plusieurs catégories génériques. À d'autres moments, à l'inverse, certaines intrigues répondent de façon si évidente aux stéréotypes d'un genre donné qu'il semble aisé de les cantonner à une unique catégorie.

La question du genre cinématographique est d'autant plus problématique en ce qui concerne la production espagnole, qu'elle n'a suscité l'intérêt des théoriciens du cinéma que tardivement. En effet, c'est seulement à partir des années cinquante que la critique cinéphile s'empare de cette question. Une partie de la critique revendique ainsi la nécessité de classer la production espagnole pour mieux la théoriser, alors qu'une autre considère que la classification de la production serait un frein à la création cinématographique, en favorisant l'émergence de modèles cinématographiques au service de l'industrie, afin de faciliter la production en série de films destinés à la consommation de masse[179]. La première classification générique de la production nationale apparaît dans les *Anuarios del cine español (1955-1956)* réalisée par le Syndicat National des Spectacles (SNE)[180]. Ces annales proposent ainsi un tableau synthétique retraçant la répartition de la production cinématographique espagnole entre 1939 et 1953 selon des « genres »[181]. Sans parler de genres à proprement parler, ce tableau décline surtout les principales tendances thématiques du cinéma espagnol, qui forment des cycles cinématographiques. Un cycle se constitue lorsqu'un film à succès donne lieu à une série d'imitation : ce qui paraît parfois comme un cycle provisoire dure si longtemps qu'il devient un

178 ALTMAN Rick, *Film/genre*, London, BFI Publishing, 1999

179 PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 179

180 Le *Sindicata Nacional de Espectáculos* constitue une section du syndicat « vertical » franquiste. Le syndicalisme franquiste forme une unique institution à laquelle l'ensemble des entrepreneurs et des travailleurs espagnols sont contraints d'appartenir. Autrement dit, le syndicalisme officiel est conçu pour encadrer les travailleurs et les soumettre au contrôle du pouvoir. Il est vertical, non seulement parce qu'il est organisé de façon extrêmement hiérarchique mais également parce que l'ensemble des décisions et des informations ne peuvent circuler que verticalement – entre le haut et le bas de la structure syndicale -, et aucunement de façon horizontale – entre les secteurs de productions, les entreprises et les régions. De cette façon, le régime entend limiter et contrôler l'organisation de revendications ou de manifestations de masse. En outre, les chefs du syndicat officiel de chaque secteur sont des membres importants et reconnus du *Movimiento Nacional*. On assiste ainsi à une assimilation des structures syndicales au milieu politique. Créé en juillet 1941, le SNE constitue l'unique organisation syndicale du monde artistique. Il dispose d'une section cinématographique, qui, en plus de gérer l'ensemble des relations professionnelles du monde cinématographique, dispose également de prérogatives économiques. Le SNE octroie ainsi le crédit syndical afin de soutenir la production nationale et décerne un ensemble de prix et de distinctions économiques.

181 CUEVAS Antonio, *Anuario del cine español : 1955-56*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y Publicaciones, 1957, p. 38

sous-genre solidement installé[182]. C'est par exemple le cas avec le film *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948), qui constitue le plus grand succès commercial des années quarante et qui ouvre la voie au grand cycle de cinéma historique du premier franquisme. Ces annales identifient ainsi seize « genres » cinématographiques, sans prendre le temps néanmoins d'en déterminer les contours : la comédie, qui est déclinée en six sous-genres (dramatique, comique, humoristique, musicale, sentimentale et la comédie d'époque), le drame, le mélodrame, les genres dits « psychologique », historique, biographique, religieux, belliqueux, les films d'espionnage, le policier, les films d'aventure, les genres folklorique, taurin, sportif, l'animation ou encore les films pour enfants.

Si ces catégories génériques sont contestables sur bien des aspects, il faut comprendre qu'il s'agissait de la grille de lecture dominante de la période. Dans les dossiers de censure consultables à l'AGA, on constate que les censeurs ou les acteurs de la production s'emploient à cataloguer les films selon ces dénominations, notamment sur les permis d'importation que les services administratifs délivrent. J'ai donc fait le choix de conserver cette terminologie classificatoire pour établir le genre dominant des œuvres de mon corpus. Il faut effectivement souligner que le genre n'est pas qu'un outil de classement ou de description, mais qu'il constitue à lui seul une catégorie d'interprétation. Les films associés à un genre donné suggèrent des conventions d'ordre narratif, stylistique et esthétique. Le producteur, le cinéaste ou le spectateur s'attend ainsi à rencontrer certains éléments dans le développement de l'intrigue d'un film de genre. Le genre peut ainsi orienter le sens que les spectateurs donnent à un film. Comme la perception et la constitution des genres évoluent au cours du temps, il est nécessaire selon moi de conserver les catégories génériques dominantes et majoritaires des contemporains. Ces mêmes catégories ont pu faire l'objet de débats à l'époque, mais elles semblent les plus indiquées pour cerner les modes de réception générique des spectateurs du premier franquisme.

Les groupes de classification proposés ici, même s'ils respectent la terminologie des contemporains, ne sont donc en aucun cas fermés, et il est admis que certains films pourraient appartenir à plusieurs groupes. Cette classification insatisfaisante demeure cependant à mon sens un mal nécessaire pour tenter de fournir aux lecteurs une description sommaire des corpus filmiques. S'il est en effet impossible de trancher définitivement sur l'épineuse question du genre, il est tout autant illusoire d'imaginer pouvoir se passer d'une forme de catégorisation générique du matériel filmique d'une étude cinématographique.

Ce corpus comporte ainsi de nombreuses comédies. La comédie occupe une place prépondérante dans la production cinématographique espagnole, en particulier durant la *posguerra* où elle vient combler le besoin d'évasion et de divertissement des spectateurs. Il n'existe pas de comédie « à l'espagnole » à proprement parler, même si on trouve d'inévitables spécificités

182 BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'art du film : Une introduction*, 3e éd., Paris, De Boeck, 2014, p. 526

nationales. Les comédies s'inspirent des comédies hollywoodiennes ou des films « à téléphones blancs » italiens. Beaucoup d'entre elles empruntent au *sainete*[183] andalou et à partir des années cinquante au *sainete* madrilène. Elles se centrent également autour de personnalités connues du monde de l'humour tel que Miguel Ligero[184]. Au cours des années cinquante, on voit également émerger un nouveau type de comédie, les « comédies touristiques » qui accompagnent la nouvelle orientation économique du régime qui, à la faveur de l'ouverture internationale, mise sur le développement touristique du pays. C'est aussi à ce moment qu'apparaissent les premières comédies d'humour noir, qu'on associe au cinéma de dissidence émergent. Sous couvert d'humour, elles peuvent livrer une véritable critique sociale et politique du régime. Le genre de la comédie étant particulièrement large, le corpus A est composé de douze films[185], sortis entre 1946 et 1956, qui pourraient s'y rattacher.

L'autre genre cinématographique d'importance de cette période est le drame, qui regroupe à son tour de nombreuses variations et sous-genres. On y retrouve par exemple le drame rural, hérité de la tradition théâtrale de la fin du XIX^{e} siècle. Le drame rural met en scène un monde de passions exacerbées : la haine entre familles, les conflits entre voisin, des rivalités pour la terre, etc. Les drames ruraux présentent également l'espace rural de façon bucolique, berceau des traditions populaires et des racines nationales. À partir des années cinquante, on note une timide tendance à présenter le monde rural de façon moins fantasmée, grâce à l'influence néoréaliste. Mais c'est surtout le drame urbain, qui, à partir des années cinquante, s'inscrit dans cette influence. S'il n'existe pas de néoréalisme « à l'espagnol », force est de constater qu'une partie des réalisateurs nationaux adoptent certaines caractéristiques de cette nouvelle approche cinématographique. Ils privilégient les thématiques sociales, en filmant en décors naturels les quartiers populaires des grandes villes pour plus de réalisme. Au cours des années cinquante, un cinéma de dissidence émerge progressivement et des films dramatiques peuvent être à l'origine de critique sociale parfois subversive[186]. Néanmoins, ces tendances demeurent minoritaires, et les fictions dramatiques du premier franquiste empruntent surtout au mélodrame ou s'emploient à adapter les grands classiques

183 À l'origine, au XIX^{e} siècle, le *sainete* est un petit morceau d'opéra-comique composé d'un seul acte qui se plaçait à la fin des pièces de théâtre. Humoristique et comportant une charge parfois critique, le *sainete* se centrait sur la vie des classes moyennes et inférieures urbaines, et narrait les petits conflits du quotidien, en recourant au langage populaire, voire familier, du monde urbain.

184 *El crimen de Pepe Conde* de José López Rubio (1946)

185 *El testamento del Virrey* de Ladislao Vajda (1944), *El crimen de Pepe Conde* de José López Rubio (1946), B*otón de Ancla* de Ramón Torrado (1948), *Pototo, Boliche et compañia* de Ramón Barreiro (1949), *El sistema Pelegrín* de Ignacio F. Iquino (1952), *Me quiero casar contigo* de Jeronimo Mihura (1952), *Che que loco* de Ramón Torrado (1953), *Congreso en Sevilla* de Antonio Róman (1955), *La lupa* de Luis Lucía (1955), *Suspenso en comunismo* de Eduardo Manzanos (1956)

186 Dans le corpus A, *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956) par exemple.

de la littérature espagnole. Le corpus comporte au total onze films pouvant se rattacher à cette large catégorie dramatique[187].

Le cinéma produit sous le premier franquisme s'inscrit également dans des cycles un peu plus spécifiques et spécialisés. Le corpus A est ainsi constitué de trois films relevant du cinéma historique, sortis entre 1944 et 1952[188]. Le cinéma espagnol est en effet dominé jusqu'au début des années cinquante par un important cycle de cinéma historique. À travers la reprise d'éléments glorieux de l'histoire espagnole, ce cinéma accompagne le travail de réécriture de l'histoire et soutient l'effort de légitimation du régime qui s'associe aux racines les plus anciennes de la nation espagnole. Les films historiques mettent à l'honneur un nationalisme centraliste, où l'identité espagnole dépasse les clivages et les identités régionales, qui sont présentées comme de simples éléments de folklore. Les périodes privilégiées sont celles de l'Espagne impériale ou encore celle de la Guerre d'Indépendance contre les troupes napoléoniennes, qui donnent l'occasion de mettre en exergue l'union héroïque du peuple espagnol contre un ennemi commun. Les réalisateurs de films historiques ont souvent recours au mode biographie, en narrant l'histoire d'un héros ou une héroïne prêt.e à se sacrifier au nom du bien commun et de la nation. Nombre de ces œuvres participent ainsi au labeur de reconstruction de l'imaginaire national franquiste.

Le corpus comporte également quatre films que l'on peut associer au genre folklorique ou à « l'*españolada* » sortis entre 1946 et 1952[189]. Le terme dérive du mot « espagnolade », un mot français créé au XIX^{e} siècle pour désigner les œuvres d'art (littéraires, picturales, musicales, etc.) qui représentent l'Espagne d'un point de vue de la culture française. Elles ont tendance à insister sur les stéréotypes nationaux traditionnellement associés à l'Espagne dans l'imaginaire collectif des publics français. Par extension, le genre cinématographique *españolada* désigne donc l'ensemble des films mettant en exergue un caractère espagnol souvent exagéré, qui use et abuse de nombreux stéréotypes folkloriques et qui a tendance à substituer l'Andalousie à l'Espagne. Si la majorité de ces productions placent leur intrigue au cœur de l'Andalousie, il faut noter que des variations ont existé, mettant en exergue d'autres folklores régionaux (galiciens, asturiens ou encore basques)[190].

---

187 *La vida empieza a medianoche* de Juan de Orduña (1944), *Tierra Sedienta* José Antonio Nieves Conde (1945), *Borrasca de celos* de Ignacio F. Iquino (1946), *Perseguidos* José Luis Gamboa (1952), *La hija del mar* de Antonio Momplet (1953), *Segundo Lopez, aventurero Urbano* de Ana Mariscal (1953), *El alcalde de Zalamea* de José Gutiérrez Masseo (1954), *Hay un camino a la derecha* de Francisco Rovira Beleta (1954), *Marcelino, pan y vino* Ladislao Vajda (1955), *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956), *Llegarion siete muchachas* de Domingo Viladomat (1957) et *Con la vida hieceron fuego* de Ana Mariscal (1959)

188 *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), *Agustina de Aragon* de Juan de Orduña (1950) et *Amaya* de Luis Marquina (1952)

189 *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946), *La Fiesta sigue* de Enrique Gómez (1948), *La duquesa de Benamejí* de Luis Lucía (1949) et *Bajo el cielo de España* de Miguel Contreras Torres (1952)

190 *Mar abierto* de Ramón Torrado (sorti en 1946) a ainsi été retenu dans ce corpus, car il s'agit d'un film folklorique se déroulant en Galice.

Le corpus comporte cinq films relevant du genre policier, sortis entre 1945 et 1957[191]. Le cinéma policier espagnol est encore balbutiant durant les années quarante, mais il se développe massivement à partir de 1950. Il s'agit de films à petit budget, tournés en décors naturels et extérieurs pour tendre à un maximum de réalisme et dont la production s'effectue majoritairement à Barcelone. Ils s'inspirent également du cinéma noir américain, en reprenant à leur compte certains stéréotypes hollywoodiens (un duo d'enquêteurs composé d'un policier expérimenté et d'un novice, la présence d'une jeune femme innocente, mais involontairement coupable, atmosphère réaliste et photographie très contrastée, scènes de course poursuite, etc.). Certains historiens parlent même de l'existence d'un « cinéma noir barcelonais[192] ».

Ce premier corpus a voulu également porter son attention sur les films sentimentaux et les romances. Il est donc composé de mélodrames romantiques, dont les intrigues se centrent sur des histoires d'amour impossibles ou des relations matrimoniales compliquées, en abordant notamment la question de l'adultère. On trouve également des comédies sentimentales plus légères, qui se déroulent pour la plupart dans un environnement urbain, et resserrent leur intrigue autour de personnages issus de la haute société. La trame narrative repose sur le principe du *quiproquo* qui permet, après plusieurs péripéties, aux personnages amoureux de se retrouver. Le premier corpus compte ainsi quatre films sortis entre 1945 et 1954 que l'on peut rattacher à la comédie sentimentale ou au mélodrame.

Le corpus A réunit également quatre films de guerre et d'espionnage, sortis entre 1945 et 1956[193]. Les films de guerre sont l'occasion pour le régime de favoriser la propagande politique en exaltant les valeurs d'honneur et de défense de la patrie. Le cinéma du début des années quarante est un cinéma belliciste qui vise à défendre les vainqueurs de la Guerre civile et les valeurs militaires de la phalange. Néanmoins, les réalisateurs ne s'intéressent pas toujours frontalement à ce conflit récent. Une partie d'entre eux construisent leur intrigue autour de faits militaires passés. L'objectif est de valoriser l'institution militaire, l'un des piliers fondateurs du régime franquiste. Le cinéma de guerre est cependant peu à peu délaissé au cours des années quarante. Il connaît un regain d'intérêt la décennie suivante. À la faveur du nouveau contexte international de la Guerre Froide, ce cinéma assume une posture anticommuniste claire. On trouve donc une série de films qui attaquent les activités communistes, notamment à travers l'espionnage. Une partie de la production filmique s'intéresse également aux combattants de la *División Azul* sur le front russe, car au cours des années cinquante, une partie des prisonniers politiques espagnols sont relâchés des camps soviétiques. Parallèlement, on trouve de nouvelles productions portant sur la Guerre civile, mais

191 ¡Culpable! de Igancio F. Iquino (1945), *María Fernanda, la Jerezana* de Enrique Herreros (1947), *Apartado de correos 1001* de Julio Salvador (1951), *Pleito de sangre* de Ricardo Gascón et *Yo maté* de José María Forn (1957)

192 SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, France, Nathan, 1994, p. 57

193 Sin Uniforme de Ladislao Vajda (1947), *Alhucemas* de José López Rubio (1948), *El santuario no se rinde* de Arturo Ruiz Castillo (1949) et *Embajadores en el infierno* de José María Forqué (1956).

dont l'approche diverge de celle des années quarante : l'opposition entre les deux camps est présentée de façons plus nuancée et moins manichéenne, se faisant l'écho de la politique de réconciliation amorcée par le régime.

Un autre cycle thématique d'importance va connaître son âge d'or sous le premier franquisme : le cinéma religieux. En effet, l'orientation nationale-catholique prise par le régime au milieu des années quarante va être extrêmement propice au développement de productions cinématographiques mettant en exergue les valeurs catholiques. Le cinéma clérical offre l'image d'une Espagne fer-de-lance du catholicisme et exalte l'image du prêtre missionnaire parti défendre la foi à l'étranger, et notamment dans les colonies. Si au début l'Église a été particulièrement méfiante vis-à-vis du médium cinématographique et de ses dangers, à partir des années quarante et cinquante elle prend conscience du pouvoir didactique du cinéma. Les films religieux s'emploient ainsi à retracer des épisodes bibliques ou la vie de saints auprès du grand public. Le corpus A compte ainsi cinq films se rattachant à ce cycle religieux, sortis entre 1946 et 1954[194].

Quatre œuvres de ce corpus sont des films musicaux, sortis entre 1950 et 1955[195]. Ces comédies musicales produites durant les années cinquante auraient très bien pu intégrer la catégorie du cinéma folklorique, car elles se fondent essentiellement sur des chants et des danses traditionnelles. Les autorités administratives peinent généralement à qualifier génériquement ces films, et on peut trouver dans un même dossier de censure des qualifications génériques différentes. J'ai cependant fait le choix de les intégrer dans la catégorie de comédie musicale, car dans ces films, la place accordée au chant et aux danses est bien plus importante que dans d'autres films folkloriques. Ils font partie intégrante du rythme narratif. Les comédies musicales folkloriques espagnoles connaissent leur âge d'or au cours des années cinquante et fondent leur intrigue autour d'une vedette de la chanson espagnole/andalouse. Destinés prioritairement aux publics populaires et ruraux, ces films ne sortent parfois même pas dans les salles les plus importantes des grandes villes[196].

Enfin, les trois derniers de films ce corpus sont des films d'aventure, sortis entre 1945 et 1948. L'un d'entre eux se rapporte à l'expérience coloniale, qui donne l'occasion au réalisateur de faire évoluer ses héros dans l'univers exotique et fantasmé des colonies africaines espagnoles[197]. Les films d'aventure coloniale étaient d'ailleurs très appréciés par Franco lui-même[198]. Les deux

---

194 *Misión Blanca* de Juan de Orduña (1946), *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949), *Balarrasa* de José Antonio Nieves Conde (1951), *La Guerra de Dios* de Rafael Gil (1953), *El milagro del Sacristán* de José María Elorrieta (1954) et *El beso de Judas* de Rafael Gil (1954).

195 *Una cubana en España* de Bayon Herrera(1951), *Gloria Mairena* de Luis Lucía (1952), *Sucedio en Sevilla* de José Gutiéreez Masseo (1955) et *Esa voz es una mina* de Luis Lucía (1956).

196 MONTERDE José Enrique, « Continuismo y disidencia (1951-1962) » in GUBERN Román (dir.), *Historia del cine español*, 6e édition, Madrid, Catédra, 2009, p. 270

197 *Afan-Evu (El bosque maldito)* de José Neches (1945)

198 MONTERDE José Enrique, *Op. Cit.*, 6e édition, 2009, p. 233

autres films sont des films d'aventure plus classiques, inspirés des romans de cape et d'épée[199] ou du banditisme organisé[200].

Composé de 56 films sortis entre 1944 et 1959, le corpus A réunit ainsi 334 rapports émis entre 1946 et 1960 et vise à donner une vision panoramique des genres cinématographiques les plus caractéristiques du premier franquisme.

Dans un second temps, il a semblé pertinent de s'intéresser à la première phase de la surveillance des publics, durant les trois premières années de sa mise en application (1946-1949). L'intensité de la conservation des rapports durant cette période indique qu'il s'agit d'un moment clé de la surveillance des publics, qui commence seulement à se structurer et dont la mise en place a pu conditionner le reste de la pratique informative menée dans les années cinquante. Pour comprendre l'évolution de cette surveillance, il est donc nécessaire de centrer une partie de notre analyse sur le point d'orgue de ce contrôle réceptif. De plus, le panorama que les rapports offrent de la réception provinciale durant ces trois années est le plus riche de la période, car ils portent sur la quasi-totalité de la production cinématographique de ce moment. Un second corpus a donc été constitué, composé d'un total de 39 films sortis entre 1946 et 1949[201] (Corpus B). Seuls les films disposant d'au minimum dix rapports chacun durant cette période ont été retenus. L'objectif consiste ainsi à pouvoir confronter l'accueil des publics d'un maximum d'aires de réception, afin de déterminer les principales tendances, goûts et rejets des spectateurs. Cette approche synchronique permet alors d'aborder la réception d'un même film de façon nuancée grâce à un nombre moyen de rapports par films relativement élevé en comparaison du reste du corpus. Le corpus B est ainsi composé d'un film d'aventure, de deux comédies, de huit drames, de six films folkloriques, de trois films de guerre et d'espionnage, de huit films historiques, d'un film musical, de quatre films policiers, de trois films rattachés au cinéma religieux du premier franquisme, et enfin, de cinq films romantiques.

Ces deux corpus réunissent 89 films sortis durant le premier franquisme, entre 1946 et 1959. Au total, le discours réceptif de 717 rapports sera étudié en détail, selon différentes méthodes empruntées à l'analyse de données textuelles.

2.2 – L'analyse de données textuelles

Même si le contenu des rapports est structuré par un questionnaire, les consignes préétablies par les services ministériels demeurent suffisamment ouvertes pour que le discours des informateurs

199 Aventuras del capitán Guido, de Jacinto Godays Prats (1948)
200 Un ladrón de guante blanco de Ricardo Gascón (1947)
[201] Les œuvres composant ce second corpus B sont disponibles dans le volume 2, p. 130. Une fiche s'emploie à récapituler la synthèse des informations concernant chaque film, et présente les rapports rédigés par les différents acteurs provinciaux à leur égard.

soit relativement hétérogène. En vertu de cette hétérogénéité, il a été nécessaire de poser les fondements méthodologiques d'une analyse qualitative adaptée à la nature de ces documents.

2.2.1 – Les approches thématique et lexicale

L'analyse thématique est une démarche de recherche de sens[202]. Elle consiste généralement à analyser un corpus fragment par fragment, en codant son contenu selon des catégories construites et améliorées au cours de la lecture. L'analyse thématique a en effet pour avantage d'être « polyvalente ». Elle s'exerce à la fois de façon déductive – l'analyste prépare préalablement sa grille de lecture, en déterminant les thèmes principaux qu'il faut repérer au sein du corpus – et à la fois de façon inductive – l'analyste part du texte pour générer de nouvelles catégories. De nombreux outils informatiques ont été développés pour permettre aux chercheurs de manipuler des masses importantes de documents de façon itérative, afin de cerner des corpus textuels dans toutes leur complexité. Au sein de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines (MRSH) de l'Université de Caen-Normandie, j'ai pu disposer d'une initiation à certains d'entre eux, dont le logiciel NVivo[203]. Ce logiciel permet de coder les données textuelles de façon libre et manuelle, de stocker les informations, de les qualifier et de les organiser. Il fonctionne sur le principe de ce que Renata Tesch décrit comme une démarche de « décontextualisation-recontextualisation »[204]. L'objectif est d'extraire un fragment de texte de l'ensemble initial pour le regrouper dans une catégorie thématique. On parle donc de décontextualisation, puisqu'on découpe le corpus en différentes unités de sens qu'on dégage de leur structure initiale. Sous NVivo, ces unités de sens sont encodées au sein de *nœuds*. La deuxième étape consiste à recontextualiser les contenus, en regroupant le corpus pour en faire un tout intelligible et porteur de sens. Grâce à l'outil informatique, il est possible d'effectuer une relecture assistée du corpus en croisant des nœuds ou en recherchant des co-occurences entre les différentes catégories[205]. La catégorisation du discours permet dans un second temps d'effectuer une analyse statistique – relativement simple – des éléments de la grille d'analyse : leur fréquence d'apparition, les variations selon les auteurs, les régions et les contextes, l'interdépendance de certains éléments, etc.

L'analyse thématique offre une plus grande liberté à l'historien que l'analyse lexicale, car le thème relève d'une construction intellectuelle du chercheur, élaborée à partir d'éléments textuels

202 PAILLE Pierre, MUCCHIELLI Alex, *L'analyse quantitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2003

203 Je tiens à remercier chaleureusement Aselny Niare, ingénieur d'étude de la la Plateforme Universitaire des Données de Caen (PUDC) qui a accepté de m'apporter son aide. Qu'il trouve ici toute l'expression de ma reconnaissance, notamment pour la patience dont il a du faire preuve pour que je puisse maîtriser cet outil...

204 TESCH Renata, *Qualitative rersearch. Anaysis types & software tools*, New-York, The Falmer Press, 1990

205 FALLERY Bernard, RODHAIN Florence, « Quatre approches pour l'analyse de données textuelles : lexicale, linguistique, cognitive, thématique. », *XVI ème Conférence de l'Association Internationale de Management Stratégique AIMS*, Montréal, Canada, AIMS, 2007, p. 1-16

récurrents dans les sources. Bernard Fallery et Florence Rodhain estiment que le thème est une « abstraction » qui n'est pas forcément inscrite dans le texte. Par exemple, la notion idéologique du discours des informateurs franquistes peut être particulièrement présente dans leurs écrits sans que le mot « idéologique » et ses dérivés lexicaux n'apparaissent concrètement dans leurs textes. Ils alertent sur le fait qu'on ne peut :

> « ignorer la distinction fondamentale entre la fonction référentielle du langage (le thème : ce dont on parle) et la fonction descriptive du langage (le rhème : ce qu'on en dit). Plus le thème est abstrait, plus est grande cette possibilité d'écart entre les mots du texte et le thème élaboré. La fiabilité de cette interprétation est liée à la stabilité des « représentations » des énonciateurs et aussi à celle du chercheur[206] ».

Autrement dit, si l'encodage des données est plus libre à travers l'approche thématique et qu'elle permet d'entrevoir des catégories qui n'auraient pas été détectables à travers la seule analyse lexicale informatisée, cette approche peut tout de même être problématique. L'interprétation et la catégorisation des données textuelles ne fonctionnent que si les chercheurs et les auteurs des rapports disposent d'un langage et d'une culture commune partagée. Seule une connaissance solide du contexte de production de ces sources (à la fois politique, sociale, économique et cinématographique) peut permettre à l'historien de réaliser un encodage ajusté de ces données textuelles. Cependant, les approches lexicale et thématique ne doivent pas forcément s'opposer. Elles peuvent être utilisées conjointement pour analyser de façon complète un ensemble volumineux de discours hétérogènes. Parallèlement à la catégorisation thématique, il est possible à travers NVivo d'opérer des requêtes lexicales. Démarche fondée sur la statistique fréquentielle et la proximité des mots employés, l'analyse lexicale permet d'analyser des contenus sans que le chercheur n'appose une grille de lecture préétablie. Dans NVivo, il est possible de rechercher et d'analyser des mots ou des locutions au sein des documents qui y ont été importés et au sein des nœuds créés. Il est ainsi possible, à travers différentes requêtes, d'identifier les occurrences les plus fréquentes. Si elle permet parfois de révéler des résultats statistiques surprenants – et soulève par conséquent de nouvelles interrogations – la démarche lexicale peut parfois générer de nombreuses ambiguïtés, voire des contresens. Il est donc nécessaire de rattacher les résultats obtenus à leur contexte de production et au sens global du texte dont ils sont extraits par le logiciel. L'utilisation couplée des démarches thématique et lexicale me semble donc pertinente pour analyser le discours des acteurs de la surveillance culturelle.

2.2.2 – Établissement de la grille de lecture

Dans une perspective thématique, il a donc fallu dans un premier temps établir une grille d'analyse pour étudier ces documents. Les premières catégories établies ont été volontairement

206 FALLERY Bernard, RODHAIN Florence, *Op. Cit.*, 2007, p. 11

larges afin de respecter la structure interne et relativement normée de ces documents. Les « nœuds libres » (*free nodes*) suivants ont ainsi été créés :

0. Informations générales sur la projection : dans beaucoup de rapports, avant que la description de l'accueil ne soit réalisée, les auteurs donnent des informations factuelles sur la projection et le film diffusé (titre du film, maison de production, acteurs principaux, classification morale, date de projection, salle de projection, etc.) qui, d'un point de vue formel, est séparé du reste du texte.

1. Les volets du questionnaire : dans certains rapports, certains auteurs s'emploient à retranscrire la nomenclature des différents volets du questionnaire. Il s'agit ici d'encoder ces éléments afin de les extraire des corpus lors de l'analyse des données textuelles, car elles ne correspondent pas au discours des auteurs.

2. Les réponses des publics : seules les parties des rapports consacrées à la réception par les publics ont été encodées dans ce nœud.

4. Les réponses des délégations provinciales : seules les parties des rapports consacrées à la réception par les délégations provinciales ont été encodées dans ce nœud.

Parmi ces quatre catégories généralistes, qui s'emploient à respecter le plus fidèlement possible la structure interne des rapports, un codage plus fin et en arborescence a ensuite été réalisé à travers la création de nœuds hiérarchiques (*tree nodes).* À la lecture des documents, les catégories d'analyse ont ainsi évolué et se sont adaptées à leur nature discursive. La création des codes a donc suivi un processus itératif et semi-inductif. Le nœud 2 (réponses des publics) réunit les catégories d'analyses suivantes :

2.1) Succès et attractivité du film : il s'agit d'identifier dans les rapports les éléments à la fois internes et externes de l'œuvre qui ont suscité un phénomène d'attraction sur les publics et qui ont garanti le succès d'un film. De nouvelles sous-catégories viennent affiner cette approche :

2.1.1) Succès : il s'agit d'encoder tous les commentaires qui mentionnent le succès d'un film auprès des publics.

2.1.2) La fréquentation des salles : certains rapports mentionnent l'affluence au sein des salles qui permet d'avoir une idée approximative de la fréquentation des spectateurs, à défaut de pouvoir avoir des chiffres fiables du nombre d'entrées vendues.

2.1.3) Campagne publicitaire : il s'agit d'identifier les films ayant bénéficié d'une campagne publicitaire ainsi que d'étudier les commentaires renseignant de l'importance de la publicité sur la fréquentation des salles.

2.1.4) Les acteurs et actrices à l'affiche : dans cette sous-catégorie est encodé les commentaires dans lesquels on indique clairement que le succès d'un film et la fréquentation dans les salles reposent sur la présence d'un acteur ou d'une actrice dans le film.

2.1.5) Attentes du public : certains rapports mentionnent chez les spectateurs des attentes déçues ou au contraire comblées par le film. Il s'agit ici de les identifier pour pouvoir commencer à s'interroger sur d'éventuels « horizons d'attente » des publics.

2.2) Réactions et comportements des publics : pour justifier leurs analyses, il arrive aux auteurs des rapports de décrire des réactions ou des comportements collectifs de spectateurs dans la salle, lors de la projection. Il s'agit d'applaudissements, de rires, de sifflements, de manifestations expressives d'enthousiasme, d'intérêt, d'ennui ou de déception.

2.3) Public A : le questionnaire de la DGCT encourage les auteurs à donner une vision plurielle des publics qu'ils observent. Ils sont chargés de décrire l'acceptation générale et dominante du film, puis de décrire les groupes de spectateurs plus réduits qui ont pu accueillir de façon alternative le film. Le Public A fait ainsi référence à la catégorie de public que l'auteur considère comme majoritaire lors de la projection, qui forme une même communauté d'interprétation. À la lecture des différents rapports, un certain nombre d'éléments sont revenus de façon récurrente dans le discours attribué aux publics. Ils ont été organisés dans les catégories suivantes :

2.3.1) Qualification du public : il s'agit ici de relever les différentes propositions lexicales qualifiant le public majoritaire

2.3.2) Interprétation : les éléments encodés concernent la façon dont est qualifiée l'interprétation et le jeu des acteurs du film par le public A.

2.3.3) Réalisation : la façon dont sont réalisés les films fait l'objet de nombreux commentaires de la part des publics, qui sont rapportés par les informateurs et qui ont été encodés dans ce nœud.

2.3.4) Commentaires idéologiques : même si la DGCT ne demande pas explicitement aux auteurs de décrire l'impact et la réception idéologique du film par les spectateurs, ils le mentionnent régulièrement. Les principaux commentaires idéologiques concernent :

a) La religion catholique et la représentation des membres du clergé

b) Le respect de la morale franquiste (scènes amoureuses, représentation des rôles sociaux et genrés, le modèle familial franquiste, etc.)

c) Le discours patriotique du film

d) La représentation de l'ordre social et des conflits sociaux

e) Le rôle et la portée didactique du film

f) La classification morale donnée au film

2.3.5) Scènes rejetées : certains auteurs mentionnent précisément les scènes qui suscitent une forme de rejet de la part des spectateurs.

2.3.6) Scènes appréciées : il s'agit ici de relever les scènes ayant suscité l'adhésion spécifique du public majoritaire.

2.3.7) Cinéma national : les auteurs s'emploient à synthétiser l'image dont jouit le cinéma national auprès des publics. Dans les réponses formulées par les publics, cette catégorie vise à identifier les commentaires :

a) Valorisant le cinéma national

b) Dévalorisant le cinéma national

c) Mentionnant l'indifférence du public A à l'égard du cinéma national

d) Comparant le film national à la production étrangère

e) Comparant le film à d'autres films du cinéma espagnol

f) Commentant la classification étatique attribuée au film par le régime

g) Commentant l'attribution de prix cinématographiques attribués au film

h) Commentant l'investissement économique dédié au film

2.3.8) Genres cinématographiques : il s'agit d'identifier les commentaires récurrents émis à propos de genres cinématographiques spécifiques.

2.3.9) Développement et rythme de l'intrigue : cette catégorie vise à encoder les commentaires portant sur le développement narratif, la cohérence et le rythme de l'intrigue.

2.3.10) Décors : enfin, ce dernier nœud vise à rassembler l'ensemble des commentaires attribués au public formulant un avis sur les décors, les costumes, les accessoires et l'atmosphère artistique du film.

2.4) Public B et **2.5) Public C :** il s'agit des groupes de spectateurs minoritaires qui s'approprient différemment le film en comparaison de la majorité des autres spectateurs. Chacune de ces catégories d'analyse est subdivisée de la même façon que celle du Public A.

Enfin, la dernière catégorie généraliste s'emploie à réunir les commentaires concernant l'avis réceptif de la délégation provinciale. Les sous-catégories qui la composent sont identiques à celles du public A. Cette catégorisation thématique a été mise en place dans le cadre du logiciel NVivo (sous forme de nœuds) et a également été reproduite sous forme d'une table de données, qui a pour objectif de relever le nombre de rapports précis mentionnant les différents éléments déclinés

précédemment. NVivo permet quant à lui de réaliser des requêtes et d'éprouver des hypothèses en croisant un certain nombre de données, à la fois thématiques et lexicales. Il est possible de récapituler sous forme de tableaux croisés de vastes quantités de texte et de croiser différentes variables[207]. À condition de revenir régulièrement au texte pour s'assurer de ne pas commettre de contresens, il constitue un intéressant outil d'assistant à l'élaboration théorique.

Grâce à cet outil, il s'agit donc de passer au crible la parole des agents franquistes à propos du monde spectatoriel. Les informations livrées par ces sources confidentielles se trouvent en effet à la confluence de discours réceptifs multiples qui s'entrecroisent et offrent un regard partial sur les publics de cinéma et les productions cinématographiques durant le premier franquisme.

[207] Pour plus d'information concernant la méthodologie employée, se référer à la mise en situation présentée en annexe (Volume 2, « I – Méthodologie : Exemple d'utilisation de l'outil NVivo pour l'analyse de données textuelles », p. 1 à 5)

CHAPITRE 2

DISCOURS RECEPTIFS

Les publics de cinéma passés au crible par le régime

Aller au cinéma ne constitue pas une activité passive, durant laquelle les spectateurs, confortablement installés sur leur siège, se contenteraient d'avaler un flot d'images et de sons sans les digérer. Durant la projection, les publics sont en constante interaction avec l'œuvre qu'ils regardent collectivement. L'anthropologie du spectacle a démontré l'importance des corps dans l'expérience cinématographique, notamment dans la communication et la transmission du plaisir et des émotions aux autres spectateurs lors des séances cinématographiques. De même, le vécu cinématographique des publics leur permet d'évaluer les objets filmiques qu'ils visionnent les uns par rapport aux autres et de livrer une expertise culturelle. L'expérience cinématographique comporte une indiscutable dimension relationnelle, à travers les conversations et les discussions qu'elle génère. Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier évoquent ainsi la « ritualisation [de] la conversation artistique, qui mêle inséparablement le plaisir de l'échange social et l'échange du plaisir artistique[208] ». Les façons dont les publics vont qualifier et juger les films qu'ils viennent de voir représentent autant de cadres différents de l'expérience cinématographique. La captation de ces échanges dans l'espace public constitue un véritable laboratoire d'exploration pour le sociologue, dans lequel il peut tenter d'élaborer différentes formules réceptives permettant de saisir les liens qui unissent les spectateurs ordinaires aux œuvres cinématographiques.

Les observations réunies dans les rapports des informateurs du régime s'emploient à retranscrire l'appréciation et les jugements de spectateurs à la sortie des salles de cinéma ainsi que les formes d'interactions corporelles et physiques qu'ils sont parvenus à capter dans l'obscurité des salles. Le compte-rendu synthétique qui en résulte comporte néanmoins de nombreux biais, car il forme un discours réceptif fondé, certes, sur l'observation et l'écoute des publics, mais également sur les capacités d'analyse des observateurs, leurs cadres d'interprétation et la propre opinion qu'ils se font d'un film. Les observateurs constituent à leur tour des spectateurs au sein de l'assistance, et

[208] JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, « L'expérience du spectateur », dans *Degrés*, vol. 38, nº 142, 2010, p. 10, [en ligne] http://laurent.jullier.free.fr/TEL/LJ2010_ExperienceSpectateur.pdf (consulté le 08/10/2019)

le regard qu'ils livrent sur les modes d'interprétation des enquêtés peut s'intégrer aux débats et discussions parfois animées entre les publics ayant assisté à une même séance. À la confluence de discours réceptifs multiples, ces rapports nous dévoilent néanmoins un horizon de possibilités interprétatives et réceptives qui nous permettent de dépasser la seule approche déterministe de l'impact idéologique des films. À travers eux, le cinéma apparaît comme ce qu'il a toujours constitué aux yeux des spectateurs : un spectacle de divertissement, un moyen d'évasion, un moment de plaisir partagé avec des proches, un partage d'émotions et de jugements, une expérience esthétique autant que corporelle.

Ce chapitre vise ainsi à étudier la variété des discours réceptifs émanant des rapports de surveillance ainsi qu'à saisir les représentations des spectateurs et des modes d'interprétation qui y transparaissent. Il s'agira donc dans un premier temps d'établir les critères mobilisés par les délégations provinciales afin d'identifier les différentes communautés spectatorielles dans les salles, et de déterminer les discours réceptifs que les auteurs associent à chacune d'entre elles. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux capacités d'expertise que les rapporteurs attribuent aux publics de cinéma. Il s'agira d'interroger le regard qu'ils portent sur le monde spectatoriel, dont ils ont souvent tendance à mettre en avant la vulnérabilité. Il sera donc nécessaire de nuancer certaines de ces approches discursives pour aborder, enfin, la notion de projections et de réalités réceptives décrites par les auteurs. En questionnant leur culture cinématographique ainsi que leur mode opératoire, on tentera ainsi d'objectiver certains de leurs discours.

I – Le public, ce monstre aux millions de tête : l'identification des spectateurs par les observateurs franquistes

Dans leurs rapports, les groupes réceptifs que les informateurs du régime discernent dans une salle sont extrêmement variés d'un auteur, d'une province ou d'un film à l'autre. Néanmoins, avant de se préoccuper du discours réceptif qu'ils associent à chacun d'entre eux, il a été nécessaire d'élaborer une méthode afin d'évaluer de façon unifiée le degré d'adhésion au cinéma national des multiples communautés d'interprétation identifiées par les observateurs franquistes.

1.1 – Identifier les différentes communautés d'interprétation dans les rapports : une approche méthodologique

Les rapporteurs s'emploient en effet à dénombrer les groupes de spectateurs ayant accueilli de façon similaire un film lors d'une même séance. Ils distinguent ainsi ce que Stanley Fish a dénommé les « communautés d'interprétation ». Ce concept désigne en effet le « regroupement

contextuel d'agents employant tel ou tel type de répertoires dans la compréhension et l'interprétation d'une œuvre[209] ». Autrement dit, on peut discerner différents types de publics à travers leur appréciation commune d'une œuvre sans se centrer exclusivement sur des différences sociales ou culturelles pouvant être à l'origine d'appréciations divergentes, comme de nombreuses études sur les publics peuvent avoir tendance à le faire.

On constate ainsi que dans 60,1 % des rapports étudiés, les délégations provinciales n'identifient qu'une seule et unique communauté d'interprétation, et ce, sur l'ensemble de la période (Figure 6). Les spectateurs dans la salle sont considérés comme un groupe homogène, qui accueille le film de façon unanime. 32,1 % des rapports identifient deux communautés d'interprétation différentes lors d'une même projection et 5 % des observateurs déclarent en avoir distingué trois (Tableau 8). Un seul observateur est parvenu à identifier plus de trois communautés d'interprétation différentes lors d'une même séance[210].

Lorsque plusieurs modes d'interprétation sont relevés parmi l'assistance, les délégués provinciaux s'emploient à désigner la communauté d'interprétation la plus importante dans la salle, qui, selon eux, constitue l'avis le plus représentatif de l'opinion. Dans seulement huit rapports – soit 1,1 % des documents étudiés – les deux communautés d'interprétations identifiées par les auteurs s'équivalent d'un point de vue numérique.

Type de publics	Nombre de rapports	Part de rapports (%)
Une seule communauté d'interprétation	431	60,1
Deux communautés	230	32,1
Trois communautés	36	5,0
Plus de trois communautés	1	0,1
Pas de communauté identifiée	19	2,6
Total	717	100

Tableau 8 : Nombre de communautés d'interprétation identifiées dans les rapports provinciaux (1946-1960)

[209] FISH Stanley, *Is there a text in this class ? The authority of interpretativ communities*, Harvard University Press, 1980

[210] Ce rapport est émis par la délégation provinciale de Taragona et traite de la réception du film *Mariona Rebull* en 1947. Le délégué identifie une communauté d'interprétation principale, puis quatre autres communautés d'interprétations émettant des avis différant de l'accueil majoritaire : un groupe composé uniquement d'un « public féminin », un second réunissant essentiellement des intellectuels, un troisième composé d'ouvriers, et enfin, un dernier groupe composé d'individus « sans filiation » véritable mais dont le jugement s'éloigne du groupe réceptif majoritaire. (AGA, Cultura, 36/04686, « Mariona Rebull », rapport du 24 mai 1947)

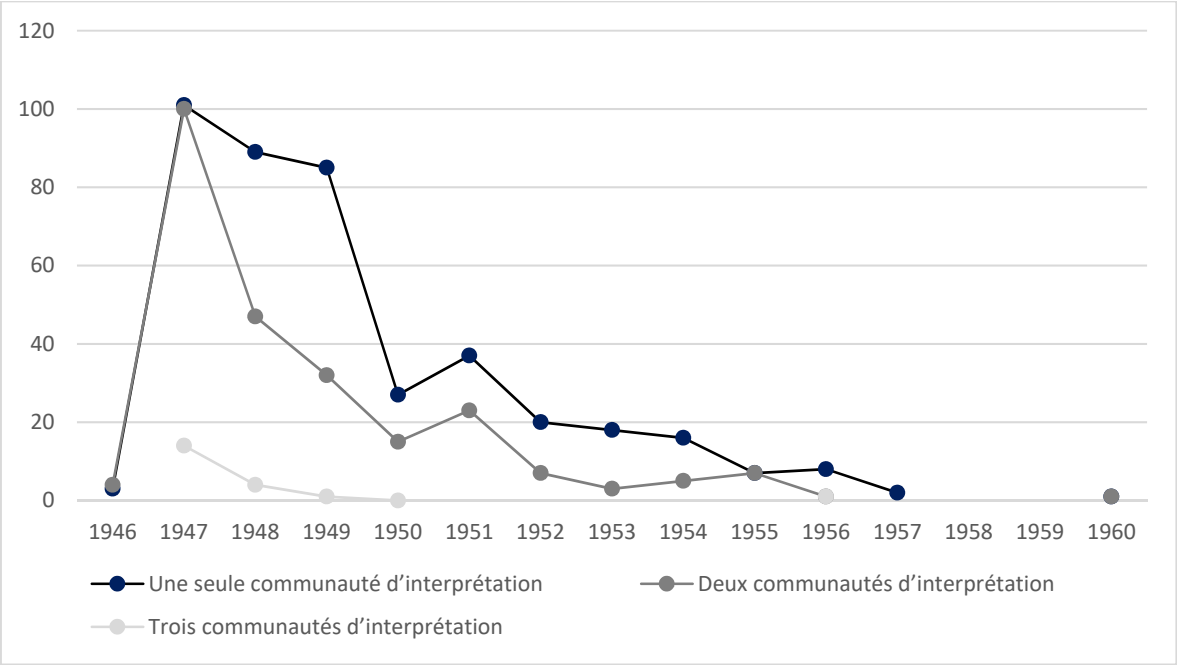


Figure 6: Évolution du nombre de rapports en fonction du nombre de communautés d'interprétation identifiées par les rapporteurs (1946-1947)

À partir de l'analyse formulée par les agents du régime, il a donc été possible d'associer un degré d'adhésion à chacune des communautés d'interprétation mentionnées. J'ai pu relever cinq types d'accueil évoqués par l'ensemble des délégués provinciaux.

- **Acceptation totale du film :** la délégation provinciale affirme clairement que la communauté d'interprétation concernée a accueilli le film de façon favorable, sans émettre de critiques.

- **Acceptation avec réserves :** le groupe de spectateurs a reçu favorablement le film, mais il a formulé quelques critiques à son encontre.

- **Accueil partagé et indifférence des publics :** la communauté d'interprétation est partagée, le film n'a ni été accepté, ni rejeté par les spectateurs. Il doit être différencié cependant d'un accueil qualifié « d'indifférent » par les délégations provinciales. L'indifférence des publics se caractérise par un manque de réaction des spectateurs dans la salle, qui ne permet pas à l'observateur d'établir ce que les publics ont ressenti face au film. Un accueil partagé en revanche, témoigne de réactions et de commentaires contradictoires au sein de l'assistance qui ne permettent pas à l'observateur d'établir un jugement tranché sur le degré d'adhésion des spectateurs aux films.

- **Rejet avec objections :** la communauté de spectateurs a mal accueilli le film, même si elle lui reconnaît quelques qualités notables.

- **Rejet total du film :** la délégation provinciale affirme clairement que la communauté d'interprétation concernée a totalement rejeté le film, sans parvenir à évoquer d'éléments positifs à propos de l'œuvre qu'elle a visionnée.

Afin de rendre visible le degré d'adhésion des groupes de spectateurs, j'ai appliqué à ces différents accueils un système de notation : acceptation totale du film (3), acceptation avec réserves (2), rejet avec objections (-2), rejet total du films (-3). Afin de pouvoir distinguer sous forme de notation l'indifférence des publics d'un accueil partagé, j'ai fait le choix de dédoubler la catégorie « d'accueil partagé ». L'indifférence, réaction neutre qui ne doit influer ni en faveur de la moyenne de rejet ou de la moyenne d'adhésion a donc été transcrite sous la notation de 0. L'accueil partagé quant à lui, se devait de refléter cette hiérarchie. J'ai donc fait le choix de créer un « Accueil partagé à tendance positive », d'une hauteur de 1, et un « accueil partagé à tendance négative », d'une hauteur de -1. L'intégration d'un film dans l'une de ces deux catégories est réalisée grâce au décompte du nombre de commentaires négatifs et positifs prononcés dans l'assistance et relevés par l'auteur du rapport. Lorsqu'un observateur affirme ainsi que l'accueil d'un film a divisé les publics sans qu'il parvienne à établir précisément la nature de l'accueil, il s'agit alors de dénombrer le nombre de commentaires positifs et négatifs qui émaillent le discours des publics afin de dégager une tendance positive ou négative du discours réceptif. Il existe quelques rares exceptions où les délégués affirment que l'accueil du film a profondément divisé les publics sans qu'ils prennent le temps de détailler les raisons ayant conduit à cet accueil partagé. C'est par exemple le cas avec quelques rapports provenant de la délégation de Salamanque, dans lequel l'auteur affirme que le film n'a suscité « ni acceptation, ni rejet » sans détailler les raisons de ses réactions. Face à l'impossibilité de trancher sur la tendance positive ou négative caractérisant ces accueils, ces rapports n'ont donc pas été pris en compte dans le calcul des moyennes.

Chaque communauté d'interprétation dispose ainsi d'une note sur trois, chargée de matérialiser son degré d'adhésion au film visionné. Lorsqu'un rapport évoque l'existence de plusieurs communautés d'interprétation lors de la même projection, il est ainsi possible de réaliser une moyenne de chacune de leurs notes afin d'obtenir un résultat plus nuancé de l'accueil général d'un même film. Les délégations provinciales précisant presque systématiquement la communauté d'interprétation la plus nombreuse dans la salle - que j'appellerai Public A –, il a été nécessaire de prendre en compte l'importance de son opinion par rapport aux autres groupes de spectateurs de la salle – les Publics B (voire les Publics C). Ainsi, la note d'adhésion d'un film comprenant plusieurs communautés d'interprétation a été calculée grâce à une moyenne pondérée. J'ai appliqué un coefficient C_1 =2 à la note d'adhésion attribuée au Public A (P_A) et un coefficient C_2=1 à la note des communautés d'interprétation minoritaires au sein d'une même salle, les Public B (P_B) et Public C (P_C). Même si l'attribution de ces coefficients peut sembler arbitraire, ils constituent le seul moyen à ma connaissance permettant de restituer l'importance de l'opinion majoritaire dans le calcul général de la note d'adhésion aux films. La moyenne d'adhésion N s'obtient ainsi de la façon suivante :

$$\mathrm{N} = \frac{C_1 \mathrm{x} P_A + C_2 \mathrm{x} P_B + C_2 \mathrm{x} P_C}{C_1 + C_2 + \mathrm{C}_2}$$

Pour obtenir par exemple la moyenne d'adhésion des spectateurs d'Alicante à propos du film *El crimen de la calle de Bordadores*[211], il faut opérer une distinction entre le rejet partiel du film par la majorité du public (P_A=-2), le rejet total du film par le « public cultivé et habitué du cinéma » (P_B=-3) et, à l'inverse, l'acceptation partielle du film par les spectateurs qualifiés de « littéraires » par l'observateur (P_C=2).

$$\mathrm{N} = \frac{C_1 \mathrm{x} P_A + C_2 \mathrm{x} P_B + C_2 \mathrm{x} P_C}{C_1 + C_2 + \mathrm{C}_2} = \frac{2\mathrm{x}(-2) + 1\mathrm{x}(-3) + 1\mathrm{x}2}{2 + 1 + 1} = -1{,}25$$

Ainsi, la moyenne d'adhésion des publics alicantins est de -1,25/3. Autrement dit, le film a majoritairement été rejeté par le public, mais pas de façon totale. Ce système de notation permet ainsi d'identifier plus aisément les œuvres ayant fait l'objet de refus chez les spectateurs, ou à l'inverse, ayant connu un succès important dans les salles. Cette catégorisation des accueils réceptifs, répartis sur six gradients différents vise à matérialiser l'existence de différentes communautés d'interprétation et de modes réceptifs différenciés lors d'une même projection ou à l'échelle des différentes provinces. Néanmoins, il faut bien avoir conscience que cette notation a ses limites. Elle constitue un artifice de recherche temporaire destiné à quantifier un phénomène difficile à mesurer et permet, malgré tout, de donner une certaine lisibilité aux données éparses contenues dans ces sources de surveillance. Il est tout à fait légitime de s'interroger sur la pertinence des écarts qui se produiront entre certaines notations. Si un film a reçu pour note d'adhésion 2,1/3 à Cuenca et 1,9/3 à Huelva, on considère que les publics de Cuenca ont accueilli positivement le film en émettant quelques réserves, alors que celui de Huelva lui a opposé un accueil partagé, à tendance positive. Or, cet écart de 0,2 est en réalité extrêmement minime. Afin de ne pas tromper le lecteur, il a donc été décidé d'indiquer systématiquement le détail de la note d'adhésion à côté de sa catégorie d'accueil. Il disposera ainsi de tous les éléments pour évaluer la grandeur des écarts entre certaines provinces ou communautés de spectateurs, et, le cas échéant, minimiser les différences éventuelles entre différentes aires réceptives.

Sur l'ensemble des rapports composant le corpus de cette étude, les rapporteurs identifient au total 1016 communautés d'interprétation au sein des différentes salles du territoire[212]. Si les

[211] AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, « El crimen de la calle de Bordadores », rapport de la délégation provinciale d'Alicante, non daté

[212] Afin de faciliter la lecture des résultats qui seront présentés dans la suite du développement, les proportions des différents communautés de spectateurs au sein du corpus seront indiquées en pourcentage, et non pas selon leur valeur absolue. En d'autres termes, si on affirme que 19,3 % des communautés mentionnées sont catégorisées selon

observateurs identifient les groupes de spectateurs en fonction de leur degré d'adhésion à un film et à un mode d'interprétation donné, on constate qu'ils développent également un ensemble de critères pour affiner leurs catégorisations. Le terme *público* renvoie ainsi à plusieurs acceptations dans le discours des rapporteurs. S'il désigne toujours un groupement d'individus réunis pour assister à une projection cinématographique, selon les auteurs, le terme renvoie à des réalités différentes. On constate en effet que certains d'entre eux misent sur une acceptation « concrète » du terme. Le *público* est ainsi le public d'une projection en particulier et l'observateur s'emploie à étudier le comportement des spectateurs selon « l'attention, les mouvements, les effets de foule, le nombre[213] » de spectateurs qui peuplent la salle. Il va s'intéresser à la taille du public (public important, nombreux, faible), à son comportement (attentif, surpris, bruyant, enthousiaste), au placement des spectateurs, etc. D'autres rapporteurs témoignent plutôt d'une acceptation « idéelle » du terme. Les auteurs se centrent sur « ce qui, idéellement, est supposé rapprocher ses membres » : cette acceptation renvoie ainsi à une catégorie de pensée plutôt qu'à un ensemble réel et concret. Les observateurs vont identifier les publics en fonction de leur appartenance sociale, culturelle, religieuse, sexuelle, leur niveau intellectuel, etc.

L'acceptation dite « concrète » du terme *público* domine nettement le discours des observateurs, puisque plus de 67,1 % des communautés de spectateurs sont identifiées en fonction de la taille et de la proportion des groupes de spectateurs dans la salle, leur placement ou encore leur lieu de résidence (Volume 2, Figure 5, p. 807). L'identification idéelle concerne quant à elle 19,3 % des communautés mentionnées par les observateurs, qui catégorisent les publics en fonction de critères socioculturels, religieux, genrés ou encore selon le niveau intellectuel supposé des individus. 8,3 % des communautés spectatorielles sont enfin identifiées par les observateurs en fonction de leurs goûts cinématographiques et du lien qu'elles entretiennent avec le grand écran.

1.2 – Une acceptation concrète des publics

1.2.1 – La catégorisation des publics en fonction de leur taille : une vision homogène des publics

61,4 % des communautés de spectateurs sont catégorisées en fonction de leur proportion numérique au sein de la salle. Dans plus de la moitié des cas, on constate même une forte tendance chez les observateurs à considérer les publics comme un groupe totalement homogène, puisque

---

des critères socio-économiques par les observateurs, il faut comprendre que cela représente 196 communautés de spectateurs sur un total de 1016.

[213] La notion d'acceptation concrète et idéelle du terme public s'inspire ici des réflexions développées par Michelle Lecolle dans la notice « Public (lexique) » du dictionnaire de sciences sociales intitulé *Publictionnaire*, [en ligne] http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/public-lexique/ (consultée le 09/10/2019)

36,5 % des communautés sont composées selon eux de « la totalité des spectateurs ». On constate également l'emploi récurrent de termes génériques tel que « le public », « les spectateurs » (ou parfois « le spectateur ») pour désigner les objets de leurs observations. Il s'agit donc d'une acceptation large et unifiée des publics de cinéma, intégrés dans un unique corps interprétatif. Les observateurs semblent assimiler l'idée d'une homogénéité de la consommation des formes culturelles, en minimisant la diversité des modes d'interprétation et les potentielles variations des messages compris par les spectateurs.

Lorsque plusieurs communautés d'interprétation sont identifiées dans une salle, 24,9 % d'entre elles se définissent en fonction de leur importance par rapport au reste de l'assemblée présente à la projection. Par ce procédé, les auteurs distinguent ainsi une majorité d'une minorité réceptive, qui se différencie avant tout par sa proportion numérique au sein de la salle. Les observateurs évoquent ainsi « l'immense majorité du public[214] », le « groupe de spectateurs les plus nombreux[215] » ou encore la « masse de spectateurs[216] » qui composent la salle. Ce dernier terme de quantification est chargé d'une connotation négative, en faisant inévitablement référence aux nombreuses études contemporaines sur la « culture de masse » qui analysent d'un point de vue critique les transformations sociales et les modes de consommation liées à l'industrialisation rapide de l'Europe occidentale. Dans les années quarante et cinquante, la culture de masse fait ainsi référence à l'ensemble des objets culturels produits de façon centralisée et standardisée, vecteurs de messages dont la signification serait unilatérale et destinés à une population la plus large possible. Les masses désignent alors *le plus grand nombre*, une agrégation d'individus caractérisés par leur consommation homogène de produits réalisés et pensés par des producteurs tout-puissants. Selon les observateurs, les « masses » de spectateurs adhèrent de façon unanime aux productions espagnoles, puisque la moyenne d'adhésion de ces communautés atteint la note moyenne de **2,2/3** (soit une acceptation totale des films). Le qualificatif de « masse » a pour effet d'occulter la diversité des relations sociales et des interprétations cinématographiques émanant des publics, en les englobant dans la notion vague de « mentalité de masse[217] ».

A contrario, dans le discours des auteurs, la « masse de spectateurs » est opposée à une minorité d'individus qui, eux, sont parfaitement identifiés par les observateurs. La « masse » ou la

[214] La notion d'acceptation concrète et idéelle du terme public s'inspire ici des réflexions développées par Michelle Lecolle dans la notice « Public (lexique) » du dictionnaire de sciences sociales intitulé *Publictionnaire*, [en ligne] http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/public-lexique/ (consultée le 09/10/2019)
[215] Une dizaine de communauté spectatorielle voit sa composition qualifiée de « *numerosas* » par les observateurs.
[216] Une vingtaine de groupes de spectateurs sont qualifiés de « *masa* » par les rapporteurs.
[217] PEISS Kathy, « Culture de masse et divisions sociales : le cas de l'industrie américaine des cosmétiques », *Le mouvement social*, n°152 juillet 1990, p. 7

« majorité du public » a pour contrepoint « le bon cinéphile[218] », la « minorité sélecte[219] », les « spectateurs les plus connaisseurs[220] » et « les plus exigeants[221] » ou encore le « public cultivé[222] ». Les auteurs établissent ainsi des distinctions d'ordre socioculturelles auprès de certaines minorités de spectateurs, dont l'interprétation entrerait en opposition avec la tendance réceptive dominant les salles. D'après les observations des délégués, le degré d'adhésion de ces minorités est en effet plus faible que celui attribué au grand public, puisqu'il n'atteint le résultat que de **0,2/3** (soit un accueil partagé à tendance positive). Je reviendrai sur ces catégorisations, qui combinent à la fois une acceptation concrète du public – une minorité numérique d'une salle – et à la fois une acceptation idéelle, dans laquelle les observateurs opèrent une classification reposant sur leurs propres représentations sociales et culturelles.

La catégorisation fondée sur la proportion et la taille des communautés spectatorielles est donc révélatrice d'une conception essentiellement homogène des publics par les informateurs du régime, qui ne distinguent que de rares minorités interprétatives parmi les rangs des spectateurs. Certains d'entre eux ont néanmoins recours à d'autres critères plus pragmatiques pour identifier différentes communautés lors d'une même séance.

1.2.2 – Le public des parterres et des balcons : la définition spatio-économique

Des observateurs font le choix de catégoriser les publics en fonction de leur placement au sein de la salle de spectacle. Il faut rappeler que dans les années quarante et cinquante, les salles de cinéma répondent pour beaucoup à la même organisation que les salles de théâtre du XX^{e} siècle. Dans les capitales provinciales, les salles accueillant les projections cinématographiques sont loin d'être exclusivement réservées au seul spectacle cinématographique, et, au grès de la programmation, représentations théâtrales et projections filmiques se succèdent. Comme au théâtre, les salles sont configurées de façon à proposer diverses catégories de places auxquelles sont indexés différents prix.

5,7 % des communautés spectatorielles sont ainsi identifiées en fonction de leur placement au sein de la salle. Les informateurs classent les publics de cinéma en fonction de trois espaces : le

[218] "el buen aficionado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Crimen de Pepe Conde", rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1947. Sur l'ensemble des rapports étudiés, on distingue 21 communautés spectatorielles définies par leur caractère cinéphile.
[219] Sur l'ensemble des rapports étudiés, 27 communautés spectatorielles sont qualifiées de « sélectes » par les auteurs.
[220] "Aquellos mas entendidos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, "Culpable", rapport de la délégation de Cuenca, le 7 février 1947. Sur l'ensemble des rapports étudiés, on distingue 20 communautés spectatorielles définies par leur degré de connaissance cinématographique et leur niveau d'expertise culturelle.
[221] Sur l'ensemble des rapports étudiés, on distingue 16 communautés spectatorielles définies par leur niveau d'exigence cinématographique.
[222] "Publico culto" (AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, "Culpable", rapport de la délégation de Jaén, le 22 janvier 1947). Sur l'ensemble des rapports étudiés, on distingue 10 communautés spectatorielles définies par un niveau culturel considéré élevé par rapport à la moyenne de la salle.

« public d'orchestre[223] », qui prend place dans les fauteuils situés au plus près de la scène ; le « public des gradins[224] » situé sur les gradins s'élevant au-dessus de l'orchestre et en dessous des loges faisant face à la scène ; et enfin, le « public des galeries[225] », assis dans un balcon épousant les contours de la salle, composé de plusieurs rangs de spectateurs. Les prix varient bien évidemment en fonction de chacune des salles concernées, mais les places les plus économiques sont traditionnellement celles des galeries puis des gradins. Les places aux prix les plus élevés sont celles situées au niveau de l'orchestre, à partir duquel les spectateurs disposent de la meilleure vue sur la scène ou l'écran. Certains rapporteurs produisent une distinction socio-économique des publics sans se référer explicitement à ces espaces. Ils se contentent de définir les publics en fonction de leur achat de « places économiques ou modestes[226] » ou de « places aux prix élevés[227] », sans préciser leur localisation exacte au sein de la salle.

Quoiqu'il en soit, cette distribution sociale de l'espace cinématographique lors des projections est associée par les observateurs à des comportements spécifiques. D'après le délégué de Cádiz par exemple, les « places économiques » accueillent le public le plus expressif de la salle. Dans les divers rapports qu'il fournit aux autorités ministérielles, cette catégorie de public est celle « qui montre son désaccord[228] » et sa « désapprobation » durant les séances, en s'exprimant bruyamment ou en sifflant[229] certains passages filmiques. Elle communique autant son plaisir que son étonnement lorsque le film lui plaît, à coup d'applaudissements[230] ou de grands éclats de rire[231]. À l'inverse, l'attitude des autres communautés de spectateurs est présentée de façon plus modérée. À l'hilarité qui agite les rangs du public des « places économiques », le délégué de Cádiz oppose

[223] « *publico de butacas* » ; sur l'ensemble des commuanutés identifiées par les rapporteurs, 22 sont qualifiées de « *publico de butacs* », et treize de « *publico de gradería y butacas* »

[224] « *publico de gradería* » ; sur l'ensemble des commuanutés identifiées par les rapporteurs, 6 sont qualifiées de « *publico de gradería* », et 13 de « *publico de gradería y butacas* »

[225] « *publico de galería* » ; sur l'ensemble des commuanutés identifiées par les rapporteurs, 3 sont qualifiées de « *publico de galería* »

[226] Littéralement : « *localidades baratas* » ou « *localidades modestas* » ; 13 communautés spectatorielles sont identifiées sous cette appellation par les informateurs.

[227] Littéralement : « *localidades caras* » ; cette catégorie est très peu utilisée par les informateurs, car deux seulement ont été identifiées de cette façon sur l'ensemble du corpus.

[228] "Fue aceptada por la mayor parte del público que presenció el estreno, si bien un redusidisimo número de espectadores, en determinadas escenas mostró su disconformidad, este público era de las localidades baratas. (…) En la primera parte y hasta la entrada de personajes en acción es algo lenta, y fue aquí donde se hicieron patentes la desaprobación por parte del público de localidades baratas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda ignorada", rapport de la délégation de Cádiz, le 22 mars 1947

[229] "hubo en escaso número espectadores de las localidades baratas que con silbidos mostraron su desagrado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "Héroes del 95", rapport de la délégation de Cádiz, le 7 juin 1947

[230] "En el grupo de espectadores de escaso nivel cultural, ha sido bien acogida, porque el interés no decae y por su argumento altamente patriótico, viéndose su producción interrumpida con frecuencia por los aplausos de los espectadores de localidades modestas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, "Tambor del Bruch", rapport de la délégation de Huelva, le 10 janvier 1949

[231] "en el sector de público de localidades baratas fue acogida con extrañeza e hilaridad ante las modas y costumbres de aquella época y el resto de los espectadores la acogió con curiosidad e interés", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "El crimen de la calle de Bordadores", rapport de la délégation de Cádiz, le 30 janvier 1947

ainsi l'accueil « curieux et intéressé » du « reste des spectateurs[232] » lors de la projection du film *El crimen de la calle de Bordadores* d'Edgar Neville (1946).

Le placement des spectateurs, indexé aux prix des places, constitue pour certains observateurs le prisme à travers lequel ils estiment le niveau culturel et intellectuel des spectateurs. Le rapporteur de Zaragoza, après la projection de *Borrasca de celos* de Ignacio F. Iquino (1946) estime ainsi que le public des galeries est « le moins préparé culturellement parlant[233] ». À Jérez de la Frontera, le délégué local distingue quant à lui les spectateurs des « places économiques » de ceux qu'il qualifie « d'experts en cinéma[234] ». Le rapporteur de Badajoz oppose enfin à plusieurs reprises les publics des galeries à une « minorité sélecte[235] » dans la salle, plus critique et plus exigeante. Le rapporteur de Cádiz opère le même rapprochement en estimant que les publics des « places les plus chères, qui sont mieux préparés sur le plan intellectuel, sont ceux qui ont rencontré une infinité de défauts[236] » au film *María Fernanda la Jerezana* de Enrique Herreros (1947). Autrement dit, à la catégorisation « concrète » des publics, qui repose apparemment sur la proportion des publics ou le placement des spectateurs lors d'une séance, s'ajoutent inévitablement les considérations sociales des observateurs qui renvoient à une acceptation idéelle des communautés d'interprétation.

1.3 – Une acceptation idéelle des publics

1.3.1 – L'approche socioculturelle

Les observateurs procèdent à une classification socioculturelle de 19,3 % des communautés spectatorielles. Néanmoins, cette catégorisation ne repose sur aucune méthode sociologique, puisque les informateurs se contentent d'observer les publics dans les salles et à la sortie des cinémas. Ils ne mènent pas d'entretien individualisé qui leur permettrait de connaître l'âge, le sexe,

[232] Cf citation ci-dessus.

[233] "Tuvo mejor acogida en el público de galería y menos preparado en su cultura que en el resto del público", AGA, Cultura, (3) 121.002, "Borrasca de celos", rapport de la délégation de Zaragoza, non daté

[234] "En los espectadores de localidades baratas y en los demás sectores de público, excepto los expertos en cine", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, "El tambor del Bruch", rapport de la délégation de Jérez de la Frontera, le 4 décembre 1948

[235] "Esta película, en general, gusto más a la galería que al público selecto, ya que lo único aceptable de ella, según opinión general, es la interpretación cómica del argentino Sandrini, pero ésta misma interpretación adolece de una falta de dirección en el desarrollo del argumento", "Ole, torero!", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04706, rapport de la délégation de Badajoz, non daté ; "La impresión general del público, fue excelente, no sólo para la galería, que ha aceptado ésta película como un acontecimiento, manteniéndola en cartel mayor número de días que los acostumbrados, sino también para aquella minoría selecta que fue a verla un poco escéptica, sobre lo que podría ser ésta ser esta nueva versión al celuloide, de 1a novela de Pérez Lugín, que, sin embargo,salió gratamente impresionada por la forma en que ha sido realizada", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "Currito de la Cruz", rapport de la délégation de Badajoz, non daté

[236] "La repulsa tuvo mayor eco en los espectadores de localidades caras que mejor preparados intelectualmente encontraron infinidad de defectos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "María Fernanda la Jerezana", rapport de la délégation de Cádiz, le 21 avril 1947

la profession ou encore la position sociale que les enquêtés estiment occuper au moment de la projection des films. Autrement dit, c'est sur leur propre ressenti qu'ils évaluent la position sociale des différents groupes qu'ils identifient. Les conclusions auxquelles ils aboutissent sont ainsi révélatrices de leurs considérations sociales, de la façon dont ils conçoivent l'organisation de la société espagnole et de la position qu'ils y occupent.

Ils opèrent ainsi une catégorisation des publics selon leur classe sociale auprès de 5,6 % des communautés de spectateurs. Ils s'emploient à désigner prioritairement la réception des films par les « classes populaires », les « classes humbles[237] » ou « socialement inférieures[238] », qui semblent apprécier les films nationaux puisque leur moyenne d'adhésion avoisine la note de **1,6/3** (soit une acceptation avec réserve du cinéma national). Ils opposent à ces classes sociales modestes des « classes supérieures », des individus « d'extraction sociale élevée » ou encore des « minorités sélectes », qui elles, sont plus sévères dans leur appréciation du cinéma espagnol puisque leur moyenne d'adhésion est négative (**-0,6/3**, soit un accueil partagé à tendance négative).

De la même façon, les observateurs classent les publics en fonction des niveaux culturels et intellectuels supposés des publics, respectivement auprès de 6,4 % et 3,8 % des communautés spectatorielles de notre corpus. Selon eux, les spectateurs « incultes », les « personnes à l'insipide formation culturelle » ou au « niveau culturel plus que moyen » sont ceux qui acceptent de façon unanime les productions espagnoles puisque leur degré d'adhésion s'élève à **2,2/3** (soit une acceptation totale des films). Les spectateurs « cultivés » disposant d'un « certain niveau culturel » livrent quant à eux un accueil partagé à tendance positive des films nationaux, avec une moyenne de **0,9/3**. En effet, de nombreux délégués mentionnent cette élite culturelle « toujours disposée à rencontrer des défauts dans [les] productions[239] » nationales. De la même façon, sur le plan intellectuel, les informateurs opposent ces « groupes de personnes les moins bien dotées intellectuellement parlant[240] » et ces publics « non éduqués[241] » aux « spectateurs sélects et intelligents[242] », « critiques et plus qualifiés[243] ». Dans les classifications des publics en fonction de

[237] "las clases humildes", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Alhucemas", rapport de la délégation de Burgos, le 4 mars 1948
[238] "las clases socialmente inferiores", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04677, "Mision Blanca", rapport de la délégation de Granada, le 22 février 1947
[239] "En aquellos espectadores de más elevado nivel cultural y aún en los que están dispuestos siempre a encontrar faltas en nuestras producciones, la película ha producido muy buena impresión, habiéndose oído comentarios muy favorables referentes a la parte técnica de la película", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "Currito de la Cruz", rapport de la délégation de Huelva, le 4 mai 1949
[240] "grupo de personas menos dotados intelectualmente", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04702, "Mare Nostrum", rapport de la délégation d'Alava, non daté
[241] "mozalbetes no educados", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, "Don Juan de Serrallonga", rapport de la délégation d'Alava, janvier 1949
[242] "el nucléo de espectadores selectos e inteligentes", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04722, "Una Cubana en España", rapport de la délégation de Salamanca, le 4 octobre 195
[243] "espectadores críticos más calificados", AGA, Cultura, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, "Culpable", rapport de la délégation de Cuenca, le 7 février 1947

leur niveau intellectuel, on constate que la moyenne d'adhésion des spectateurs considérés comme étant les moins bien formés est négative : **-2/3** (soit un rejet partiel des films). Ce rejet est expliqué par les observateurs par le fait que ces publics, parce qu'ils ne sont pas suffisamment préparés ni formés, ont été dérangés par les contenus de certains films ou bien n'ont pas compris le message général de l'œuvre. Le rapporteur d'Oviedo explique ainsi que le récit du drame religieux *La Fe* de Rafael Gil (1947) « n'a pas su toucher les spectateurs, précisément par leur manque de préparation[244] ».

Que la catégorisation soit sociale, culturelle ou intellectuelle, les informateurs nous livrent une vision extrêmement duale des publics de cinéma qui composent les salles. Ils opposent une masse populaire et ignorante à un public sélect, formé et cultivé. La lecture sociale des observateurs est révélatrice de leur conviction que les classes les plus modestes disposent d'un capital culturel inférieur au reste des spectateurs, qui ne leur permet pas de livrer une véritable critique des productions cinématographiques. Ils ont tendance à être présentés comme de simples consommateurs, ingérant les significations culturelles de la culture de masse sans opposer de véritable résistance. À l'inverse, les classes supérieures quant à elles sont capables d'opérer une critique exigeante des films et leur avis est souvent valorisé dans les rapports. Cette conception binaire des publics, qui ne prend en compte que les deux extrémités de la pyramide sociale espagnole, nie la présence d'une classe moyenne dans les salles, qui n'est évoquée que de façon anecdotique dans les rapports. Pourtant, d'après l'enquête nationale de Julio Montero et Ana María Paz sur la mémoire spectatorielle espagnole, les classes moyennes sont celles qui remplissent majoritairement les salles obscures sous le premier franquisme. En effet, l'enquête sociologique menée par ces deux historiens révèle que 79,4 % des individus ayant fréquenté régulièrement les cinémas entre 1940 et 1960 estiment appartenir à la classe moyenne[245].

1.3.2 – Les caractéristiques sociologiques des individus

Les observateurs opèrent également une distinction entre les communautés de spectateurs en fonction de diverses caractéristiques déterminant l'identité sociologique d'un groupe d'individus : leur âge, leur sexe ou encore leur appartenance religieuse.

---

[244] "Todos se hallen conformes con la perfección de fotografía, sonido, interpretación, etc., pero no cabe duda que el argumento no cala en los espectadores y precisamente por la falta de preparación de éstos, ya que en los grupos minoritarios la película ha impresionado francamente e incluso hemos o ido calificativos para ella como de la mejor película española hasta la fecha", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, "La Fe", rapport de la délégation d'Oviedo, le 12 novembre 1947

[245] 69,4 % des enquêtés s'affiliant aux classes supérieures se souviennent aller « très souvent » ou « assez souvent » au cinéma durant cette période, contre 42,3 % des individus se situant dans la classe moyenne et 58 % dans la classe moyenne haute. Dans le discours des enquêtés, le terme « très souvent » renvoie à une fréquentation des cinémas d'au moins deux fois par mois, voire à une fréquentation des salles quasiment hebdomadaire (cf MONTERO DIAZ Julio, PAZ REBOLLO Maria Antonia, *Lo que el viento se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 73 et p. 86)

**** L'âge : les jeunes et les enfants, un public à part***

1,5 % des communautés spectatorielles sont identifiées par les observateurs selon leur âge. Leur attention touche exclusivement les jeunes et les enfants, qu'ils distinguent du reste de l'assemblée de spectateurs. Il faut effectivement souligner l'importance de la jeunesse dans les salles et l'enthousiasme avec lequel les enfants fréquentent les cinémas. En Espagne, la première étude sur les relations que la jeunesse entretient avec le cinéma est réalisée en 1953 par Juan García Yagüe. Il fonde ses analyses sur des entretiens menés auprès d'enfants scolarisés sur Madrid. Il estime ainsi que le taux de fréquentation moyen des cinémas chez les interrogés oscillent entre 2,7 et 7,2 fois par mois[246]. Malgré l'importance de cette communauté dans toutes les salles du territoire, elle demeure relativement absente du discours des observateurs. Cela s'explique sans doute par le fait la majorité des films nationaux sont avant tout destinés à un public adulte. Les observateurs portent alors leur intérêt sur les communautés d'interprétation ayant atteint leur majorité. Ce n'est qu'à partir du milieu des années cinquante qu'une partie des intellectuels et des autorités franquistes commencent à s'intéresser à la production d'un cinéma spécialement dédié aux jeunes et aux enfants[247].

Les rares fois où les observateurs font allusion à la jeunesse dans la salle, c'est lorsqu'il s'agit d'évoquer les publics les moins exigeants ou les moins armés sur le plan culturel qu'ils comparent alors à un public enfantin. Ainsi, le délégué de Huelva évoque ce « noyau de spectateurs de faible niveau culturel, majoritairement composé d'enfants[248] ». Le délégué de Cuenca explique à son tour que le film *¡Ole, torero!* de Benito Perojo (1949) a plu au « groupe (…) composé d'enfants et aux secteurs de personnes majeures peu exigeantes sur le plan artistique, qui rient plus ou moins fort des situations comiques et des blagues du film[249] ». Ils lient donc au sein d'une même communauté spectatorielle des adultes et des jeunes, en considérant qu'ils donnent le même sens au film car ils disposent des mêmes référents culturels. Pour les informateurs, faire référence aux jeunes spectateurs constitue alors un moyen d'infantiliser les publics adultes et de décrédibiliser l'opinion de certains spectateurs. Le délégué d'Alava, qui considère que le biopic religieux *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949) est une œuvre de qualité, évoque son rejet par quelques secteurs du public de Vitoria. Il révèle que « le secteur qui a montré sa désapprobation lors

[246] GARCÍA YAGÜE Juan, *Cine y juventud*, Madrid, C.S.I.C., 1953, p. 7

[247] CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994. Consulter son chapitre intitulé : "*Todo lo fantástico viene retrocediendo". El impalpable público del cine infantil"*

[248] "En el núcleo de espectadores de escaso nivel cultural,en su mayoría infantil, las razones de la buena acogida, fue debida únicamente al argumento", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Don Quijote de la Mancha", rapport de la délégation de Huelva, le 9 avril 1949

[249] "El sector de personas a quienes ha gustado se circunscribe a los niños y ese sector de personas mayores poco exigentes en el orden artístico, que se contentan con la mayor o menor risa de las situaciones cómicas y chistes que comportan", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04706, "¡Ole torero!", rapport de la délégation de Cuenca, le 25 octobre 1950

de la projection était composé majoritairement de jeunes et des « éternels mécontents » des films espagnols[250] ». En associant les détracteurs du cinéma national à un public jeune, leur réaction devient ainsi un élément secondaire du discours réceptif de l'informateur : il suggère ainsi l'insignifiance de cette interprétation commune et discrédite la communauté des détracteurs du cinéma national.

**** L'identité sexuelle***

L'autre caractère identitaire à travers lequel les observateurs peuvent catégoriser les publics est celui du genre. Cette classification des spectateurs demeure néanmoins extrêmement rare, puisque seule 0,4 % des communautés spectatorielles sont concernées par cette distinction. Dans la majorité des cas, les observateurs différencient surtout le public féminin du reste des spectateurs. Les rares fois où il est évoqué, il est considéré comme une catégorie socialement homogène. Le public féminin est « général[251] » et certains délégués évoquent « l'ensemble du sexe féminin, sans distinction de classe[252] ». À l'inverse, lorsque le public masculin est mentionné, les observateurs précisent systématiquement leur appartenance sociale. Le délégué d'Oviedo rapporte ainsi que les hommes ayant apprécié le film *Alhucemas* de José López Rubio (1948) sont des « universitaires et des jeunes du beau sexe[253] », tandis que le rapporteur de Jaén explique que l'adaptation de *Fuenteovejuna* par Antonío Róman (1947) a été vivement appréciée par les hommes des « classes populaires ». Le public masculin serait ainsi perçu de façon plurielle, tandis que le public féminin serait quant à lui porteur d'un unique discours réceptif, peu importe la variété d'individus qui le composent.

Quelques rares observateurs évoquent des modes d'interprétation qu'ils n'attribuent qu'aux communautés féminines, et qui seraient liés à l'univers de la mode. Le délégué de Palma souligne ainsi « le plaisir [des publics féminins] devant l'assortiment de robes » portées par l'actrice María Félix dans le drame sentimental *Mare Nostrum* de Rafael Gil (1948). Néanmoins, leur plaisir aurait été entravé par certains détails. Les spectatrices auraient en effet remarqué une sorte

[250] "El sector que mostraba su desagrado a la proyección estaba compuesto por el elemento joven en su mayor parte y por los "eternos descontentos" ante la proyección de películas españolas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, "El capitán de Loyola, rapport de la délégation d'Alava, non daté

[251] "El publico femenino, en general juzga la película muy agradable y bonita aunque excesivamente fuerte", AGA, Cultua, (3) 121.002 36/04686, "Mariona Rebull", rapport de la délégation de Tarragona, le 24 mai 1947

[252] L'homogénéité sociale des publics féminins est évoquée à plusieurs reprises dans les rapports, dont voici quelques exemples : "En las clases populares principalmente en cuanto a hombres se refiere, y, en general, puede afirmarse que a todo el sexo femenino sin distinción de clases", AGA, Cultua, (3) 121.002 36/04683, "La Lola se va a los puertos", rapport de la délégation de Jaén, le 17 février 1948 ; "Entre el sexo femenino, sin distinción de clases, gustó más", AGA, Cultua, (3) 121.002 36/04682, "Audiencia publica", rapport de la délégation de Soria, le 14 mars 1947

[253] "El sector particular antes citado se encuentra entre personas que frecuenta poco el cine y además de estudio (universitarios y jóvenes del bello sexo)", AGA, Cultua, (3) 121.002 36/04693, "Alhucemas", rapport de la délégation d'Oviedo, le 7 avril 1948

d'anachronisme dans le film puisque, selon elles, les robes utilisées « correspondent à la mode actuelle, alors que le film se déroule entre les années 1939 et 1943, où le style était très différent[254] ». Cela témoigne d'une connaissance pointue de l'univers de la mode et d'une certaine exigence de cohérence de la part de ce groupe de spectatrices. Cette association public féminin/goût pour la mode se retrouve dans le discours d'autres autorités provinciales tel que le délégué de Cuenca qui va jusqu'à regretter que la comédie *Dos cuentos para dos* de Luis Lucía (1947) n'ait pas suffisamment exploité les scènes se déroulant dans la maison de couture ; selon lui, « cela aurait été du goût des publics féminins, tout en ajoutant une note de somptuosité au film[255] ».

L'appréciation des communautés d'interprétation selon leur genre témoigne d'une vision déséquilibrée des publics féminins et masculins chez les observateurs. L'acceptation englobante et singulière de la communauté féminine, cantonnée à un unique « domaine d'expertise » – la mode – s'oppose à l'acceptation plurielle des publics masculins, qui disposent d'une certaine variété sociale et, par extension, d'un spectre interprétatif plus large. Cette conception est révélatrice de la position occupée par la femme dans les années quarante et cinquante en Espagne. Reléguée au second rang de la vie domestique, elle vit dans l'ombre de la domination masculine de la société patriarcale franquiste. Le rôle social unique qui lui est attribué – mère et épouse – empêche sans doute les informateurs de déceler une variété de profils au sein d'une même communauté féminine qui est envisagée de façon homogène pour correspondre à l'unique modèle social que le régime leur réserve.

**** L'appartenance religieuse***

1,2 % des communautés spectatorielles sont enfin identifiées en fonction de leur appartenance religieuse. Dans un État national-catholique tel que le régime franquiste, qui repose sur une interpénétration de l'État et de l'Église, l'appartenance religieuse est inévitablement celle du catholicisme. La société espagnole contemporaine nourrit un lien étroit avec la religion catholique, qui a laissé une trace importante dans les mentalités. Si la Seconde République a amorcé dès 1931 un programme de déchristianisation des institutions et de la société civile, mené par Manuel Azaña, elle n'est jamais parvenue à séparer l'Église et l'État, tant la religion catholique était au fondement

[254] "con excelente intérpretes, aun cuando tal vez se haya abusado un poco en la exaltación de la figura de Maria Félix, la cual proporcionar según las mujeres aparte del placer de exhibición de un numeroso surtido de vestidos, el fallo de que estos corresponden a la moda actual, en tanto que la acción de la cinta se desarrolla entre los años 1939 y 43, durante los cuales la linea elegante era muy diferente.", AGA, Cultua, (3) 121.002 36/04702, "Mare Nostrum", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 21 mars 1949

[255] "La dirección es ágil y ha conseguido hacer una película dinámica con ciertos abusos en determinados momentos, deteniéndose en escenas graciosas pero de viejos y fáciles recursos que podían haberse prolongado más en los planos de la casa de modas y peletería con una exhibición de modelos que hubiera sido del agrado del público femenino, al tiempo de haber dotado a la película de una nota de suntuosidad.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04692, "Dos cuentos para dos", rapport de la délégation de Cuenca le 19 septembre 1952

de l'identité nationale espagnole[256]. Le catholicisme domine en effet de façon hégémonique le monde spirituel espagnol[257] et jouit d'une forte implantation auprès de la population. Le régime franquiste a ainsi fait de l'Église l'un des piliers fondamentaux de son pouvoir en lui offrant une place de premier ordre dans le système franquiste. Afin d'asseoir sa légitimité, le régime a instrumentalisé politiquement la religion dans le but de disposer de la forte audience dont elle dispose auprès des populations. Certains historiens ont tout de même nuancé le sentiment de religiosité des Espagnols durant le premier franquisme, en rappelant que les pratiques et les dévotions religieuses sont fortement contraintes dans la période de « religiosité totale[258] » de l'après-guerre. Si Juan José Ruiz Rico constate effectivement un accroissement des pratiques religieuses à la fin de la guerre civile, il indique que la peur, les conventions ou les pressions externes ont fortement influé sur ce phénomène[259]. Cela ne traduit pas nécessairement un renforcement des croyances et des dévotions religieuses, mais plutôt une prise de contrôle des pouvoirs religieux sur le corps social dans un contexte de culture de la victoire. D'autres historiens ont appuyé cette thèse, en démontrant que la rechristianisation des milieux ruraux n'a été que partielle durant le premier franquisme[260]. La pratique religieuse de cette période se caractérise ainsi essentiellement par une dévotion ritualiste, où l'assistance aux messes et aux célébrations liturgiques est essentielle pour prouver son adhésion au système. Fervents pratiquants et pratiquants contraints coexistent donc durant l'ensemble du premier franquisme.

Dans ce contexte d'omniprésence religieuse, il n'est donc pas étonnant que les délégués provinciaux soient vigilants quant à l'existence de communautés de spectateurs se définissant par leur caractère religieux. Ces groupes sont souvent décrits par les observateurs comme étant particulièrement scrupuleux et pointilleux vis-à-vis des valeurs morales véhiculées par les films. Le délégué de Salamanque évoque ainsi « certains publics qui jugent avec pudibonderie n'importe quelle œuvre exaltant des valeurs morales et religieuses[261] » ou « qui n'acceptent pas facilement les

[256] AUBERT Paul, « Introduction » dans AUBERT Paul, PÉREZ Joseph (dir.), *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 2

[257] A titre de comparaison, selon diverses sources évaluant le nombre de protestants en Espagne à la fin des années quarante, le pays ne compterait qu'environ 20 00 individus, dont seulement la moitié serait de nationalité espagnole (cf AUBERT Paul, « Introduction », *Op. Cit.*, 2017, p. 2)

[258] En 1974, Oresanz met en évidence l'existence de trois modèles de religiosité durant la période franquiste : la religiosité totale de l'après-guerre, la religiosité personnelle des années cinquante, et la religiosité du compromis à partir des années soixante et du concile de Vatican II. La période de religiosité totale se caractérise par la tentative d'une restauration religieuse et politique totale du catholicisme au sein de la société espagnole (ORESANZ, Aurelio, *Religiosidad popular española, 1940-1965*, Madrid, 1974)

[259] RUÍZ RICO Juan José, *El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco.* Madrid, Editorial Tecnos, 1977

[260] FONT AGULLÓ Jordi, "'Aspiramos a transformar totalmente la vida en España'. Actitudes de la población ante la implantación del Nuevo Estado: la política como religión y la religión como política" dans *Tiempos de silencio. Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo. València,17-19 de noviembre de 1999*, Valencia, 1999, p. 333-343

[261] "Con ser una película de tipo religioso que ya desde el principio pudiera retraer a ciertos públicos que juzgan gázmoñería toda obra en la que se exalta un valor moral y religioso, sin embargo es casi en esos elementos donde más

thématiques qui attaquent ou qui, pour le moins, ne suivent pas la morale et le dogme catholique[262] ». Si l'on s'intéresse à la moyenne d'adhésion de cette communauté spectatorielle, on constate en effet qu'elle s'avère relativement critique envers les œuvres nationales car elle avoisine la note de **0,6/3** (soit un accueil partagé à tendance positive).

Ces publics se caractérisent également selon les informateurs par une certaine méfiance envers le grand écran, dont ils craignent l'influence délétère. À Pamplune, l'informateur franquiste assure ainsi que le film *El Capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949), parce qu'il aborde une thématique hagiographique – la vie du futur saint Ignacio de Loyola – « a fait venir au cinéma un secteur important de public qui, sans cette raison, ne fréquente pas les salles de cinéma[263] ». Cette faible fréquentation des cinémas explique sans doute pourquoi les auteurs identifient rarement cette communauté au sein de la salle et qu'ils les mentionnent presque exclusivement lors de la projection de films abordant des thématiques religieuses.

1.3.3 – Une catégorisation selon l'appartenance régionale des publics

Dans une extrême minorité des rapports, les informateurs désignent certaines communautés d'interprétation en fonction de leur origine locale (0,4 % des communautés). L'appartenance régionale des publics serait vectrice de modes d'interprétation particuliers, notamment lorsque les films nationaux mettent en exergue des éléments de folklore. Le délégué d'Orense assure ainsi que « les films [traitant] de la Galice jouissent ici d'une énorme acceptation, même auprès des publics les plus raffinés et les plus exigeants[264] ». Il en va de même concernant la culture et le folklore andalous. Les informateurs du régime assurent que le public sévillan accueille de façon unanime tous les films « dans lesquels joue Juanita Reina, une artiste formée dans cette ville et pour laquelle le public nourrit une forte prédilection[265] ». À l'inverse, les spectateurs de Grenade se montrent quant à eux plus exigeants lorsque le récit et l'atmosphère des films se déroulent dans leur région, en « notant à l'écran de petits défauts qui ne sont jamais observés par le public d'autres régions[266] ».

---

aceptación ha tenido precisamente por el empaque que ha sabido darle", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Balarrasa", rapport de la délégation de Salamanca, le 4 avril 1951

[262] "Con ser una película de tipo religioso que ya desde el principio pudiera retraer a ciertos públicos que juzgan gázmoñería toda obra en la que se exalta un valor moral y religioso, sin embargo es casi en esos elementos donde más aceptación ha tenido precisamente por el empaque que ha sabido darle", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Balarrasa", rapport de la délégation de Salamanca, le 4 avril 1951

[263] "El motivo de la acogida ha consistido, indudablemente, en la razón de tipo religioso que lleva al "cine" a un buen sector de público que, sin esa razón, no acude a salas de espectáculos.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, "El Capitán de Loyola", rapport de la délégation de Pamplona, le 2 avril 1949

[264] "Hay que hacer constar que las películas de Galicia tienen aquí una aceptación enorme, que satisfacen al público más exigente y refinado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation d'Orense, le 17 mai 1947

[265] "aunque no puede tomarse en consideración la gran acogida que la ha dispensado el público sevillano, toda vez que su protagonista Juanita Reina es un artista formada en esta ciudad y por la que el público siente una gran predilección", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "Serenata española", rapport de la délégation de Sevilla, le 21 mai 1947

[266] "Coincide con lo señalado en los apartados a) y b), aunque cabe señalar falta de ambientación en los personajes que intervienen, ya que como la acción transcurre en Andalucía, se notan en la cinta pequeños defectos que no son

En d'autres termes, l'appartenance régionale des publics peut contribuer à moduler leur approche réceptive des films folkloriques en fonction de leur adéquation aux représentations identitaires des publics locaux.

Selon les informateurs, l'appartenance régionale des spectateurs n'influe pas seulement sur la réception du cinéma folklorique. Certains d'entre eux octroient aux publics des capitales provinciales des attributs et une identité propre, notamment du point de vue moral et religieux. Le délégué d'Avila évoque une certaine « psychologie du public *abulense*[267] » qui le rend particulièrement friand des films à caractère religieux et historique. Le délégué d'Alava révèle quant à lui que le rejet du drame religieux intitulé *La Fe* (1947) s'explique avant tout par le fait que cette capitale « dispose d'un pur sentiment religieux[268] », qui aurait été malmené par le propos du film. La morale religieuse de certaines provinces semble ainsi constituer aux yeux des rapporteurs un caractère intrinsèque de l'identité des publics, qui influe sur les modes de réception.

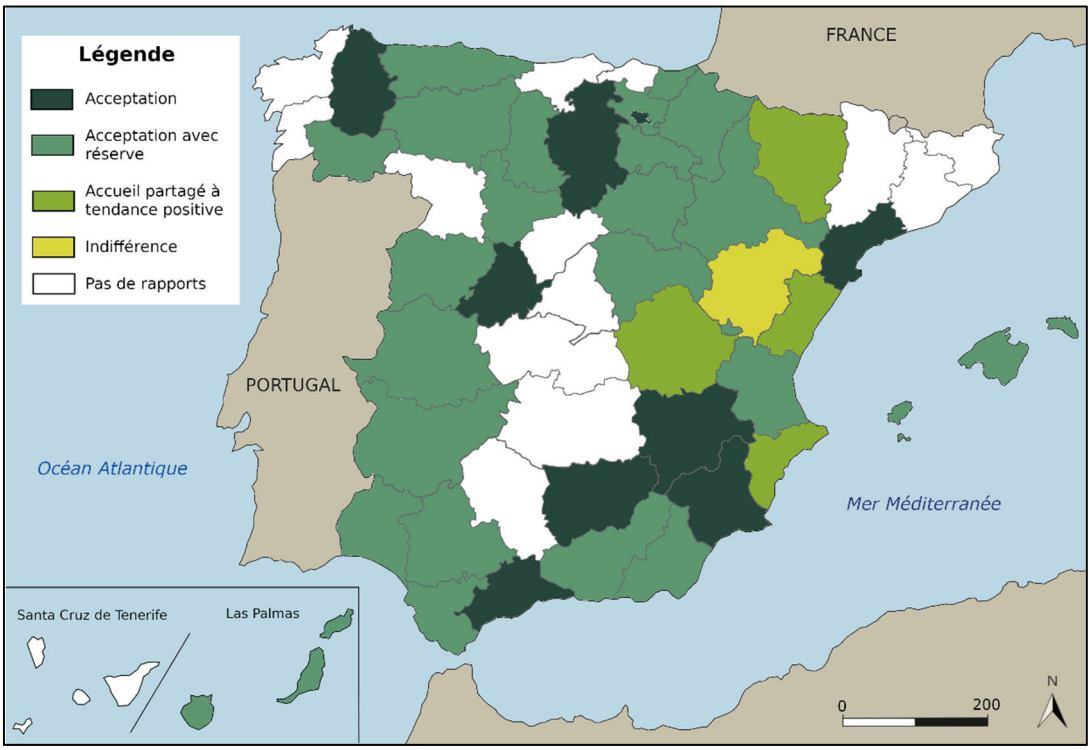
Néanmoins, si l'on compare la moyenne d'adhésion des publics selon les provinces, on constate que le cinéma espagnol est reçu de façon relativement homogène sur l'ensemble du territoire. La production nationale est en effet acceptée avec réserve dans la majeure partie des provinces (Carte 3). Seules quatre d'entre elles réservent un avis partagé à tendance positive aux films castillans : Alicante, Cuenca, Castellón de la Plana et Huesca. La province de Teruel est la seule qui manifeste une forme d'indifférence, mais il faut nuancer cette réalité. En effet, les autorités ministérielles n'ont conservé qu'un seul rapport de cette province. Le résultat affiché sur la carte suivante ne peut donc être considéré comme étant représentatif du degré d'adhésion moyen des spectateurs de Teruel. Il faut également préciser que les résultats obtenus et présentés ici se fondent sur l'observation de publics avant tout urbains, provenant des capitales provinciales.

observados por el público de las demás regiones", AGA, Cultura, (3) 121.002, "Borrasca de celos", rapport de la délégation de Grenade, le 7 août 1947

[267] "Argumento de tipo religioso histórico cala muy bien dentro de la psicología del público abulense", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, "La Dama del Amariño", rapport de la délégation d'Avila, le 24 mai 1949

[268] "Así se explica la prevención con que ha sido acogida en esta capital dicha película, que cuenta con un depurado sentido religioso", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, "La Fe", rapport de la délégation d'Alava, non daté

Carte 3 : Degré d'adhésion des spectateurs au cinéma national selon les provinces (1946-1960)



L'enquête historique de Julio Montero et Ana María Paz révèle que 58,5 % des spectateurs se rendant moins d'une fois par mois au cinéma considèrent provenir « de la campagne ». Au contraire, 64 % de ceux assistant plus de deux fois par mois à une séance de cinéma estiment « être de la ville ». Les spectateurs étudiés dans les rapports constituent ainsi un public plus coutumier et plus familier du loisir cinématographique que dans le reste des territoires provinciaux. En effet, dans les zones urbaines de l'importance des capitales provinciales, les cinémas proposent des projections quotidiennes. À l'inverse, dans les petits bourgs de moins de 10 000 habitants qui peuplent les provinces, les séances de cinéma ont uniquement lieu les samedis, les dimanches et les jours fériés. De plus, à partir des années quarante, l'afflux croissant des populations originaires des zones rurales vers les grandes zones urbaines à tendance à concentrer le marché cinématographique dans les villes. Les capitales provinciales disposent ainsi de l'offre cinématographique la plus complète de leur territoire, ce qui permet aux spectateurs de développer leur culture cinématographique. Les spectateurs étudiés dans les rapports sont donc principalement des publics urbains, disposant d'une certaine expertise culturelle liée à une fréquentation plus régulière des cinémas. Ainsi, si certains particularismes locaux peuvent être à l'origine de modes interprétatifs spécifiques, cela demeure anecdotique dans le paysage réceptif provincial, puisque seul 0,4 % des communautés spectatorielles semblent concernées par ce phénomène.

Le spectre de catégorisation des publics est donc particulièrement large, car il repose sur une multitude d'attributs et de qualifications culturelles extrêmement différenciées, qui relèvent à la fois d'observations concrètes réalisées dans les salles et à la fois des propres considérations socioculturelles des observateurs. On constate néanmoins l'emploi par les observateurs franquistes d'une dernière forme de catégorisation des publics, qui se concentre cette fois sur les liens spécifiques que certains spectateurs entretiennent avec le cinéma et la connaissance qu'ils possèdent de ce média.

II- Les capacités d'expertise cinématographique des publics selon les informateurs du régime

Les informateurs identifient certaines communautés en fonction d'une culture cinématographique commune ou bien du partage d'un même plaisir cinématographique. Ils fondent ainsi leur classification sur le caractère cinéphile des spectateurs présents dans les salles. Selon Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, la cinéphilie désigne en effet la possession d'une « culture cinématographique, au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver le plaisir cinématographique. Elle recouvre à la fois la mémoire et la capacité à juger, acquise au contact d'une technique artistique[269] ». En Espagne, à partir des années cinquante, on constate en effet l'émergence de ce que les historiens ont appelés une « cinéphilie classique[270] », qui se développe dans divers pays d'Europe, notamment en France. Il s'agit d'une nouvelle manière de voir les films, de parler d'eux et de diffuser ce nouveau discours. Ce mouvement à contribuer à la reconsidération du cinéma, à la fois sur le plan social et artistique et a accompagné en France le mouvement de la *Nouvelle Vague*. Cette cinéphilie classique ne s'est pas cantonner à l'Hexagone, mais à induit l'émergence de pratiques spécifiques dans de nombreux pays européens, notamment à travers le mouvement des ciné-clubs. Ce mouvement, même dans un pays autoritaire comme l'Espagne franquiste, a été particulièrement actif. La tradition des ciné-clubs existe en Espagne depuis la fin des années vingt, et a connu un court moment d'apogée durant la Seconde République. Il survit tout au long des premières années de la dictature autour d'institutions affiliées au régime ou

[269] JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 3

[270] Une voie de l'historiographie aborde la cinéphilie comme un ample et vaste phénomène culturel, qui évoluent selon les aires géographiques et les périodes étudiées (BAECQUE Antoine (de), *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003, p. 11). Un autre mouvement, plus englobant, considère la cinéphile comme un phénomène de fascination exercé par le cinéma sur les populations dans son ensemble, indépendamment des barrières historiques et géographique (ROSENBAUM J., MARTIN A., *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, London, BFI Publishing, 2003)

directement soutenu par lui à Madrid[271] ou dans diverses capitales provinciales telles que Valladolid, Salamanque ou Saragosse[272]. Au début des années cinquante, à la faveur de l'émergence d'une « cinéphilie classique », l'activité des ciné-clubs est à la fois coordonnée par le Syndicat Universitaire Espagnol (SEU), qui dépend du régime, et par l'Eglise catholique[273]. Une importe culture cinématographique se développe autour du SEU, qui bénéficie d'un certain réformisme culturel, promu par Joaquín Ruiz-Gímenez au ministère de l'Education, entre 1951 et 1956. A partir de 1955, certains ciné-clubs sont même exempts de la censure centralisée, à partir du moment où le délégué provincial du ministère de l'Information et du Tourisme (MIT) a autorisé la diffusion de l'ensemble de son programme filmique[274]. En 1957, la DGCT estime qu'il existe 346 ciné-clubs à travers tout le territoire, même s'il est difficile d'identifier ceux qui sont véritablement actifs. Cela témoigne ainsi de la diversité de la réalité des ciné-clubs, qui peuvent avoir un statut officiel – comme le *Cine-Club* de Madrid par exemple, fréquenté par ce que Fernando Ramos-Arenas nomme « l'*intelligentsia* cinématographique du régime[275] » – des ciné-clubs idéologiquement plus dissidents ou d'autres qui ne nourrissent aucune ambition idéologique mais aspirent seulement à cultiver une certaine culture et fascination pour le cinéma. Ainsi, au cours des années cinquante, une partie des spectateurs fréquentent des ciné-clubs et développe un regard spécialisé sur le medium cinématographique.

Selon les informateurs, la maîtrise de cette culture cinématographique par les différentes communautés d'interprétation produit des discours réceptifs auxquels ils accordent une valeur variable. Selon eux, les spectateurs ne seraient pas tous aptes à livrer une expertise cinématographique.

2.1- L'exigence d'une minorité spectatorielle : la voix de la cinéphilie savante

Les observateurs évoquent dans de nombreux rapports ces « spectateurs exigeants », qui, à la lumière d'une culture cinématographique plus étendue que chez les autres publics, portent un regard sans complaisance sur les films nationaux. Les informateurs accordent un certain crédit au discours réceptif de ces communautés d'interprétation. Ils les mentionnent généralement lorsqu'il s'agit d'asseoir la réussite et le succès d'un film national lors des projections. Le délégué d'Orense

[271] A Madrid, il faut compter le ciné-club du Syndicat Espagnol Universitaire (SEU), le Cercle Cinématographique espagnol (CIRCE) ou encore le Cercle des Ecrivains Cinématographiques (CEC) qui dépendent tous du régime.

[272] RAMOS-ARENAS Fernando, « Cineclubs y las políticas de la cultura cinematográfica en España y la RDA en torno a 1960 », dans *Communication & Society*, vol. 30, nº 1, 2017, p. 4

[273] PALACIO ARRANZ Manuel, "Cineclubs y cinefilia : afinidades electivas" dans NIETO FERRANDO Jorge Juan, COMPANY RAMON Juan Miguel, *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca*, Madrid, Ed. de la Filmoteca, 2006

[274] RAMOS-ARENAS Fernando, "*Op. Cit.*", 2017, p. 4

[275] RAMOS-ARENAS Fernando, "*Op. Cit.*", 2017, p. 6

rapporte ainsi que le film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946) a rencontré un véritable succès dans la capitale, et a même su « satisfaire le public le plus exigeant et le plus raffiné[276] ». À Cuenca, le délégué rapporte que le film *Manolo, guardia urbano* de Rafael J. Salvia (1956) a même été jugé « avec bienveillance » par les spectateurs les plus exigeants[277]. En d'autres termes, le fait que ces publics disposant d'un tel niveau d'expertise apprécient le film, constitue un gage de qualité cinématographique pour les observateurs.

Leurs jugements et leurs interprétations sont ainsi extrêmement valorisés par les informateurs. Diverses délégations estiment que le discours de ces experts « a plus de valeur puisqu'ils sont les plus habilités pour évaluer[278] » les films, et qu'ils disposent de « plus d'éléments de jugement pour exprimer leur opinion[279] » que le reste des publics. Selon les informateurs, cette maîtrise cinématographique s'explique par deux facteurs. D'une part, leur fréquentation régulière des salles obscures leur permet d'acquérir un savoir filmique et d'évaluer les œuvres en fonction d'un large répertoire cinématographique qu'ils se sont constitués. Le délégué de Cáceres estime ainsi que ces « experts » « assistent fréquemment à ce genre de spectacle et ont suffisamment d'expérience pour être capables de différencier les films les uns des autres[280] ». D'autre part, cette expérience régulière des films est souvent associée à un certain niveau culturel. Le rapporteur de Huelva explique ainsi que ceux qui fréquentent le plus régulièrement les cinémas, y compris durant la semaine, « disposent d'un niveau culturel plus élevé que la grande masse de spectateurs[281] ». Ces spectateurs exigeants et expérimentés, qui représentent 1,8 % des communautés d'interprétation, sont ainsi considérés comme les voix d'une cinéphilie savante, qui portent un regard et un jugement d'experts sur les productions nationales.

Néanmoins, la capacité d'expertise des publics qualifiés de cultivés ou d'experts peut aussi être remise en cause par une partie des rapporteurs. Le discours réceptif des spectateurs composant

[276] "Hay que hacer constar que las películas de Galicia tienen aquí una aceptación enorme, que satisfacen al público más exigente y refinado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation d'Orense, le 17 mai 1947

[277] "El argumento la película se gana la adhesión de la masa popular y la sencillez de los valores humanos que presenta y la realización, consiguen que los mas exigentes la juzguen con benevolencia", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03568, "Manolo, guardia urbano", rapport de la délégation de Cuenca, le 16 mai 1960

[278] "Por el contrario entre aquellos que merece más valor su opinión por hallarse más capacitados para calificar, se ha clasificado como una película entretenida y que se halla bien desarrollado su argumento", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda ignorada", rapport de la délégation de Huesca, le 18 août 1947

[279] "Entre las personas más entendidas, y con más elementos de juicio para opinar, se oyeron algunos comentarios elogiosos referentes al argumento y excelente presentación de la película, que está desarrollada con buen gusto", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, "Culpable", rapport de la délégation de Badajoz, non daté

[280] "En cuanto a la interpretación artística, los más entendidos, o por lo menos los que con más frecuencia asisten a esta clase de espectáculos y tienen la experiencia de diferenciar unas cintas de otras, consideran que los intérpretes llevan a cabo su trabajo de manera muy afectada, resaltando la falta de naturalidad, por lo que hace suponer que son mas artistas de teatro que de cine", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda ignorada", rapport de la délégation de Cáceres, le 29 mars 1947

[281] "Estos comentarios favorables, se han recogido en el sector de acostumbra a frecuentar los cines durante la semana cuyo nivel cultural es algo más elevado que el de la gran masa de los espectadores", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04670, "El testamento del Virrey", rapport de la délégation de Huelva, le 3 février 1948

le groupe des « détracteurs » du cinéma national, considérés comme un public particulièrement exigeant, peut faire à l'inverse l'objet d'un certain dénigrement par les rapporteurs. À Huesca, après la diffusion de *La Lola se va a los Puertos* de Juan de Orduña (1947), l'informateur rapporte que « l'avis [des détracteurs du cinéma national] n'a aucune valeur et qu'il ne faut pas leur accorder d'importance[282] ». De même, à Huelva, le délégué précise que les publics ayant rejeté *La vida empieza a la medianoche* de Juan de Orduña (1946) correspondent à ce « groupe « d'experts », toujours disposés à trouver des défauts à nos films alors qu'ils sont parfaitement réussis. (…) Ce secteur du public qui accueille mal les productions nationales, dans la majorité des cas, ne se donne même pas la peine de voir les films, il ne faut donc pas trop prendre en compte leurs opinions[283] ». Il faut souligner que certains observateurs sont engagés dans une entreprise de valorisation du cinéma national, menacé par l'importante concurrence des cinématographies étrangères. Ces rapports sont d'ailleurs commandités par le régime dans le but de saisir les goûts cinématographiques et les attentes des publics provinciaux, afin de développer un cinéma national correspondant réellement à leurs attentes. Ainsi, certains observateurs, convaincus des avancées réalisées par le cinéma national au cours de la période étudiée, estiment que les jugements trop négatifs de certaines communautés d'interprétation ne méritent pas d'être transmis puisqu'ils demeurent l'apanage d'une petite minorité.

L'expérience des spectateurs ainsi que leur statut social et leur capital culturel supposés influeraient donc sur leurs capacités d'expertise cinématographiques. Les discours réceptifs livrés par ces différentes communautés, réunies par une même appartenance sociale, ont ainsi plus ou moins de valeur selon les observateurs. Baignés dans une forme d'élitisme culturel – sur laquelle je reviendrai –, le regard que les informateurs portent sur les publics les moins cultivés relève ainsi souvent d'une sorte de mépris de classe.

2.2 - Les dangers du cinéma : des publics vulnérables

En effet, des rapporteurs portent un regard méprisant sur certaines catégories de spectateurs, qui est à mettre en lien avec leur acceptation socioculturelle des publics. Les publics les moins bien éduqués et formés font ainsi l'objet de catégorisations hâtives. La délégation de León estime par

[282] "Las personas que mostraron su disconformidad a esta cinta, a que se alude anteriormente, son las que, por sistema, actúan de detractoras del cine nacional, y por ello sus opiniones carecen de valor y se les concede importancia alguna", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04683, "La Lola se va a los puertos", rapport de la délégation de Huesca, le 7 décembre 1948

[283] "Esta buena acogida, lo ha sido en todos los sectores, exceptuando ese grupo de "entendidos", dispuesto siempre a encontrar defectos en nuestras películas, aunque estas estén perfectamente logradas. (...) Este sector del publico que acoge mal las películas de producción nacional, en la mayoría de los casos no se molesta siquiera en ver las películas, por lo que sus opiniones no deben ser tenidas muy en cuenta", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04661, "La vida empieza a la medianoche", rapport de la délégation de Huelva, le 7 avril 1947

exemple que pour les spectateurs de « formation modeste », « ce qui compte c'est ce qu'ils ont appris en ressentant, et non pas des réflexions qu'ils ne sauraient apprécier ou qu'ils auraient vite oublié[284] ». Les communautés spectatorielles les plus incultes sont ainsi celles qui se laissent aveuglément submerger par l'émotion. Un rapporteur explique ainsi que certains plans « spectaculaires » du film historique *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950) « suffisent à enflammer l'esprit du spectateur ordinaire (…) d'une intense émotion patriotique, empêchant naturellement la formation d'un jugement objectif, impartial et critique ». Il rajoute que « la grande majorité des publics ne parvient pas à juger, mais se laisse porter par des attitudes qu'il confond, d'une manière ou d'une autre, avec ses propres sentiments[285] ». Par un procédé d'identification, les spectateurs provinciaux seraient ainsi incapables d'opérer une distanciation avec les images qu'ils visionnent et se retrouveraient ainsi submergés par les émotions qu'elles suscitent, les privant par conséquent de toutes facultés de jugement. Ces communautés particulièrement émotives, font écho à ces publics bruyants et expressifs des places économiques décrits par d'autres rapporteurs, qui apparaissent incapables de dompter ou de réfréner leurs sentiments et leurs émotions. En d'autres termes, ces spectateurs s'en remettraient à leur ressenti plutôt qu'à leur raison. Ces récepteurs non formés, qui n'opposeraient aucun jugement critique et raisonné sur ce qu'ils visionnent, constitueraient donc une sorte de cire molle en attente d'empreinte, extrêmement malléable et influençable.

Cette conception du monde spectatoriel a pour corollaire la croyance en la menace que représente le médium cinématographique pour les publics. Les informateurs provinciaux ont pleinement conscience de l'importance du loisir cinématographique dans la vie des Espagnols et de la fascination qu'il exerce sur eux. Il constitue selon les autorités franquistes l'une des meilleures armes de persuasion idéologique qui existe à cette période, mais également la plus dangereuse. Le délégué de León rappelle à cet égard que « la puissante influence du cinéma instruit plus que n'importe quel autre [média], en présentant plastiquement les événements[286] ». Le délégué de Badajoz estime quant à lui que « le cinéma doit constituer une arme puissante pour éduquer la conscience populaire[287] ». S'il peut constituer l'agent idéal de la conformation mentale des

[284] "las de escasa formación (en cuento a estas diferimos de aquel criterio pues consideramos que por el contrario es aleccionadora, porque lo es en definitiva la figura del sacerdote protagonista y para éstos no cuenta sino lo que aprenden por el sentimiento, sin otras disquisiciones superiores que no saben apreciar u olvidan pronto)", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, "La Fe", rapport de la délégation de León, le 28 novembre 1947

[285] "Los planos espectaculares son frecuentes y ello basta para prender el ánimo del espectador corriente, pero predispuesto, de una intensa emoción patriótica que naturalmente impide la formación de un juicio crítico objetivo, desapasionado y entero. Además, la inmensa mayoría de los asistentes no acuden a juzgar, sino para dejarse "llevar" de antemano por unos gestos que en cierto modo se identifican con los sentimientos propios", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport provenant d'une province inconnue, non daté

[286] "la poderosa influencia del cine, que alecciona más que ninguna otra cosa al mostrarnos plásticamente los sucesos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, "La Fe", rapport de la délégation de León, le 28 novembre 1948

[287] "el cine tiene que ser un arma poderosa para educar la conciencia popular", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Badajoz, en janvier 1951

individus aux préceptes du régime, le grand écran peut également contribuer à diffuser un ensemble d'idées délétères et de valeurs jugées immorales.

En effet, les spectateurs sont considérés comme des êtres vulnérables, à la merci de la fascination et de l'emprise qu'exerce sur eux le grand écran. Cependant, la dangereuse influence du grand écran ne touche pas les publics de façon égale. Selon les informateurs du régime, les publics les plus vulnérables sont ceux considérés comme non « formés » ou non « préparés ». Le rapporteur d'Alava estime ainsi que le film *La Fe* de Rafael Gil (1947) « présente de sérieux dangers auprès des personnes peu formées sur le plan moral et religieux puisque les doutes présentés à l'écran ont déjà une forte acceptation et un fort ancrage auprès d'elles[288] ». Rappelons que le film met en scène l'arrivée d'un jeune prêtre dans un village castillan, dont la foi se trouve ébranlée à plusieurs reprises face aux avances d'une jeune pénitente et à la froide logique d'un athée cultivé. À Oviedo, la délégation provinciale estime ainsi que la projection du drame est « dangereuse » en raison de « la faible préparation du public espagnol dans sa grande majorité ». Il explique ainsi que :

> « Bien qu'il soit difficile d'élever son niveau, et que cela ne puisse se faire que progressivement, nous n'avons pas d'autre choix que de considérer ce genre de films comme inopportuns. Nous avons délibérément cherché à capter les commentaires des publics, et nous avons saisi des interprétations très téméraires[289] »

En d'autres termes, le niveau de formation générale des Espagnols ne leur permettrait pas de visionner les œuvres dont le message n'entrerait pas pleinement en adéquation avec certaines valeurs, au risque de donner lieu à des contresens voire à des interprétations subversives. Les délégations soulignent ainsi le décalage qui peut exister entre les intentions originelles des producteurs et la réalité réceptive, et met en garde les autorités censoriales contre les films présentant une certaine ambiguïté dans leur message idéologique et moral. On se trouve ici face à une attitude extrêmement paternaliste au sein de laquelle les autorités provinciales perçoivent les masses de spectateurs comme des récepteurs vulnérables. Ils condamnent en effet la diffusion de toutes images ou situations filmiques considérées immorales, même lorsqu'elles ont vocation à servir un discours moralisateur en présentant des contre-exemples moraux. Une partie des délégations provinciales semblent ainsi convaincues de l'incapacité de certains récepteurs à contextualiser certaines images, en raison de leur manque de formation.

Ainsi, selon les rapporteurs, le niveau de formation culturelle et intellectuelle des publics induit des niveaux d'interprétations variées, qui menacent plus fortement certains secteurs des

[288] "El argumento como hemos dicho ofrece serios peligros para personas no bien formadas moral y religiosamente ya que las dudas presentadas tienen fácil arraigo y aceptación entre aquellas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, "La Fe", rapport de la délégation d'Oviedo, non daté

[289] "No tenemos más que decir que se considera como peligrosa la proyección de esta película, no por razones internas de la misma; sino precisamente por la escasa preparación del público español en su gran mayoría. Mientras no se consiga elevar su nivel y este solo puede hacerse gradualmente, no tenemos más remedio que juzgar inoportunas películas del tipo de la presente. Hemos procurado deliberadamente captar opiniones del público y nos encontramos con interpretaciones muy temerarias", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, "La Fe", rapport de la délégation d'Oviedo, le 12 novembre 1947

publics que d'autres, et qui conduisent de nombreux auteurs à porter des jugements condescendants, voire dénigrants, sur les classes populaires ou les publics les moins bien formés. On leur nie ainsi une véritable capacité d'expertise, au sens d'être capable d'éprouver une véritable activité de diagnostic, d'évaluation et de jugement. L'informateur de Guadalajara estime par exemple que l'adhésion au film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946) est principalement due à sa trame sentimentale, « tant appréciée de cette grande masse du public espagnol qui ne se rend au cinéma que pour passer un agréable moment, sans exiger la moindre condition de qualité ou de bon goût[290] ». Le délégué de Grenade établit le même genre de constat après la diffusion de *La Nao Capitana* de Florían Rey (1947), quand il explique que les observations d'ordre technique qu'il a récolté à la sortie de la salle sont le fait de la « minorité sélecte » ; il assure que ce genre de considérations techniques sont absentes du discours « de la masse, qui a apprécié le film[291] ». Pour ces observateurs, la majorité des spectateurs sont ainsi affiliés à de simples consommateurs se gorgeant des produits de la culture de masse sans y opposer une véritable critique, accueillant de façon uniforme les significations culturelles véhiculées par le cinéma.

Si une majorité d'observateurs semblent considérer les publics de cinéma de façon englobante et homogène, on constate néanmoins certaines nuances dans leur discours qui ouvrent la voie vers d'autres formes d'expertises culturelles et d'autres cultures cinématographiques.

2.3- Les aficionados : des cinéphiles ordinaires ?

La cinéphilie ne semble pas constituer l'unique apanage d'une élite de spectateurs, qui posséderait seule la capacité de reconnaître les qualités de l'art cinématographique. Les observateurs évoquent en effet une autre forme de culture et d'expertise cinématographique, réalisée par ceux qu'ils nomment des « *aficionados* » (1,8 % des communautés d'interprétation). Ils se distinguent de la masse des spectateurs par leur goût prononcé pour le cinéma. Leur fréquentation des salles obscures a permis à ces passionnés du septième art de développer une certaine expertise culturelle qui est relevée par les rapporteurs. Ils témoignent d'un intérêt certain autant pour les aspects artistiques et narratifs des films que pour leurs caractéristiques techniques. Les aficionados de Cuenca considèrent ainsi que la photographie dans l'adaptation de *Don Quijote de la Mancha* par Rafael Gil (1947) est « excellente[292] », ceux de Guadalajara critiquent vertement le manque de

[290] "La causa principal de aceptación de esta película es la de su argumento sencillo y sentimental tan del agrado de una gran masa del público español que acude al cine solamente para pasar un rato entretenido sin exigir unas condiciones determinadas de calidad y buen gusto", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar Abierto", rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

[291] "Las observaciones de tipo técnico expuestas en el Apartado b), solo han podido apreciarse por la minoría selecta, habiendo pasado desapercibidas para la masa, a quien la película ha gustado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "La Nao capitana", rapport de la délégation de Granada, le 16 octobre 1947

[292] "La fotografía ha sido considerada, por los aficionados más capacitados, como excelente", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Don Quijote de la Mancha", rapport de la délégation de Cuenca, le 2 octobre 1951

soin porté au récit cinématographique dans *Héroes del 95* de Raúl Alfonso (1947)[293], ceux de Burgos encore considèrent que la comédie de José López Rubio, *El crimen de Pepe Conde* (1946), regorge de trucages dépassés[294], etc. Les observateurs opèrent néanmoins des différenciations dans les rangs de la large communauté que constituent les aficionados. Ils leur arrivent régulièrement de préciser le degré d'expertise de ces grands amateurs de cinéma. Ils apposent alors le « bon aficionado[295] » ou des « aficionados plus qualifiés[296] » à la « grande majorité d'aficionados[297] » ou encore aux « pseudo-experts en cinéma[298] ».

Les rapporteurs semblent donc avoir conscience d'une certaine diversité des formes de sociabilités et d'expertises culturelles portées par le cinéma. Sans réduire la culture cinématographique à la seule cinéphilie savante, il leur arrive d'identifier une forme de cinéphilie ordinaire auprès d'aficionados et autres amateurs de cinéma, qui représentent 1,8 % des communautés spectatorielles de ce corpus. Ces communautés cinéphiles, tous degrés d'expertise confondus, se trouvent alors réunies par des goûts cinématographiques semblables et par leur appréciation commune des films. Alors que certaines communautés d'interprétation nourrissent un rejet profond pour le cinéma national, d'autres semblent en apprécier certaines de ses spécificités, notamment les acteurs nationaux qui crèvent l'écran des cinémas de province ou bien les genres cinématographiques autochtones – tels que le cinéma taurin ou les comédies folkloriques. La connaissance des genres cinématographiques, des artistes et des réalisateurs nationaux constitue autant d'éléments de la culture cinématographique des spectateurs ordinaires ou des cinéphiles experts, qui contribuent à créer des communautés d'interprétations identifiables par les informateurs, et sur lesquels nous reviendrons plus en détail dans de prochains chapitres[299].

Il faut également noter que les observateurs mentionnent une certaine progression générale de la culture cinématographique des publics provinciaux, qui côtoient le loisir cinématographique depuis maintenant plusieurs décennies. À Cáceres par exemple, le rapporteur évoque à plusieurs reprises que les publics critiquent l'interprétation trop théâtrale des acteurs espagnols, caractéristique du cinéma des années vingt et des années trente. Il explique que « le public acquiert

[293] "Esta apreciación ha sido recogida por la mayoría de los aficionados al cine, a los que no pudo satisfacer el hecho de que en esta producción nacional se descuidasen de una parte importante como es la del argumento", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "Héroes del 95", rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

[294] "Sin embargo, el buen aficionado la encuentra un poco monótona, y recargada de trucos y escenas de tonalidad satánica y de trama argumental vinculada excesivamente a su protagonista principal", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "El crimen de Pepe Conde, rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1947

[295] "el buen aficionado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "El crimen de Pepe Conde, rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1947

[296] "los aficionados más capacitados", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Don Quijote de la Mancha", rapport de la délégation de Cuenca, le 2 octobre 195

[297] "la gran mayoría de los aficionados al cine", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04709, "La Duquesa de Benameji", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 13 décembre 1949

[298] "pseudo-entendidos en cine", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04721, "La Leona de Castilla", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 27 octobre 1955

[299] Consulter les Chapitre 3 et 4

des connaissances qui jusqu'à présent lui étaient complètement inconnues[300] » et qu'il « devient doué pour déceler les mauvaises adaptations[301] ». Autrement dit, certains observateurs semblent avoir conscience d'une forme de culture cinématographique partagée par l'ensemble des publics, qui, loin d'être figée, grandit et évolue au fil du temps et à mesure que le cinéma s'impose dans la vie quotidienne des spectateurs. Il faut rappeler que la période comprise entre 1940 et 1960 constitue l'âge d'or du cinéma en Espagne, où le nombre de salles explose sur l'ensemble du territoire, entérinant le succès du grand écran en Espagne. La place prépondérante du cinéma dans les loisirs des Espagnols conduit inévitablement à la formation d'une culture cinématographique, et ce, même auprès de ce que les observateurs appellent les « masses ».

Cette reconnaissance d'une cinéphilie ordinaire demeure néanmoins relativement rare dans le discours des rapporteurs, qui ont plutôt tendance à porter un regard dévalorisant sur les publics de cinéma et leurs capacités à juger et interpréter les productions filmiques espagnoles. Ils partagent une vision mécaniste de l'influence des médias, caractéristique des réflexions contemporaines sur les effets du cinéma et des moyens de communications destinées aux masses. La majorité des spectateurs demeurent perçus comme de potentielles victimes du cinématographe, incapables d'opérer un jugement critique sur les images déferlant du grand écran. Ils seraient incapables de résister à la force d'imposition des messages cinématographiques. Seule une minorité de spectateurs éclairés – l'élite culturelle – semble préserver de ces dangers. De même, sous la plume de nombreux observateurs, elle seule apparaît capable de livrer une véritable expertise culturelle qui soit recevable par les informateurs, tant qu'elle contribue à valoriser ou soutenir la marche de progression du cinéma national. Autrement dit, le panorama réceptif que dressent les informateurs du régime est extrêmement tributaire des considérations initiales qu'ils portent sur les spectateurs et les publics de cinéma. Cette représentation du monde spectatoriel, à la confluence de discours réceptifs multiples, doit donc être nuancée.

[300] "Se estimó como muy aceptable la labor de sus intérpretes, a los que se les señala su marcado origen de actores de teatro, con lo que se pone de manifiesto que el público va adquiriendo aquellos conocimientos que en otros tiempos se desconocían por completo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04692, "Dos cuentos para dos", rapport de la délégation de Cáceres, le 26 novembre 1947

[301] "Él público va siendo ya muy ducho en esta clase de espectáculos y se da cuenta de las malas adaptaciones, como en el caso de Amparito Rivelles y Jorge Mistral cuando cantan", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04709, "La Duquesa de Benamejí", rapport de la délégation de Cáceres, le 19 décembre 1949

III- Projections et réalités réceptives : à la confluence de discours réceptifs multiples

Les autorités ministérielles exigent des rapporteurs qu'ils retranscrivent la façon dont les publics ont reçu les films, mais également qu'ils leur transmettent leur propre critique des productions cinématographiques. Les auteurs sont donc encouragés à analyser les œuvres dont ils surveillent la réception et à opérer une expertise culturelle à propos de ces objets.

3.1 – Cultures cinématographiques et expertises culturelles des rapporteurs

**** Quels spectateurs ?***

Contrairement au reste des spectateurs occupant la salle, les rapporteurs assistent à une séance de cinéma dans des perspectives précises : celles d'observer les publics et de livrer leur propre critique du film évalué. Leur démarche n'est donc pas la même que celle du « spectateur ordinaire » qui se rend au cinéma, certes pour voir un film, mais également pour sortir, partager un moment avec un proche et vivre une expérience cinématographique. Pour certains spectateurs, l'acte même d'aller au cinéma peut parfois éclipser le texte filmique. Il existe donc, entre les observateurs et les observés, ce que Laurent Jullier appelle une différence « d'adéquation à la situation cinématographique[302] ». Ce concept fait référence au fait que, pour juger un film, les spectateurs évaluent les retombées des investissements consentis pour aller voir un film (en temps, en argent, en sociabilité). Pour le spectateur ordinaire, l'acte de voir un film s'inclut donc dans un moment de vie : la période où il s'y rend, les personnes qui l'accompagnent, l'humeur qui l'anime lors de la projection, etc.

Les observateurs, eux, se rendent au cinéma de façon contrainte, puisque cela fait partie de leurs prérogatives. Cela a ainsi une double conséquence. Tout d'abord, l'analyse filmique qu'ils livrent est essentiellement formaliste et est souvent déconnectée de la situation de visionnage. Ils portent ainsi un intérêt accru à la technique, à la mise en scène, aux cadrages et à la forme visuelle des œuvres, au prisme d'une certaine culture filmique et visuelle. Ensuite, leur rôle d'informateur conforte leur statut d'expert cinématographique : le régime reconnaît officiellement à ces agents la capacité de juger un film et d'établir ce qu'il apporte à la progression du cinéma national. Il n'est ainsi pas rare de déceler un sentiment de supériorité chez les observateurs vis-à-vis de certains discours réceptifs dans les salles, qui est intimement lié à la reconnaissance de leur statut. Ainsi, le

[302] JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 2e éd., Paris, La Dispute, 2012, p. 39

rapporteur de Palma estime « considérer le[s] film[s] de façon plus exigeante[303] » que le reste des publics. Effectivement, il semblerait que les informateurs du régime accueillent de façon plus sévère les productions nationales que les publics provinciaux. Leur moyenne d'adhésion avoisine la note de **0,8/3** (soit un accueil partagé à tendance positive), alors que celle des publics est de **1,1/3** (soit une acceptation avec réserve des films nationaux). Leur double rôle de critique cinématographique et d'observateur des publics les conduit donc à porter un regard plus acéré sur les œuvres et à hiérarchiser les pratiques et les discours réceptifs, au regard d'une culture cinématographique plus spécialisée.

**** Une culture cinématographique étendue***

Il est bien plus facile de saisir l'étendue de la culture cinématographique des auteurs des rapports que celles des publics, puisqu'ils expriment directement leur avis, sans intermédiaire. Là encore, leurs réponses sont inégales : certains livrent une critique filmique extrêmement détaillée témoignant d'un véritable savoir cinématographique, tandis que d'autres se contentent de réaliser une critique sommaire du film et de le replacer dans le contexte de progression générale du cinéma national. En moyenne, la place accordée à l'analyse critique des films par les rapporteurs tourne autour de 120 mots par rapports. Une petite dizaine de délégations semblent ainsi plus prolixes que le reste des autres provinces en dépassant cette moyenne[304], tandis que d'autres peinent difficilement à atteindre plus d'une cinquantaine de mots[305], ce qui crée un certain déséquilibre entre les réponses et ne permet pas d'entrevoir l'étendue de la culture cinématographique de tous les auteurs.

On constate néanmoins que les rapporteurs portent un regard relativement spécialisé sur les productions cinématographiques espagnoles. Ils comparent régulièrement les films nationaux à des œuvres étrangères, et savent évaluer un film à la lumière de connaissances cinématographiques acquises par une fréquentation régulière des cinémas. Le délégué d'Alicante repère ainsi très rapidement que Rafael Gil, dans son film d'espionnage *Mare Nostrum* (1948) a réalisé la réplique d'une scène d'un film d'Orson Welles :

> « Manque d'imagination. Plans bien conçus, comme c'est toujours le cas avec ce réalisateur qui ne possède pas de véritable patte, mais qui a recours à de nombreuses récurrences – comme avec la scène de l'aquarium que nous avons déjà pu voir dans un film récent d'Orson Welles[306] ».

[303] "Considerada la película de una manera más exigente, no pasa de ser una buena intención malograda por no haber sabido aprovechar los elementos disponibles, dándole mayor dignidad tanto en el desarrollo de su argumento como en la realización", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "La princesa de los Ursinos", rapport de la délégation de Palma, le 19 décembre 1947

[304] Les rapporteurs rédigeant leur analyse filmique en plus de 120 mots proviennent des délégations suivantes : Alicante, Avila, Guipuzcoa, Jaén, León, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca ou encore Vizcaya.

[305] Il s'agit des rapporteurs des provinces d'Albacete, Almería, Burgos, Guadalajara, Pamplona, Palencia, Sevilla, Valencia et Valladolid

[306] "Falta de imaginación y de originalidad. Planos bien concebidos, como ocurre siempre con este director sin sello propio, y de acusadas reincidencias - como la escena del acuarium que ya hemos visto sin ir más lejos en una reciente

Le rapporteur d'Alicante fait ici référence à *La dame de Shanghai* d'Orson Welles, sorti un an plus tôt, en 1947. Le drame américain narre l'histoire de Michael O'Hara qui fait la connaissance d'Elsa Bannister qu'il sauve d'une agression. Il tombe éperdument amoureux d'elle, mais elle est déjà mariée à un riche avocat. Délaissée par son mari, elle entame une liaison avec Michael, qu'elle voit secrètement. L'un de leur premier rendez-vous clandestin se déroule dans l'aquarium municipal. Dans son film d'espionnage, *Mare Nostrum*, Rafael Gil décide également de faire se rencontrer secrètement ses deux personnages, Ulises et Freya, des espions pour le compte des Allemands durant la Seconde Guerre mondiale, dans un aquarium. La rencontre se déroule de façon extrêmement similaire à celle mise en scène par Welles (Volume 2, Figure 6, p. 808). Dans les deux cas, les couples se retrouvent discrètement à l'aquarium, un lieu public suffisamment à l'abri des regards. Tandis qu'ils échangent, la caméra réalise des plans sur la faune aquatique qui peuple les vitrines de l'aquarium. Enfin, les deux couples s'avouent leur amour et s'embrassent devant les bassins. Les deux scènes se distinguent néanmoins par un emploi extrêmement différent de la photographie. Welles plonge sa scène dans l'obscurité : la lumière provient uniquement des bassins. Il joue ainsi avec le découpage des silhouettes de ces personnages sur la face éclairée des vitrines. Rafael Gil, tourne une scène beaucoup plus classique sur le plan technique, et, en comparaison, elle manque d'un certain relief et constitue une pâle copie de celle tournée par Orson Welles.

Le rapprochement effectué entre ces deux œuvres met ici en évidence la véritable maîtrise d'un répertoire cinématographique par certains observateurs. Néanmoins, la comparaison précise de deux scènes tirées de films distincts, qui repose sur la seule mémoire d'un observateur, est unique sur l'ensemble des rapports étudiés et témoigne d'une culture cinématographique et visuelle exceptionnellement précise. On constate toutefois que d'autres informateurs s'emploient à des comparaisons plus généralistes avec des cinématographies étrangères. Le rapporteur de Málaga fait ainsi l'éloge de la photographie dans *Aquel viejo molino* d'Ignacio F. Iquino (1946) qui lui « rappelle certaines démonstrations photographiques caractéristiques du cinéma allemand[307] ». L'informateur de Palma considère quant à lui que le film *Don Juan de Serrallonga* (1948) a été réalisé « sous influences cinématographiques italiennes d'avant-guerre » et que le réalisateur, Ricardo Gascón, « multiplie les scènes héritées du vieux cinéma[308] ». Ces commentaires attestent de

película de Orson Welles", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04702, "Mare Nostrum", rapport de la délégation d'Alicante, le 31 janvier 1949

[307] "El sonido bueno y la fotografiá magnifica . Muchas de ellas nos recuerdan aquellos alardes fotográficos de que hacia gala el cinematógrafo alemán", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Aquel viejo molino", rapport de la délégation de Málaga, le 7 janvier 1947

[308] "*Don Juan de Serrallonga* es une película realizada siguiendo influencias cinematográficas italianas de antes de la guerra. Su director, Ricardo Vescon, se desenvuelve con cierto rutinarismo y abundan ademas en la cinta escenas de cine antiguo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, "Don Juan de Serrallonga", rapport de la délégation de Palma, le 25 novembre 1948

l'acquisition d'une certaine culture filmique par les observateurs et d'une compréhension des spécificités nationales de chaque cinématographie.

La culture artistique des rapporteurs se fonde ainsi sur une connaissance étendue d'œuvres – leur capital culturel – et de savoir-faire artistique – les conventions techniques propres au médium cinématographique. C'est à l'aune de cette culture et de ces connaissances cinématographiques qu'ils érigent des normes qualitatives.

**** La qualité cinématographique selon les rapporteurs***

Les observateurs sont animés par la volonté constante d'améliorer la qualité du cinéma national. Dans l'encart réservé à leur jugement, on constate que 42,8 % d'entre eux s'appliquent à placer chacune des œuvres dans le contexte de progression global du cinéma national. Le régime attend d'eux qu'ils diagnostiquent les raisons de l'insuccès du cinéma espagnol, dénoncé par une large partie des professionnels du secteur. À travers leurs critiques, les observateurs fondent ainsi leurs propres normes qualitatives.

On constate que dans de nombreux discours, la qualité cinématographique d'un film est incompatible avec sa commercialité. Les observateurs dénigrent fréquemment les films dits « commerciaux ». Le rapporteur de Palma estime ainsi que la comédie *El crimen de Pepe Conde* de José López Rubio (1946) « réalisée à des fins commerciales », « laisse grandement à désirer sur le plan cinématographique[309] ». Le délégué de Burgos considère que le film *La fiesta sigue* de Enrique Gómez (1948), « atteint son objectif commercial et constitue un succès de salle[310] » alors qu'il a été réalisé « sans grandes aspirations ». En 1956, le rapporteur de Cuenca estime que le drame *Embajadores en el infierno* de José María Forqué, à force de « chercher le succès commercial » n'est pas parvenu à retranscrire « le véritable esprit de la *División Azúl* en le limitant à son seul aspect militaire[311] ». En d'autres termes, le succès commercial d'un film est loin d'être synonyme de qualité pour les observateurs. Une partie non négligeable des auteurs dénoncent l'empressement des producteurs à promouvoir des films commerciaux destinés à contenter un large public, au détriment d'une certaine qualité cinématographique. Certains observateurs estiment même qu'il devrait exister un seuil qualitatif afin d'autoriser la diffusion des films nationaux. Le rapporteur de Valladolid considère par exemple que la qualité du film *Serenata española* de Juan de Orduña

[309] "Cinematograficamente deja bastante que desear. (…) Orientada para un fin comercial, consigue su finalidad", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "El crimen de Pepe Conde", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 30 avril 1947

[310] "Sin grandes aspiraciones logra el objeto comercial propuesto, constituyendo una película de taquilla", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "La fiesta sigue", rapport de la délégation de Burgos, le 19 avril 1949

[311] "Se estima que la película está orientada para todos los públicos y buscando un éxito comercial, ya que es uno de los pocos motivos que pudiera justificar el haber prescindido de representar el espíritu real de la División Azul limitandolo a su aspecto militar", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03561, "Embajadores en el infierno", rapport de la délégation de Cuenca, le 21 novembre 1956

(1947) « doit être la minimum pour l'ensemble des productions cinématographiques diffusées[312] » sur le territoire. En 1951, la délégation de Cuenca estime que « la production de films (…) qui manquent de valeur artistique et de qualité esthétique est hautement préjudiciable au prestige du cinéma espagnol ». Elle conclut sur le fait que le film musical *Una cubana en España* de Luis Bayon Herrera (1951) ne « mérite rien d'autre que la censure[313] ». L'auteur réclame ainsi l'interdiction du film en raison de sa faiblesse qualitative.

Ce genre de production freinerait ainsi le développement d'un véritable cinéma national, détenteur d'une personnalité propre qui lui permettrait de se distinguer au sein de l'offre cinématographique pléthorique des salles espagnoles. Une partie des rapporteurs se plaignent en effet que les producteurs et réalisateurs espagnols se contentent d'imiter les comédies étrangères – notamment américaines – car ces dernières rencontrent un franc succès commercial. Le rapporteur de Cáceres considère ainsi que « cette volonté de se conformer aux modèles étrangers est une erreur, alors qu'il existe dans notre pays autant d'objets, de coutumes et de paysages qui pourraient servir de modèle à une production authentiquement espagnole[314] ». Celui de Cuenca juge qu'il manque au cinéma espagnol « des récits d'une plus grande profondeur, qui mettent en jeu les valeurs humaines correspondant à [la] culture et au tempérament » espagnol. Les cinéastes se contenteraient de réaliser des films correspondant « à la psychologie américaine[315] ». Les observateurs déplorent ainsi le fait que la production espagnole ne parvient pas à développer ses propres spécificités nationales, en se conformant aux modèles esthétiques et narratifs des films étrangers populaires et commerciaux.

Pour les agents franquistes, la qualité cinématographie se fonde ainsi sur une opposition entre le cinéma commercial et le cinéma non commercial. Elle est basée sur une culture élitiste, qui a tendance à rejeter les films populaires : la logique commerciale des producteurs imposerait une

[312] "Esta Delegación se permita manifestar que la calidad de esta película debiera ser la mínima precisa para poderse proyectar cualquier producción cinematográfica", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "Serenata española", rapport de la délégation de Valladolid, le 16 juin 1947

[313] "Estimamos altamente perjudicial para el prestigio del cine español la producción de películas como la que nos ocupa que carecen de valor artístico y calidad estética. Si esta película perteneciese a la época de los balbuceos del cine nacional, sería admisible, pero en la fase de desarrollo en que hoy se encuentra, no puede merecer más que una acre censura", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04722? "Una Cubana en España, rapport de la délégation de Cuenca, le 19 septembre 1951

[314] "Él juicio de esta Delegación viene a coincidir con lo antedicho, debiendo añadir que se considera un error ese afán de querer ajustarse a patrones extranjeros cuando tantos motivos hay en nuestro país en argumentación, costumbres y exteriores que podrían modelar una producción genuinamente nacional", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04676, "Un ladrón de guante blanco", rapport de la délégation de Castellón, le 3 janvier 1947

[315] "Sin considerarla como película cumbre de nuestra producción, estimamos que dentro del cine español ocupa un puesto muy aceptable faltando solamente para ello que se den argumentos de mayor profundidad en los que se pongan en juego los grandes valores humanos que corresponden a nuestra cultura e idiosincrasia, pues la expuesta en esta película tiene un tinte indiferenciado, que puede corresponder a cualquier nacionalidad y más concretamente corresponde a la psicología norteamericana", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04674, "Culpable", rapport de la délégation de Cuenca, le 7 février 1947

« dictature du goût du plus grand nombre[316] » qui porterait préjudice à la qualité du cinéma espagnol et l'empêcherait de se définir. Dans cette perspective, ils ont tendance à valoriser le discours des minorités de spectateurs au capital culturel qu'ils estiment élevé, et à décrédibiliser les interprétations des publics jugés « populaires » qui se contenteraient de productions classiques et commerciales. Par cette hiérarchisation des pratiques en fonction d'une conception précise de la qualité cinématographique, les agents franquistes contribuent à la confirmation de la qualité artistique des objets et des personnes qu'ils mobilisent comme instrument de mesure. De cette façon, leur expertise culturelle s'en trouve renforcée. On constate également que, pour donner plus de poids à leurs discours, les rapporteurs récupèrent parfois une partie de la parole spectatorielle afin de consolider leur argumentaire. On peut ainsi légitimement se demander si les informateurs du régime se réapproprient les commentaires des publics ou s'ils modulent leur discours pour servir leur propre définition du cinéma national.

3.2 – Entre projection et instrumentalisation : la parole spectatorielle sous la plume des informateurs franquistes

Certains rapporteurs, tels que celui de Cáceres, assurent ne pas « prendre en compte [leur] opinion personnelle, en se contentant de refléter fidèlement l'impression du public[317] » dans leur rapport. Pourtant, lorsqu'on compare leurs discours à celui qu'ils attribuent aux spectateurs, on constate une forte résonance. Dans 47 % des rapports de notre corpus, le discours des publics et des rapporteurs se font écho[318]. Parmi eux, 5,6 % des rapporteurs mentionnent clairement que leur avis réceptif est identique à celui de la majorité des spectateurs. Ils expliquent souscrire « au bon jugement du public[319] » ou bien ils affirment que leur avis « coïncide avec ce qui est déjà indiqué dans les volets a) et b) » du questionnaire – autrement dit, avec l'avis des publics. Ici, l'avis des rapporteurs est subordonné à celui des spectateurs. Ils semblent ainsi valider l'analyse réceptive formulée par la salle. Cette position demeure néanmoins minoritaire. Dans plus des 40 % restants des rapports, les auteurs s'emploient à reprendre à leur compte les arguments du discours des publics majoritaires sans véritablement le reconnaître. S'ils partagent leur avis, ils s'en distinguent cependant par un regard plus expérimenté et plus spécialisé, en approfondissant les remarques et les commentaires qu'ils ont relevés. On peut donc légitimement se demander si ces derniers ne se

[316] LEVERATTO Jean-Marc, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », dans *Politix*, vol. 16, nº 63, 2003, p. 44

[317] "Prescindimos de nuestra opinión personal, concretándonos a reflejar fielmente la impresión del público, que sufrió una verdadera desilusión", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04730, "Segundo Lopez", rapport de la délégation de Cáceres, le 5 mai 1953

[318] Le discours réceptif des rapporteurs et celui des publics est semblable dans 337 rapports.

[319] "Personalmente el Delegado que suscribe participa de ese buen juicio que mereció al público la película, en primer término por esas razones de tipo técnico, argumental y artístico que se menciona en el apartado B", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Aquel viejo molino", rapport de la délégation de Valladolid, le 20 mars 1947

laissent pas influencer par les commentaires écoutés à la sortie des salles, ou, à l'inverse, s'ils ne projettent pas leur propre avis réceptif sur les publics qu'ils surveillent. Il est impossible d'apporter une réponse définitive à ces interrogations, car les discours réceptifs émanant de ces rapports se trouvent à la confluence de trajectoires individuelles et collectives qu'il est difficile de distinguer.

L'emploi de discours indirects – la réception des spectateurs rapportée par les auteurs – et de discours directs – la critique des films par les rapporteurs –, rend la frontière entre ces deux réalités discursives extrêmement poreuse. Il y a une forme d'interdépendance entre les diverses positions de spectateurs présentées dans ces documents, qui repose sur la nature même de l'expérience cinématographique. En tant qu'activité collective, le visionnage d'un film pousse les spectateurs à échanger et à discuter à propos des œuvres qu'ils ont vues. La conversation artistique constitue un véritable rituel à la sortie des cinémas : on exprime son jugement et on le confronte à celui des autres. Le personnel franquiste, en raison de son double rôle d'informateur et de critique officieux des films nationaux, se trouve ainsi au cœur de ces échanges et de ces processus réceptifs. Il ne peut se contenter, en raison du mode opératoire qu'il adopte, de rapporter de façon neutre les conversations qu'il a captées. Même lorsque son propre avis diverge de ce qu'il a entendu, son discours se construit en opposition de celui des publics et peine à s'en émanciper. Il est ainsi parfois compliqué de démêler l'ensemble de ces discours réceptifs tant ils sont intrinsèquement liés.

Il faut aussi rappeler l'impossible neutralité des auteurs et leur position au sein de la société du *Nuevo Estado*. Comme cela a été évoqué dans le chapitre précédent, les informateurs sont des hommes fidèles du régime, qui, par leurs fonctions, participent à la construction de la nouvelle société franquiste. Ils sont nombreux à être partisans d'un cinéma destiné à façonner une identité nationale selon les préceptes du Caudillo. Leur posture militante les engage dans un processus de valorisation d'un certain type de cinéma, qui se ferait l'apôtre des valeurs franquistes. La parole spectatorielle peut ainsi être instrumentalisée dans le but de servir une certaine définition du cinéma national.

Dans la critique personnelle qu'ils livrent des films qu'ils visionnent, ils sont ainsi nombreux à promouvoir les œuvres nationales étant parvenues à exalter de façon pédagogique et didactique les valeurs du régime et à assurer que ces films ont conquis les publics. Après la diffusion du film *Alhucemas* de José López Rubío (1948) à Cuenca, le délégué provincial, estime ainsi que l'intérêt principal du film réside dans sa grande « leçon de patriotisme ». Pour lui, le film atteint « son louable objectif d'éducation au sentiment patriotique de l'opinion[320] ». Il en va de même pour le délégué d'Oviedo qui voit dans le film historique *La princesa de los Ursinos* de Luis

[320] "queda justificada esta producción por la lección de patriotismo que el argumento entraña, y estimamos sumamente acertado que estas lecciones se den cumpliendo esa alta finalidad de educación del sentido patriótico de la opinión", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Alhucemas", rapport de la délégation de Cuenca, le 23 avril 1948

Lucía (1947), une œuvre « d'éducation populaire authentique », exaltant toutes « les vertus nationales[321] ».

Si certains rapporteurs mettent en évidence l'importance du rôle éducateur et didactique du cinéma, d'autre n'hésite pas à parler clairement de son poids dans l'exercice d'une propagande gouvernementale. Le délégué de Huelva estime ainsi que le film *El beso de Judas* de Rafael Gil (1954) constitue « une démonstration de la façon dont le cinéma peut servir de magnifique moyen de propagande des idéaux catholiques[322] ». Un peu plus tôt, en 1949, le drame religieux *La mies es mucha* de José Luis Sáenz de Heredía, qui narre l'histoire d'un missionnaire espagnol parti officier en Inde, est accueilli par plusieurs délégations provinciales comme un parfait exemple de propagande religieuse. José León Arcas, délégué de Grenade, juge le film comme « une grande leçon missionnaire du point de vue propagandiste[323] » et celui d'Avila estime « que la projection du film est plus efficace que tout autre forme de propagande sur la connaissance du travail des missionnaires[324]».

L'influence supposée du septième art sur les spectateurs doit donc être utilisée à bon escient par les producteurs et réalisateurs espagnols. Les observateurs provinciaux rappellent la nécessité d'imposer un certain niveau de qualité et de réalisme aux œuvres porteuses d'un fort message idéologique, sans quoi cela risquerait de menacer l'efficacité du travail de promotion idéologique du régime. Le délégué de Valladolid estime par exemple que la faiblesse technique et artistique du film *Las aguas bajan negras* de José Luis Sáenz de Heredia (1948) en fait « un élément de propagande contraire à ce qu'il prétendait être ». Ce drame rural s'emploie à magnifier les traditions culturelles et populaires de l'Asturie dans une campagne idyllique, menacée par l'arrivée de l'exploitation minière. Néanmoins, selon lui, cette entreprise de valorisation folklorique est un échec. Or, il estime que « lorsqu'on aborde un thème nettement espagnol, le film doit être parfaitement présenté ou bien ne pas être réalisé du tout[325] ». De même, pour le délégué de Cáceres, « le cinéma, en tant que moyen de divulgation de faits réels et véridiques, doit s'en tenir à plus d'exactitude qu'à

[321] "Además de lo dicho, que hacemos nuestro, creemos necesario añadir que se trata de nuestro juicio de una película de auténtica educación popular. De una manera que llega indiscutiblemente al fondo del público, se hace resaltar nuestras virtudes nacionales, que desde luego han impresionado a la mayor parte de lo que pudiera creerse de los asistentes", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "La princesa de los Ursinos", rapport de la délégation d'Oviedo, le 2 décembre 1947

[322] "Es una demostración de cómo el cine, puede servir de magnífico medio de propaganda de los ideales católicos, poniendo al alcance de todos, los hechos más trascendentales de nuestra religión", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0474, "El beso de Judas", rapport de la délégation de Huelva, le 27 mars 1954

[323] "una gran lección misional, desde el punto de vista propagandístico", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, "La mies es mucha", rapport de la délégation de Granada, le 27 mai 1949

[324] "Película misional cabe decir que infunde en el espectador tal interés por las misiones que puede añadirse que una proyección de esta cinta logra más en el conocimiento de las misiones que cualquier otra clase de propaganda", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, "La mies es mucha", rapport de la délégation d'Avila, le 14 juillet 1949

[325] "es un hecho claro que la pobreza, en todos los aspectos de esta película, hacen de ella un elemento de propaganda muy contrario a lo que se pretendió. Creemos, que cuando se aborde un tema netamente español, debe resolverse perfectamente o no hacer la película", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Las aguas bajan negras", rapport de la délégation de Valladolid, le 31 décembre 1948

l'inspiration et la beauté des vers de la littérature[326] ». Autrement dit, les autorités franquistes considèrent que les spectateurs perçoivent le cinéma comme un miroir du réel. Le septième art a donc le devoir et la responsabilité de présenter une réalité crédible aux yeux des publics, capable de correspondre aux attentes et aux présupposés idéologiques du régime afin d'accompagner son travail de légitimation et d'imposer un peu plus ses valeurs dans l'esprit des spectateurs.

Insister sur l'impact idéologique de certains films sur les spectateurs ou à l'inverse, sur leur inefficacité, permet donc aux rapporteurs d'agir sur l'orientation de la cinématographie nationale. Cependant, rien n'indique la véracité de leur propos. En mettant en avant certains éléments de la parole spectatorielle et en en excluant d'autres, les rapporteurs entendent contribuer à l'élaboration d'un canon cinématographique – autant esthétique qu'idéologique – destiné à façonner une certaine identité nationale. Entre projection et instrumentalisation, les discours réceptifs associés aux publics de cinéma viennent surtout conforter et assurer la pensée des rapporteurs plutôt qu'exposer l'avis des publics.

La réalité réceptive offerte par ces sources est ainsi tributaire du regard que les agents franquistes portent sur les publics de cinéma. Les auteurs considèrent majoritairement les spectateurs comme un groupe homogène. Néanmoins, un peu moins de la moitié des rapports mentionnent la présence de différentes communautés d'interprétation dans l'obscurité des salles. Dans ces cas, leur identification et leur catégorisation se révèlent extrêmement variée selon les auteurs. Plus que jamais, le public apparaît ici comme ce « monstre aux millions de tête » contre lequel tout individu ou toutes autorités luttent lorsqu'elle souhaite l'étudier. La réalité réceptive qui émerge de ces sources est ainsi le fruit d'une multitude de discours : celui du spectateur ordinaire ou du cinéphile invétéré, de la spectatrice ou du spectateur, de l'enfant ou de l'adulte, du public local ou du public national, de la masse populaire ou de l'élite culturelle, etc. Ces catégorisations sont l'œuvre des considérations socioculturelles des agents du régime, qui, inévitablement, projettent sur les publics un certain nombre de représentations leur permettant de hiérarchiser les pratiques spectatorielles. Ces derniers ont tendance à recourir à une classification duale des publics de cinéma, en opposant une grande masse de spectateurs incultes et vulnérables à des minorités sélectes et cultivées pouvant, elles seules, livrer une expertise culturelle recevable. Leur statut de critique cinématographique officieux conforte leur position d'experts culturels, et génère régulièrement des réflexions condescendantes à propos de certaines communautés de spectateurs.

[326] "el cine, como elemento divulgador de hechos reales y verídicos, ha de atenerse más a la exactitud, que a la inspiración y belleza del verso en el campo de la literatura", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Doña María la Brava", rapport de la délégation de Cáceres, le 2 juillet 1949

La parole des spectateurs peut également faire l'objet des projections réceptives des auteurs ou bien d'une certaine instrumentalisation destinée à servir leur propre définition du cinéma national.

Ces catégorisations, aussi biaisées soit elles, demeurent néanmoins les informations sur lesquelles une partie des autorités ministérielles fondent leur imaginaire réceptif. Commandités dans un but précis, ces rapports visent à informer le régime de l'accueil du cinéma national auprès des populations. Il ne s'agit donc pas de remettre en question la fiabilité de ces informations, mais bien de s'intéresser au portrait que ces sources offrent du succès rencontré par la cinématographie espagnole en province et des efforts de valorisation entrepris par le régime afin de soutenir le secteur cinématographique.

CHAPITRE 3

LA RECEPTION DU CINEMA NATIONAL

Panorama des goûts cinématographiques chez les spectateurs des années 1940 et 1950

La surveillance des publics est mise en place peu de temps après que le régime a pris conscience des difficultés rencontrées par le secteur cinématographique au milieu des années quarante. Les rapports des délégations provinciales réalisés à la sortie des salles de cinéma doivent ainsi permettre de mesurer le degré d'adhésion des publics aux œuvres nationales qui bénéficient, pour la plupart, des mesures protectionnistes développées par l'État. Pensés comme des outils d'évaluation, ils dessinent une vaste galerie de goûts, d'attentes et d'intérêts cinématographiques auxquels les productions espagnoles ont plus ou moins répondu. S'il est difficile de déterminer de façon fiable le succès commercial du cinéma espagnol, les informations contenues dans ces rapports d'observation peuvent tout de même nous permettent d'appréhender des mécanismes souvent complexes d'adhésion et de rejet aux productions nationales par les publics provinciaux.

La richesse de ces documents réside dans la variété des discours réceptifs qu'ils présentent. La parole spectatorielle restituée de façon indirecte est loin de constituer un ensemble monolithique et est parfois difficile à circonscrire en un ensemble cohérent et porteur de sens. L'analyse comparative de ces documents vise à relever un certain nombre de récurrences afin d'identifier les préférences et aversions cinématographiques des publics. Ce chapitre entend donc présenter la multiplicité des modes de réception qui émergent du discours des agents franquistes, chargés d'observer à la dérobée les comportements et les réactions des spectateurs de leur province. En revenant sur les traces de cette surveillance, il s'agit de questionner les processus de rejet et d'adhésion aux films produits sous le franquisme, qui dessinent en négatif le vaste panorama des goûts des spectateurs des années quarante et cinquante.

Afin d'identifier les préférences et les aversions des publics, l'analyse thématique du discours censorial a repris la catégorisation employée par les observateurs franquistes. Comme on l'a vu précédemment (chapitre 1), les auteurs des rapports sont contraints de détailler les raisons

d’une acceptation ou d’un rejet éventuel des films nationaux par les publics, selon des critères prédéfinis. Ils doivent ainsi renseigner les éléments d’ordre technique, artistique, narratif et idéologique présents dans le film qui ont agi sur les modes de réception.

Les commentaires ayant trait à la technique touchent différents éléments : la photographie, le son, la musique, le montage, les mouvements de caméra, les décors et les costumes, les mouvements de masse, c’est-à-dire les moments où l’on a recours à des groupes de figurants pour la réalisation d’une scène (généralement une scène de bataille), et le recours éventuel à certains trucages. Lorsque les délégations provinciales s’emploient à décrire la réception artistique, elles se focalisent avant tout sur la réalisation du film, le scénario, les dialogues ainsi que l’interprétation. La catégorie narrative désigne un vaste ensemble d’éléments participant de la construction narrative, du déroulement du récit et de l’intrigue : rythme, développement, vraisemblance, réalisme des scènes et du récit, cohérence de l’action, caractérisation des personnages, genre cinématographique, thématiques abordées dans le récit cinématographique, l’émotion que l’intrigue parvient à susciter chez les spectateurs ou encore l’atmosphère générale du récit. Cette catégorie comprend également les commentaires d’ordre idéologique, qui se réfèrent au sens même du film et de sa morale. Dans un souci de lisibilité, j’ai fait le choix de créer une catégorie de commentaires supplémentaire, afin d’isoler les réactions et les comportements spectatoriels renseignant d’un éventuel impact idéologique des films sur les publics.

La première étape de mon travail de recherche a donc constitué à relever le nombre de critiques positives et négatives réalisées à propos de chacun des éléments de ces quatre grandes catégories (Figure 7). D’après ce relevé, l’intérêt des publics semble s’être prioritairement porté sur les caractéristiques artistiques des films qu’ils ont visionnés, puisque la quasi-totalité des rapports étudiés (95 % des documents de notre corpus) mentionnent des commentaires d’ordre artistique. La qualité technique des films est évoquée dans 72,7 % des rapports étudiés. L’attention des publics se tourne également massivement vers la construction narrative de l’intrigue, car 71,8 % des rapports étudiés font part de commentaires d’ordre narratif. Les commentaires d’ordre idéologique n’apparaissent quant à eux qu’au sein de 18,8 % des rapports étudiés.

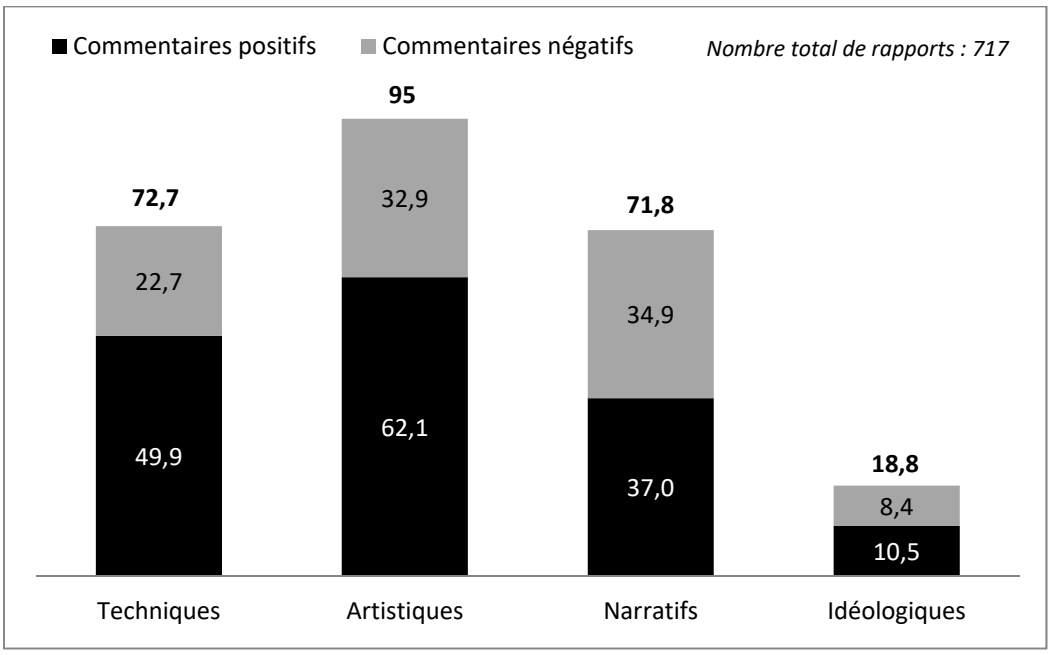


Figure 7: Répartition des commentaires attribués aux publics de cinéma au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

La répartition globale de ces commentaires doit néanmoins être étudiée plus finement. Ce chapitre centrera tout d'abord son attention sur les principales critiques formulées à l'encontre du cinéma national, qui traversent l'ensemble des catégories d'évaluation dressées par les observateurs. Il s'agira ensuite de déterminer les éléments qui ont su séduire les publics provinciaux et enfin, de dessiner les contours de la réception idéologique qui émane des rapports de surveillance franquiste.

I – Les principales critiques formulées à l'encontre du cinéma national

On constate la récurrence de certaines critiques de la part des publics provinciaux face aux productions nationales. Elles se répartissent de la façon suivante : 34,9 % des critiques concernent la structure narrative du récit cinématographique, 32,9 % l'aspect artistique du film, 22,7 % sa constitution technique et enfin, 8,4 % d'entre elles s'attaquent à la portée idéologique du film et à la morale de l'intrigue (Figure 7). En confrontant l'ensemble de ces discours critiques, il a été possible d'identifier les principaux éléments suscitant le rejet ou l'animosité des spectateurs espagnols au sein des différents corpus étudiés.

1.1 – Rythme, cohérence et développement narratif

Les films de fiction sont avant tout des films narratifs, qui racontent aux spectateurs une histoire. La forme narrative d'une œuvre répond ainsi à un type d'organisation filmique précis, dans laquelle des parties sont en relation les unes avec les autres. Elle met en scène un récit, une chaîne d'événements liés par des relations causales. La bonne réception d'un film dépend de la

compréhension du schéma général du récit par les publics. Pourtant, dans les rapports émis par les délégations provinciales espagnoles, on constate que les commentaires d'ordre narratif divisent régulièrement les publics provinciaux. 48,5 % d'entre eux sont négatifs, ce qui fait de la catégorie narrative l'une des catégories d'évaluation la plus fréquemment critiquée par les spectateurs espagnols. Deux éléments de cette catégorie suscitent même plus de commentaires négatifs que positifs : le rythme du récit cinématographique ainsi que le développement et la cohérence narrative des films, qui représentent respectivement 12 et 7,6 % des commentaires négatifs (Volume 2, Figure 7, p. 809).

En effet, sur l'ensemble du corpus, plus d'une soixantaine de rapports condamnent la lenteur des récits cinématographiques et le déroulement de leur action, alors qu'une dizaine de rapports seulement s'emploient à louer leur rythme dynamique. Ainsi, dans *Borrasca de celos* de Ignacio F. Iquino (1946), « le développement lent et confus du film a été l'une des causes principales de son mauvais accueil[327] ». À la sortie de la projection de *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Orti (1949), les spectateurs de Cuenca estiment que « l'abondance excessive des dialogues a porté préjudice au rythme cinématographique, apportant une certaine lenteur et lourdeur au développement[328] » du récit. Une partie des publics provinciaux reproche aux films espagnols de ne pas avoir su imprimer un caractère cinématographique au récit qu'ils mettent en scène, en laissant une place trop importante aux dialogues, au détriment de l'action. Le public de Palma de Mallorca, après avoir assisté à la projection du film *De mujer a mujer* de Luis Lucía (1950) considère que, même soignée, la « réalisation n'a pas été suffisamment habile pour éviter les inconvénients d'un scénario théâtral et qu'elle n'a pas su s'adapter à la réalité cinématographique[329] » du récit. Ce caractère théâtral d'une partie de la production nationale – sur lequel je reviendrai prochainement – influe fortement sur la fluidité et l'enchaînement des éléments narratifs. Il faut également relever une certaine tendance chez les réalisateurs espagnols à se disperser au cours du récit, à travers l'ajout de scènes jugées parfois inutiles par les spectateurs provinciaux. Après la projection de *La Nao capitana* de Florían Rey (1947), le public de Palma de Mallorca estime que le récit, « lourd et irrégulier », a multiplié les « scènes superflues, mais qu'il n'a pas su donner l'importance requise aux [scènes] principales[330] ». Dans *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948), une partie des

327 "El desarrollo lento y confuso de la película, han sido las causas principales de su mal acogida", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684, "Borrasca de celos", rapport de la délégation de Huelva, le 24 novembre 1947

328 "Por lo que se refiere al dialogo es en exceso abundante con perjuicio del ritmo cinematográfico, produciendo lentitud y pesadez en el desarrollo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, "Un hombre va por el camino", rapport de la délégation de Cuenca, le 23 mai 1951

329 "La dirección cuidada, pero escasamente hábil para soslayar los inconvenientes del teatralero guion y adaptarlo a la naturalidad cinematográfica", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, "De mujer a mujer", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 6 mars 1951

330 "En la parte argumental se observan grandes lagunas que no permiten al espectador hacerse perfecto cargo del asunto. Ademas el desarrollo es pesado e irregular abundando escenas innecesarias y no concediéndose la

spectateurs de Cástellon considère que « l'excessive prolixité de certaines scènes a allongé la durée du film[331] ». La maîtrise parfois maladroite de la narration cinématographique installe donc un sentiment de pesanteur chez une partie des publics provinciaux.

Les publics soulignent également d'autres problèmes récurrents dans la structuration des récits cinématographiques, et notamment le manque de cohérence de certains films. Ils évoquent régulièrement des développements « confus » ou bien des scènes qui se succèdent sans aucune logique ou sans lien avec la trame principale. Après la diffusion de *Confidencia* de Jerónimo Mihura (1948) à Cuenca, les publics reprochent ainsi au film d'avoir « accumulé des épisodes annexes à l'histoire principale, qui ont été présentés de façon déconnectée, et qui, surtout, se sont résolus de façon totalement illogique[332] ». Le manque de cohérence narrative peut être reproché à quelques scènes d'un film, et parfois même à son entièreté. La délégation de Cuenca explique ainsi le mauvais accueil de *Una Cubana en España* de Luis Bayón Herrera (1951) par « l'absurdité de son propos qui n'a ni queue ni tête et qui ne possède aucun mérite[333] », de même que le récit de *Pototo, Boliche y compañia* de Ramón Berreira (1949) qui est jugé « tiré par les cheveux[334] » par les spectateurs de Valladolid. Une partie non négligeable de la production nationale semble donc souffrir d'importantes difficultés de structuration narrative. L'agencement des différentes parties de l'intrigue est par moment trop défaillant pour pouvoir guider convenablement l'expérience du spectateur, qui ne parvient pas à comprendre le schéma général du film.

Une autre source de déception chez les publics provinciaux réside dans le dénouement de certains films, et le manque d'originalité des récits. Lors du visionnage d'un film, le spectateur relève des signes, mémorise des informations et anticipe ce qui va suivre pour découvrir l'issue de l'histoire. Celle-ci peut être narrée de nombreuses manières à travers des récits différents : des récits chronologiques, des récits partant du regard du personnage principal, d'autres personnages ou d'un narrateur extérieur, ou encore à partir de flashbacks. Chaque histoire peut ainsi générer une multitude de récits qui provoqueront autant d'effets variés auprès des publics. Lorsqu'un film s'achève, il délivre ses effets narratifs et révèle les conséquences de tous les événements passés. Comme l'affirment David Bordwell et Kristin Thompson, le dénouement ou le *climax* constitue « le

importancia requerida a las principales", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "La Nao capitana", rapport de la délégation de Palma, le 2 juin 1949

331 "Las únicas criticas escuchadas se dirigían (…) a la excesiva prolijidad de varias escenas, que alargan tal vez demasiado el metraje total de la cinta", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, "Locura de amor", rapport de la délégation de Cástellon de la Plana, le 5 novembre 1948

332 "Sin embargo, adolece de un defecto capital, en opinión de muchos espectadores, que consiste en acumular episodios que son otras tantas ramificaciones del asunto principal, a los cuales les falta adecuada conexión, y, sobre todo, tanto unos como otro se resuelven de manera absolutamente ilógica", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04690, "Confidencia", rapport de la délégation de Cuenca, le 19 janvier 1949

333 "Las causas fundamentales de la mala acogida de esta película son la absurdidad del argumento que no tiene pies ni cabeza y carece en absoluto de mérito", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04722, "Una Cubana en España", rapport de la délégation de Cuenca, le 19 septembre 1951

334 "Ni el descabellado argumento", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04701, "Pototo, Boliche y cia", rapport de la délégation de Valladolid, le 10 septembre 1949

moment le plus émouvant du film, celui où la tension est la plus grande parce que la réduction des possibilités narratives y rend les anticipations ou les attentes [des spectateurs] plus aiguës[335] ». Cependant, le cinéma national semble décevoir une partie des publics sur cet aspect, car de nombreux rapports évoquent un final trop prévisible, qui ne laisse la place ni au suspense ni à l'étonnement. Les spectateurs de Burgos estiment ainsi que le récit de *María de los Reyes* d'Antonio Gúzman Merino (1948) « manque d'originalité et ne parvient pas à impressionner les spectateurs qui, dès le premier moment, visualisent le dénouement[336] ». À Soria, les détracteurs de *Senda ignorada* de José Antonio Nieves Conde (1946) jugent le « récit peu intéressant et sans aucune originalité, avec un dénouement prévisible[337] ». Le délégué provincial de Valladolid, après la projection de *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Orti (1949) regrette quant à lui « les dix dernières minutes de la projection [ajoutées] pour réaliser un dénouement à l'eau de rose absurde que le public imaginait, mais qui n'était pas pour autant nécessaire[338] ». Il condamne ainsi cette tendance des réalisateurs espagnols à proposer des fins attendues, destinées à combler les attentes des publics, mais qui n'apportent aucune originalité aux productions nationales.

On compte quelques rares exemples de films dont l'issue a su surprendre les publics provinciaux. Parmi eux, on peut citer *Si te hubiese casado conmigo* de Wiatcheslaw Tourjansky (1950) qui se distingue par un fonctionnement narratif original de mise en abîme et un dénouement surprenant. Le film narre l'histoire d'un triangle amoureux : Carlos et Enrique se disputent l'amour de Victoria. Carlos est un homme d'affaires important dans une compagnie d'assurance, tandis qu'Enrique est un écrivain en vogue qui vient de publier la nouvelle *Si te hubiera casado conmigo*. Son roman raconte l'ennui d'un couple marié, Isabel et Alfonso, deux personnages de fiction qui s'inspirent clairement de Carlos et de Victoria. Il entend ainsi démontrer à quoi ressemblerait la vie de Victoria si elle venait à choisir Carlos. Néanmoins, cette dernière ne parvient pas à se décider. À chaque fois qu'elle concède un rendez-vous à l'un, l'autre, jaloux, interfère. Après de nombreux rebondissements et malentendus, Victoria finit par choisir Enrique, mais, même le jour de leurs noces, Carlos tente d'empêcher leur union. La scène finale se termine sur le trio et par un noir, laissant le soin aux spectateurs de choisir l'époux de Victoria. Cette structure narrative et ce dénouement pour le moins inhabituel dans le panorama du cinéma national semblent avoir ravi les spectateurs de Cuenca. Le délégué provincial explique ainsi que la plus grande partie du public a

335 BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'art du film : Une introduction*, 3e éd., De Boeck, 2014, p. 151

336 "Su argumento, carente de originalidad, no llega a impresionar grandemente a los espectadores, quienes desde el primer momento vislumbran su desenlace", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, "María de los Reyes", rapport de la délégation de Burgos, le 25 juin 1948

337 "Los detractores basan su opinión en que además de juzgar el argumento poco interesante y nada original con un desenlace previsto", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda ignorada", rapport de la délégation de Soria, le 15 janvier 1948

338 "Como mas arriba señalamos, el defecto principal de esta cinta es el haber "añadido" los diez últimos minutos de proyección, para darla un absurdo final "rosa", que el publico se imagina y por tanto, innecesario.", AGA, Cultura, (3) 121002 36/04713, "Un hombre va por el camino", rapport de la délégation de Valladolid, le 20 février 1952

qualifié le dénouement de « truculent, grâce à ces propositions originales » qui attestent d'une véritable « habilité cinématographique[339] ».

Ainsi, une part non négligeable des rapports témoignent d'un défaut de narration récurrent de la production cinématographique espagnole, tout au long de la période étudiée. La façon dont les récits cinématographiques dispensent leurs informations est souvent maladroite, parfois trop décousue, voire illogique, pour parvenir aux effets escomptés par les réalisateurs et les producteurs. Ces défauts influent fortement sur le rythme cinématographique, et les publics dénoncent régulièrement les longueurs de certains films qui peinent à adopter un langage véritablement cinématographique pour lui préférer un registre plus traditionnel : le registre théâtral.

1.2 – Le caractère théâtral du cinéma national

En effet, un peu plus d'une cinquantaine de rapports émis entre 1946 et 1955 – soit 7,8 % des rapports totaux – évoquent la lassitude des publics à l'encontre du ton, de l'interprétation ou encore des dialogues des films qui sont régulièrement taxés d'une trop grande théâtralité. La délégation de Jaén déplore ainsi en 1948 :

> « [ce] défaut commun à la majorité des œuvres espagnoles (...) : de longs dialogues ampoulés, des tons déclamatoires propres au Théâtre, mais qui, au cinéma, ne sont pas adaptés et portent toujours préjudice à l'action. Nos artistes ne savent pas faire la différence entre le théâtre et le cinéma, et leur interprétation est pauvre lorsqu'on prend pour référence les artistes américains[340]. »

Les principales critiques concernant la théâtralité du cinéma espagnol reposent donc principalement sur l'interprétation (Volume 2, Figure 8, p. 809). 50,9 % d'entre elles déplorent la performance des acteurs. Le public de Cáceres semble ainsi avoir considéré que les interprètes de *Senda ignorada* de J. A. Nieves Conde (1946) ont joué « de façon affectée, sans naturel, ce qui laisse supposer qu'il s'agit plus d'artistes de théâtre que de cinéma[341] ». Les publics sont nombreux

339 "En cuanto a la fórmula adoptada para el desenlace la mayor parte del público la califica de truculenta, pese a sus claros propósitos de originalidad y precisamente por los mismos, estimándose que es más propia de malabarismos cinematográficos que de comedia bien entendida", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04698, "Si te hubiese casado conmigo", rapport de la délégation de Cuenca, le 4 décembre 1950

340 "Por lo demás, la película adolece del defecto común a la mayoría de las cintas españolas que hemos visto de los diálogos largos y ampulosos, en tonos declamatorios propios del Teatro, pero que en el cine no tienen lugar adecuado porque perjudican siempre la acción. Nuestros artistas no saben establecer la diferencia entre teatro y cine y resulta pobre su actuación cuando nos sirven de referencia los artistas americanos.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, "Fuenteovejuna", rapport de la délégation de Jaén le 13 mars 1948

341 "En cuanto a la interpretación artística, los más entendidos, o por lo menos los que con más frecuencia asisten a esta clase de espectáculos y tienen la experiencia de diferenciar unas cintas de otras, consideran que los intérpretes llevan a cabo su trabajo de manera muy afectada, resaltando la falta de naturalidad, por lo que hace suponer que son mas artistas de teatro que de cine.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda ignorada", rapport de la délégation de Cáceres, le 29 mars 1947

à regretter les « attitudes maniérées d'acteurs qui exagèrent[342] », dont « l'affectation manque de naturel, ce qui, parfois, occasionne des transes ridicules[343] » de la part de certain.e.s interprètes ; des comédiens et comédiennes donnent même l'impression de « réciter une leçon apprise par cœur[344] ». Cette critique est à mettre en lien avec la formation des acteurs espagnols qui proviennent pour leur totalité des milieux théâtraux, puisqu'il n'existe pas encore de formation spécifique aux acteurs de cinéma à cette période[345]. De façon générale, l'Espagne n'est pas marquée par une longue tradition d'enseignement du jeu dramatique. La formation de l'acteur repose essentiellement sur un apprentissage autodidacte et par son passage dans diverses compagnies théâtrales. L'ensemble des acteurs et des actrices de cinéma des années quarante et cinquante ont donc appris les rudiments de leur profession directement sur les planches, devant les publics, ce qui explique le caractère parfois théâtral de leur jeu. Les acteurs accusés d'adopter un ton trop affecté ou maniéré sont rarement désignés nominalement. Ces considérations sur la théâtralité des comédiens demeurent ainsi généralistes, car elle semble constituer dans le discours des rapporteurs et des publics un défaut récurrent de la performance des artistes. La délégation de Teruel estime ainsi que « l'interprétation affectée et sans naturel des artistes » dans *Tierra Sedienta* (1946) est caractéristique « de tant d'autres films espagnols[346] ».

De même, les décors employés par le cinéma national sont accusés d'être responsables d'une certaine théâtralité des œuvres. 14,5 % des rapports évoquent la faiblesse voire la médiocrité de certains décors qui participent du caractère parfois artisanal que peut revêtir le cinéma national. Une partie non négligeable des spectateurs déplorent le fait que les réalisateurs aient recours à des décors de studios pour tourner certaines scènes, et ce, même dans les plus grands succès de l'époque. Ainsi, après la diffusion de *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948), les spectateurs de Castellón « dirigent leurs critiques (…) à l'encontre du manque de scènes tournées à l'extérieur, qui auraient pourtant permis de supprimer l'ambiance théâtrale dans laquelle se déroule l'action[347] » du film. Sur la totalité des rapports étudiés, 57 rapports reprochent aux films de ne pas suffisamment filmer leurs scènes en extérieur ou bien dans des éléments naturels. Après la projection de *Un*

342 "La interpretación en la que tiene más importancia su parte musical es un tanto teatral, debido al amaneramiento de los actores que exageran bastante los modales de la época.", AGA, Cultura, (3) 121.002, "Teatro de Apolo", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 25 mai 1951

343 "En relación a la primera figura femenina, se la critica su afectación falta de naturalidad que, a veces, ocasiones trances ridículos.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "La Nao capitana", rapport de la délégation d'Oviedo, le 15 juillet 1947

344 "Tampoco los actores estuvieron afortunados, pues más que interpretar parece que sueltan una lección aprendida.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation de Salamanca, le 3 juin 1947

345 RIOS CARRATALÁ Juan Antonio Ríos, « Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor », dans *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 27.1, 2002, p. 125

346 « La actuación de los artistas afectada y falta de naturalidad, como en tantas otras películas españolas. », AGA, Cultura, (3)121.002 36/04 ???, « Tierra Sedienta », rapport de la délégation de Teruel, le 22 février 1947

347 "Las únicas criticas escuchadas se dirigían a (…) cierta falta de exteriores, que hubiese quitado algo al ambiente demasiado teatral en que se desarrolla la acción", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, "Locura de amor", rapport de la délégation de Castellón-de-la-Plana, le 5 novembre 1948

hombre va por el camino de Manuel Mur Orti (1949), le public de Cuenca a ainsi vertement critiqué la « pauvreté des extérieurs, où les toiles [du décor] se substituent à la nature ». Ce défaut semble d'autant plus important aux yeux des spectateurs que « l'action [du film] se déroule principalement à la campagne[348] ».

La critique des décors traverse ainsi de nombreux rapports. Dans l'adaptation de la pièce de théâtre de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, réalisée en 1947 par Antonio Róman, les spectateurs semblent avoir été nombreux à critiquer les décors artificiels utilisés dans le film. Le délégué d'Alicante explique ainsi le rejet du film par « la disproportion du château par rapport aux autres constructions et aux autres personnages[349]». Effectivement, sur les différents photogrammes présentés dans la Figure 8, on constate un certain déséquilibre dans les proportions du monument. Le château paraît particulièrement imposant grâce à un premier plan serré, mais l'arrivée des troupes vient rompre l'illusion de grandeur. L'impression de réalisme n'est pas non plus une grande réussite. Les pierres et les tours sont l'illustration parfaite des décors en carton-pâte, utilisés à plusieurs reprises dans le film, et de façon plus générale dans le cinéma produit sous le premier franquisme. Une autre scène de *Fuenteovejuna* s'attire les commentaires désobligeants des publics d'Alicante : lors du mariage des deux personnages principaux, les habitants de Fuenteovejuna organisent un grand banquet et entreprennent alors de griller un porc à la broche, mais l'animal serait, « selon tout le monde, en carton[350] ».

Les reproches liés à la théâtralité de certaines productions nationales sont particulièrement importants lorsqu'il s'agit de films historiques. Ces derniers ont connu leur heure de gloire au cours des années quarante, mais les publics espagnols ont commencé à s'en lasser au cours des années cinquante, lorsque la thématique du réalisme au cinéma – et notamment du néoréalisme – a commencé à envahir les discours théoriques des intellectuels et des critiques espagnols[351]. Comme le rappelle Siegfried Kracauer, les œuvres dont l'intrigue se situe dans un passé historique revêtent plus facilement un caractère irréel que les autres films traitant de thématiques actuelles. Reconstituer une époque passée nécessite en effet de recourir à toute une cohorte de costumes et décors qui éloignent de la réalité et du vécu immédiat des publics. « En conséquence, une partie des spectateurs peut se sentir incommodée par cette théâtralité irrévocable[352] ».

348 "Asimismo,se puede señalar pobreza de los exteriores, donde el telón sustituye a la naturaleza, apareciendo más acusado este defecto por tratarse de una acción que tiene por escenario principal el campo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713 , "Un hombre va por el camino", rapport de la délégation de Cuenca, le 23 mai 1951

349 "Primero la desproporción del Castillo en relación con otras edificaciones y a los propios personajes", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, "Fuenteovejuna", rapport de la délégation d'Alicante, le 30 avril 1948

350 "Segundo, el cerdo "según todo el mundo, de cartón" que aparece en la escena de la boda", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, "Fuenteovejuna", rapport de la délégation d'Alicante, le 30 avril 1948

351 PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 68

352 KRACAUER Siegried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 109 ; cet essai n'a fait l'objet d'une traduction en français qu'en 2010 seulement (KRACAUER Siegried, *Théorie du film, la*

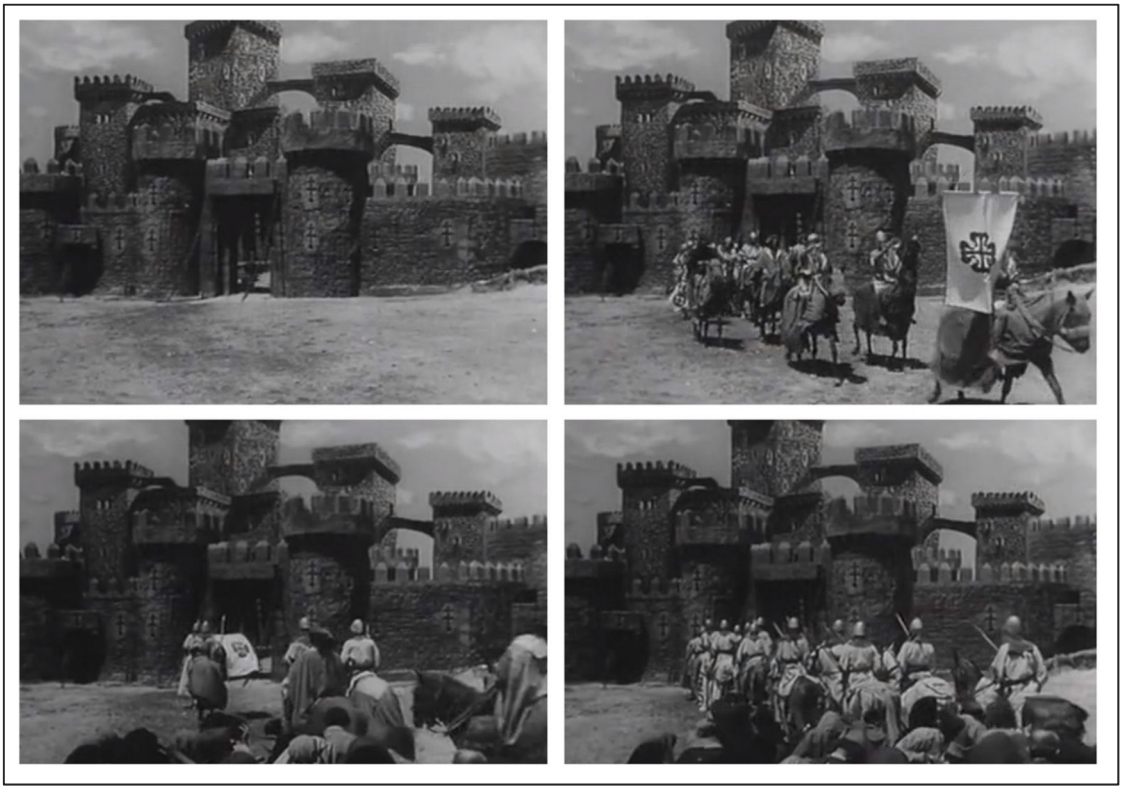


Figure 8 : Plans sur l'arrivée des troupes au château dans *Fuenteovejuna* (1947)

L'utilisation des dialogues est également responsable d'une partie de la théâtralité selon certains publics. En effet, la place qui leur est accordée par les réalisateurs est souvent jugée trop importante, ce qui impacte fortement le rythme. Les spectateurs d'Oviedo, après avoir visionné *La duquesa de Benamejí* de Luis Lucía (1949) ont ainsi estimé que « le dialogue prédomine sur l'action et [que le film] abonde de situations et de plans techniquement théâtraux[353] ». À Cuenca, les publics estiment que les dialogues développés dans *Alhucemas* de José López Rubio (1947) « sont utilisés durant des moments qui ne doivent pas donner lieu à des dialogues, mais à de l'action ». Cette subordination de l'action aux dialogues est caractéristique d'une la difficulté des réalisateurs à adopter les codes du langage cinématographique, ce que les publics de Badajoz semblent avoir bien noté après la projection de *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Orti (1949) :

rédemption de la réalité matérielle, Paris, Flammarion, 2010) alors que l'édition originale, publiée en 1960 est devenu rapidement un classique de la théorie du cinéma (KRACAUER Siegried, *Theory of film : the redemption of physical reality*, Londres, Oxford, University Press, 1960)

353 "Predomina, por tanto, el dialogo sobre la acción y abunda en Situaciones y planos técnicamente teatrales.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, "La Duquesa de Benamejí", rapport de la délégation d'Oviedo, le 25 novembre 1949

> « Le film souffre de longueurs dans certaines parties, alors que dans d'autres, l'action est précipitée et on cherche à gagner du temps grâce au dialogue qui révèle des événements qui auraient du être traduits dans le langage des images[354] ».

Cette difficulté à se départir d'un mode de fonctionnement théâtral aboutit au fait que des spectateurs en viennent à considérer quelques films comme du « théâtre photographié[355] ». Certains réalisateurs se seraient contentés de capter une représentation théâtrale, sans impulser au récit une forme cinématographique. Cela peut s'expliquer en partie par le nombre important d'adaptations d'œuvres littéraires et de pièces de théâtre classiques par le cinéma des années quarante et cinquante. Carlos Heredero a ainsi établi que 32,17 % des films produits durant les années 1940 sont le fruit d'adaptations littéraires, contre 23,75 % dans les années cinquante[356]. L'importance de la transcription à l'écran de monuments de la littérature espagnole s'explique évidemment d'un point de vue idéologique. Pour le régime, les salles obscures se convertissent en un lieu privilégié pour diffuser les œuvres prestigieuses de la culture nationale. Le pouvoir attribue ainsi au septième art une fonction éducative, destinée à faire assimiler aux masses les éléments de la haute culture espagnole. Les adaptations littéraires et théâtrales sont l'occasion pour le régime de s'associer aux heures glorieuses de l'histoire artistique du pays et de s'inscrire dans la continuité d'un passé national qu'il rend conforme à son programme idéologique et à son entreprise de légitimation politique.

L'aspect théâtral de certaines productions s'explique donc par l'origine dramatique de leurs récits. Ainsi, après le visionnage du plus grand succès commercial des années quarante, *Locura de Amor*, les spectateurs de Grenade ne lui opposent que quelques critiques :

> « d'un point de vue rigoureusement cinématographique on peut seulement lui opposer le caractère excessif du dialogue et la trop grande théâtralité de certaines scènes, qui doivent être excusés par l'origine théâtrale du récit et le désir de ne pas avoir voulu l'altérer ni le réduire, afin de suivre fidèlement la célèbre pièce de Sr. Tamayo[357] ».

La fidélité aux textes originaux constitue l'un des principaux sujets de division chez la critique de l'époque, notamment en ce qui concerne les dialogues théâtraux qui se distinguent par une diction et une syntaxe particulières, bien éloignées des normes cinématographiques. Ainsi,

---

354 "Adolece de lentitud en unas partes, mientras que en otras se quiere precipitar la acción y ganar el tiempo perdido hasta con el diálogo, mediante el cual se nos dan a conocer acontecimientos que debieron haber sido traducidos al lenguaje de las imágenes.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, « Un hombre va por el camino », rapport de la délégation de Badajoz, décembre 1951

355 Terme employé dans quelque rapports : AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, « De mujer a mujer", rapport de la délégation de Castellón, le 11 novembre 1950 ; AGA, Cultura, (3) 121.002, « Drama Nuevo", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 26 mai 1947 ; AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, « Fuenteovejuna", rapport de la délégation de Valladolid, le 1er décembre 1947

356 Chiffres cités dans PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCIA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 99

357 "Desde el punto de vista rigurosamente cinematográfico solo pueden oponerse los pequeños reparos de excesivo dialogo y mucha teatralidad en algunas escenas, disculpables por la procedencia teatral de su argumento, y no haber querido alterar ó reducir este, para seguir fielmente la celebre obra del Sr. Tamayo.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, "Locura de amor", rapport de la délégation de Granada, le 5 novembre 1948

après avoir assisté à la projection de *La dama del Armiño* d'Eusebio Fernández Ardavín (1946), les spectateurs de Valladolid ont considéré que le ton du dialogue était « sentencieux, pompeux, artificiel, excessivement soutenu et académique[358] ». Le réalisateur a voulu rester fidèle à la pièce de théâtre écrite en vers par son frère, Luis Fernández Ardavín, en 1922. Néanmoins, le rythme et le phrasé de ces dialogues ne semblent guère avoir conquis les publics de cinéma.

Les nombreuses adaptations de pièces de théâtre par le cinéma espagnol contribuent à rendre poreuse la frontière entre ces deux arts que le monde de la critique a déjà tendance à opposer durant les années quarante. Le cinéma national peine à s'émanciper de ses origines théâtrales et à développer ses propres techniques. Une partie de la critique milite ainsi pour s'éloigner des formules narratives classiques afin de développer un récit cinématographique autonome, « débarrassé de ses servitudes littéraires[359] ». Elle considère ainsi comme anti-cinématographique tout film dans lequel on détecte une possible origine théâtrale. D'une façon générale, les publics semblent partager cet avis, car une minorité des rapports mentionnent des communautés d'interprétation accueillant avec enthousiasme le caractère théâtral de certaines productions. Le public « sélect » d'Oviedo a vraisemblablement apprécié le fait que « les acteurs [de *Fuenteovejuna*] veillent à leur diction, car les dialogues sont magnifiques, et qu'ils sont parvenus à réaliser une intonation théâtrale[360] ». De même, lors de la projection de *Un Drama Nuevo* (1946), film de Juan de Orduña dont l'intrigue se déroule au Théâtre du Globe shakespearien, les amateurs de théâtre de Palma de Mallorca ont fortement apprécié le film car « ils ne considèrent pas d'un mauvais œil l'idée de filmer les bonnes pièces de théâtre ». Ils estiment même qu'on peut « admirer les performances de grands acteurs qu'il n'est pas souvent possible d'applaudir en personne ». Néanmoins, ce type de jugement semble être réservé à une minorité maîtrisant et appréciant préalablement la culture académique. La délégation de Palma précise en effet que « pour le public éloigné du théâtre, qui constitue le secteur majoritaire de la salle, *Un Drama Nuevo* a constitué un film insipide et ennuyeux, en raison de l'attitude maniérée et théâtrale de ses protagonistes, du manque de mobilité, de la faiblesse des décors, etc.[361] ». Dans les années quarante, les publics

358 "Esta película, con tema suficiente para haber sido una buena producción, se ha malogrado de un modo rotundo por algo, que incluso se nos antoja secundario, como es el aire sentencioso, engolado, postizo y excesivamente culto y académico de su diálogo.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, "La Dama del Armiño", rapport de la délégation de Valladolid, le 20 janvier 1948

359 PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Espagne, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 226

360 "Los actores cuidan mucho de la dicción, porque parlamentos son magníficos, y llegan a producirse un entonación teatral. De todos modos, se aprecia, que dicen tan magníficamente que hasta en este aspecto llegan a cautivar la atención del publico selecto.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, "Fuenteovejuna", rapport de la délégation d'Oviedo, le 27 novembre 1947

361 "Se puede afirmar que esta película ha gustado a los aficionados al teatro, entre los cuales no se considera mala la idea de filmar exactamente las obras buenas de teatro ya que así pueden admirarse las realizaciones de grandes actores a los cuales muchas veces no es posible en largo tiempo aplaudir en intervenciones personales. Para el público ajeno al teatro, el cual forma actualmente el sector más numeroso, "Un drama nuevo" ha sido una película sosa y aburrida, por el amaneramiento y teatralidad de sus protagonistas, su falta de movilidad, escasez de

semblent ainsi être en accord avec le discours des critiques cinématographiques du moment, qui perçoivent de façon négative la « théâtralité cinématographique ».

1.3 - La faiblesse technique : un cinéma de piètre qualité

Cette critique de la théâtralité ou du manque de réalisme de certains films est également intimement liée à une maîtrise technique parfois maladroite des réalisateurs. 22,7 % de l'ensemble des rapports évoquent un mécontentement des publics sur le plan technique. Parmi ces critiques, les décors arrivent en tête des éléments les plus critiqués et concernent 11,9 % des rapports étudiés (Volume 2, Figure 9, p. 810). Les publics condamnent également la maladresse de certains effets et trucages cinématographiques. Les films présentant des scènes tournées en mer sont ainsi souvent l'objet de critiques, car les réalisateurs espagnols ont recours à des effets usés et dépassés, incapables de satisfaire les attentes des publics. Dans *La Nao Capitana* de Florian Rey (1946), la représentation du bateau sur lequel une grande partie de l'intrigue est tournée déçoit de nombreux spectateurs. Le public de Cáceres souligne que :

> « avant que le navire ne parte, c'est à peine si on a pu se faire une idée de sa taille, puisque, filmé déjà en train de naviguer, il s'offre à la vue du public sous la forme d'un jouet ; le public est ensuite surpris par la grandeur de son intérieur à laquelle il ne s'attendait pas[362] ».

À Pamplona également, les publics ont eu le sentiment que le réalisateur a eu recours à un « jouet » pour tourner cette scène, ce qui a porté atteinte au « réalisme et à l'émotion[363] » de l'aventure. Les tempêtes navales constituent quant à elles un exercice difficile à maîtriser pour certains réalisateurs, comme dans *Borrasca de Celos* de Ignacio F. Iquino (1946) où le public estime que « les scènes du naufrage sont franchement déplorables »[364]. Dans *Misión Blanca* de Juan de Orduña (1946) les spectateurs des Canaries considèrent que la scène de la tempête présente des « défauts de réalisation (…) répétés[365] ». Dans *La Nao Capitana*, les publics de Cáceres quant à eux

---

escenarios etc.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/044677, "Un Drama Nuevo", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 26 mai 1947

362 "En los comienzos se observa cierta lentitud y falta de amplitud en los cuadros, sustrayéndose a la curiosidad del espectador la pausada observación que este quisiera hacer, sobre todo de la nave, que antes de partir, apenas si puede hacerse idea de su importancia, pues ya navegando, se ofrece a la vista del publico como un barco de juguete, para luego encontrarse sorprendido con una gran capacidad en su interior que no esperala", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "La Nao Capitana", rapport de la délégation de Cáceres, le 2 décembre 1947

363 "La caracterización defectuosa y escenas como la de la nave en que se da la impresión de un barquito de juguete, desmerecen notoriamente el juicio aprobatorio que pudiera darse al realismo y emoción de la época. Hay que hacer un esfuerzo para comprender que se trata de una travesía por mar y no de la quietud de una habitación terrestre", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "La Nao Capitana", rapport de la délégation de Pamplona, le 30 septembre 1947

364 "Dirección acertada, aunque en algunas escenas como las del naufragio, son francamente deplorables.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Borrasca de celos", rapport de la délégation de Granada, le 7 août 1947

365 "Las opiniones adversas, en parte, se basan en fallos de dirección, especialmente en algunos pasajes como el de la tormenta (de efectos muy repetidos)", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, "Misión Blanca", rapport de la délégation de Las Palmas de Gran Canaría, le 4 février 1947

ont l'impression que le navire, au lieu d'être « assailli par d'immenses masses d'eau semble plutôt être aspergé par de puissants tuyaux d'arrosage[366] ».

Les scènes de batailles font également l'objet d'une attention accrue des spectateurs. Au début des années quarante et du cycle de films dits « historiques », les réalisateurs maîtrisent encore maladroitement ce que les rapporteurs nomment les « mouvements de masse », la mobilisation d'un grand nombre de figurants lors de scènes de sièges ou de batailles militaires. Dans l'adaptation de *Fuenteovejuna* (1947), les spectateurs d'Alicante ont jugé la scène finale présentant l'assaut du château « déplorable », puisque « de nombreux figurants sautillent et se saluent au lieu d'effectuer leur retraite, comme s'ils tentaient de se rendre visibles de quelque chose située au loin[367] ». Dans *Amaya* de Luis Marquina (1952), « les troupes de guerriers, la bataille et l'assaut du château » sont qualifiés d'une « présentation floue et d'un faible réalisme[368] ».

Les scènes de combats nécessitent en effet une certaine maîtrise. Elles doivent à la fois retranscrire l'ampleur de la bataille en recourant à des plans larges présentant une multitude de figurants incarnant deux troupes ennemies, et à la fois des plans serrés sur les héros et ennemis entreprenant des actions individuelles au sein de la mêlée. En plus de la discipline qu'il faut insuffler aux figurants pour qu'ils évitent le regard caméra et agissent de façon coordonnée, les réalisateurs doivent construire l'histoire de la bataille de façon narrative afin que les spectateurs puissent se repérer dans l'évolution et l'issue militaire du conflit. Ils ne peuvent se contenter de filmer un amas de figurants simulant un combat, entrecoupé de quelques gros plans sur les personnages principaux. L'exigence technique que requiert la réalisation de ce type de scène conduit ainsi « souvent les réalisateurs [espagnols] à les éviter, en raison de la difficulté que représente leur tournage[369] ». Et lorsque les publics saluent la réussite technique de ces scènes, leurs félicitations suggèrent en filigrane la difficulté récurrente des équipes de production à les développer de façon convaincante. C'est par exemple le cas des scènes de batailles réalisées par Rafael Gil dans *Reina Santa* (1947) dans lesquelles, exceptionnellement, on parvient à « distinguer clairement les belligérants ». Le rapporteur de Jaén précise ainsi que contrairement aux « autres

366 "La Nao Capitana lejos de ser azotada por grandes masas de agua, mas bien parece que se encuentra bajo los efectos de unos potentes surtidores", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "La Nao Capitana", rapport de la délégation de Caceres, le 2 décembre 1947

367 "El final de la película, como tercero, en donde numerosos comparsas aparecen saltando y diciendo adiós como si en lugar de demostrar su júbilo intentaran hacerse visibles por algo que está en lontananza. Este final es a juicio de la mayoría de los espectadores, francamente, deplorable.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, "Fuenteovejuna", rapport de la délégation d'Alicante, le 30 avril 1948

368 "Las comparsas de guerreros y la batalla y asalto al castillo, de floja presentación y pobre realismo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, "Amaya", rapport de la délégation de Badajoz, le 9 janvier 1953

369 "Especialmente ha merecido elogios la facilidad y perfección en el manejo de masas, tanto más cuanto es este uno de los aspectos que los directores suelen esquivar por las dificultades que ofrece su filmación", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04 717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

films espagnols où la confusion domine », ici, le spectateur parvient « à distinguer qui sont les combattants[370] ».

Cette faiblesse technique donne aux productions nationales un aspect irréel qui déçoit de nombreux spectateurs espagnols. Ces derniers sont en effet accoutumés aux productions hollywoodiennes dont la facture technique est incontestablement supérieure. Cette maladresse technique est particulièrement visible au cours des années quarante, notamment entre 1947 et 1949 (Volume 2, Figure 10, p. 810) où le régime soutient les productions historiques et les adaptations des grandes œuvres littéraires du siècle d'Or qui obligent les réalisateurs à recourir à des mises en scène spectaculaires et à certains trucages. Durant les années cinquante, on constate cependant une diminution nette de ces critiques. Le cinéma espagnol opère en effet une sorte de « mise à jour technique » et s'oriente vers des œuvres ancrées dans des thématiques actuelles, qui nécessitent moins de moyens et d'innovations techniques pour approcher une réalité plus accessible.

1.4 – Les genres cinématographiques

24,2 % des commentaires narratifs émis par les publics provinciaux concernent la question du genre cinématographique (Volume 2, Figure 11, p. 811). Comme cela a été évoqué précédemment (chapitre 1), cette notion est particulièrement délicate et soulève de nombreux problèmes méthodologiques. Conçu comme une catégorie de classement particulièrement commode, le genre cinématographique permet de réunir dans un même ensemble des films en fonction de conventions narratives, thématiques, esthétiques, stylistiques ou encore iconographiques. Cependant, la plupart des spécialistes s'accordent à dire qu'aucun genre ne peut être défini de façon concise et définitive[371]. Un film peut incarner un modèle générique à partir duquel les contours d'un genre sont définis, tandis qu'un autre peut appartenir dans le même temps à différents genres. L'appréciation qu'a le public des canons d'un genre peut ainsi se révéler extrêmement variable.

La façon dont les publics espagnols ou les autorités franquistes ont pu qualifier génériquement les films produits dans les années quarante et cinquante peut ainsi différer des catégorisations réalisées par les théoriciens du cinéma actuel. Ainsi, le film *María Fernanda, la Jerezana* de Enrique Herreros (1946) est qualifié de « *policiaco* » par le délégué d'Orense. Pourtant, les historiens espagnols estiment qu'il n'existe pas de cinéma policier espagnol à proprement parler avant 1950, avec la sortie de deux œuvres fondamentales : *Brigada criminal* et *Apartado de correos*

370 "Así las escenas de la batalla y del torneo, son suficientemente claras para poder distinguir a los beligerantes; y no como en otras cintas españolas que las que por defecto de Dirección, domina la el confusionismo y no logra el espectador distinguir quienes son los combatientes", AGA, Cultura (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation de Jaén, le 21 mai 1947

371 BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'art du film : Une introduction*, 3e éd., Paris, De Boeck, 2014, p. 520

1001. Néanmoins, les auteurs semblent déjà identifier une partie de la production hybride des années quarante à ce genre, qu'ils connaissent par l'intermédiaire du cinéma américain.

Or, il ne faut pas oublier que les genres cinématographiques agissent comme des catégories d'interprétation, capables d'orienter le sens que les spectateurs donnent à un film. En fonction du lien qu'ils entretiennent avec un genre donné et de leur expérience cinématographique, un genre génère des attentes chez les spectateurs et peut les conditionner avant la projection. Le genre que le public attribue aux films qu'ils visionnent est donc primordial pour cerner les modes d'interprétation.

Les discours réceptifs des publics dans les rapports sont révélateurs de la variété des genres ou des styles cinématographiques que les publics provinciaux identifient au sein de la production nationale, sans qu'une définition précise en soit donnée par les auteurs. La figure 11 (Volume 2, p. 811) s'emploie donc à présenter la répartition des commentaires d'ordre générique, en reprenant les dénominations et les classifications que les spectateurs ont établies. On constate que quatre genres en particulier concentrent plus de critiques que d'éloges : l'*españolada* (13,1 % des commentaires négatifs d'ordre générique), les films folkloriques en général (10,3 %), les films qualifiés de « feuilletons » (9,3 %) ainsi que les films dits « psychologiques » (4,7 %).

1.4.1 – L'*españolada* et le cinéma folklorique

La production espagnole a développé un genre cinématographique autochtone, qui s'inspire du folklore traditionnel espagnol. Le terme de « cinéma folklorique » renvoie à différentes réalités et thématiques, dont certaines peuvent être déclinées en sous-genres : l'*españolada*, le cinéma musical andalou ou encore le cinéma taurin. Les nombreuses variations qui existent au sein de cette catégorie générique rendent néanmoins difficile leur distinction. Aussi, les catégories qui ont été retenues pour constituer le graphique ci-dessus ne font que reprendre les dénominations génériques présentes dans les discours des publics, et il est admis que la classification de certains films opérée par les contemporains peut étonner actuellement.

Les commentaires les plus virulents et les plus nombreux sont à destination de l'*españolada* qui concentre 13,1 % des commentaires négatifs d'ordre générique. L'e*spañolada* dérive du mot « espagnolade », un mot français créé au XIX^e^ siècle pour désigner les œuvres d'art (littéraires, picturales, musicales, etc.) qui représentent l'Espagne du point de vue de la culture française. Elle a tendance à insister sur les stéréotypes traditionnellement associés à l'Espagne dans l'imaginaire collectif français. Par extension, le genre cinématographique *españolada* désigne donc l'ensemble des films mettant en exergue un caractère espagnol souvent exagéré, qui use et abuse de nombreux stéréotypes folkloriques et qui a tendance à substituer l'Andalousie à l'Espagne. Les intrigues se

déroulent ainsi au cœur d'une ambiance populaire et andalouse – généralement à Séville -, rythmée par le flamenco, les danses populaires (*sevillanas*), les taureaux et les corridas. Cette Espagne fantasmée est ainsi celle des tambourins et des castagnettes, une terre légendaire peuplée de gitans, de bandits et de toreros.

Comme dans le monde de la critique cinéphile de la période, le terme *española*da est systématiquement utilisé de façon péjorative dans le discours attribué aux publics. Dans de nombreux rapports portant sur le cinéma folklorique, la déception des spectateurs s'explique par le fait que le film qu'ils viennent de visionner n'est « qu'une *española*da de plus » ou une « éternelle *española*da de *navajazo*[372] ». Le délégué de Salamanque, après la projection de *María Fernanda, la Jerezana* de Enrique Herreros (1947), explique ainsi que « ce genre de film est toujours accueilli avec certains préjugés, car le public ne veut pas revenir à ce qu'on appelle les « *españoladas* », films caractéristiques des premiers temps du cinéma espagnol, durant lesquels il semblait ne pas exister d'autres thèmes que ceux des bandits, des guitares et des tambourins[373] ». Quelque temps plus tard, il précise également que les spectateurs de sa province ont massivement rejeté le film *La Lola se va a los puertos* (1955) parce qu'on « a tant abusé et qu'on continue d'abuser de ce qu'on appelle le folklore espagnol - réduit aux seules *coplas*[374] andalouses – que les gens ont l'impression d'être intoxiqués par les *"gipios*[375]*"*, les *"soleares"*, les *"cantes jondos*[376]*"*, et toutes ces énumérables "gitaneries" qui ont altéré la véritable essence andalouse[377] ». Une part non négligeable des publics embrasse alors le discours des autorités franquistes qui dénigrent les *españoladas* qui offrent une représentation appauvrie et caricaturale de l'Espagne et contreviennent à l'*españolidad* (« l'espagnolité ») défendue par le régime. L'espagnolité est un concept théorique censé incarner l'essence du caractère espagnol, caractérisé, entre autres, par son sens du sacrifice, sa

372 Le *navajazo* désigne un moment caractéristique dans les scènes de flamenco ou un duel s'engage entre deux protagonistes pour sauver leur honneur ou gagner l'amour d'une femme, qui se réalise à coups de poignards (*navajazo*). L'expression est extraite d'un rapport de la délégation d'Orense à propos du film *Serenata española* (AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, « Serenata española », rapport de la délégation d'Orense, le 5 novembre 1947

373 "Este tipo de películas las acoge el publico con un tanto de prevención, pues no quiere volver a lo que se dio en llamar "españoladas", propias de los primeros tiempos del cine español en que parecía no existían otros temas que los de bandidos, guitarras y panderetas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "María Fernanda, la Jerezana", rapport de la délégation de Salamanque, le 3 février 1947

374 La *copla* désignent les chansons populaires propre à l'Andalousie.

375 Les *jípios*, dans le flamenco, sont ceux qui intercalent des moments de lamentations et de gémissement entre les chants de flamenco.

376 Littéralement, le terme signifie « chant profond » dans le dialecte andalou. Il s'agit d'un type de chant flamenco particulièrement ancien, qui aurait même précédé le mouvement artistique du flamenco.

377 « Se ha abusado tanto y se sigue abusando de lo que se ha dado en llamar folklore español, circunscrito solo a las coplas andaluzas, que la gente se siente intoxicada de "gipios", "soleares", "cantes-jondos", y toda esa imnumerable "gitanada" con que se ha adulterado lo verdaderamente andaluz. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04683, "La Lola se va a los puertos", rapport de la délégation de Salamanquen le 23 avril 1948

piété et sa bravoure[378]. Dans les années quarante, la presse cinématographique s'empare de cette question pour tenter de déterminer les aspects profondément nationaux que le cinéma espagnol doit incarner. S'il n'existe pas de véritable consensus entre les différents critiques sur la voie proprement nationale que doit emprunter le cinéma espagnol, nombreux sont ceux qui s'accordent néanmoins sur un point : le rejet de l'*españolada*. Une partie des autorités et des critiques estime ainsi qu'il est « impératif de dépoussiérer l'image de l'Espagne des scories colportées par les *españoladas* qui ne cessent d'entretenir les malentendus néfastes à l'avènement de cette Nouvelle Nation dont rêvent tant le général Franco et ses acolytes[379] ».

Dans de nombreux textes écrits par des critiques de la période, l'*españolada* est ainsi utilisée comme antithèse à l'espagnolité et vivement condamnée. Il n'en demeure pas moins que le cinéma folklorique a constitué un genre particulièrement prolifique dans les années quarante et cinquante. Plusieurs historiens, dont Enrique José Monterde[380], expliquent sa persistance par le besoin d'évasion des spectateurs durant la *posguerra*. Il considère que c'est grâce à l'acceptation massive des publics pour ce type de productions légères qu'elles ont été maintenues sur les écrans. Pourtant, l'analyse discursive des rapports montre clairement la prédominance d'une forte lassitude, voire d'un rejet de la part des publics pour les *españoladas* et le cinéma folklorique en général. Ce constat ne peut pas, néanmoins, pleinement invalider l'hypothèse de Monterde. Il faut là encore rappeler la nature subjective de ces rapports, et se référer aux propres considérations des rapporteurs pour ce genre cinématographique populaire.

On constate en effet que la majorité des délégués ont des mots très durs envers le cinéma folklorique lorsqu'ils s'expriment dans l'encart qui leur est réservé dans les rapports. Le délégué de Cuenca regrette ainsi que les réalisateurs espagnols recourent systématiquement « à ce pittoresque caractère espagnol hérité de l'Andalousie des tambourins, qui n'appartient ni à l'art ni au folklore andalou, mais aux stéréotypes et à la médiocrité, utilisant le chant et ses dérivés pour donner une fausse impression de l'Andalousie[381] ». Le délégué d'Alicante s'insurge quant à lui d'une énième utilisation du folklore andalou dans *Ole, torero !*. Il se demande même « jusqu'à quel point cela est encore tolérable ». Il regrette que ce film soit diffusé à l'étranger, notamment en Amérique Latine, car il estime que les studios espagnols « ne doivent pas offrir une vision si déformée de [l'essence]

---

378 BERTON Mireille, CARO CANTON Olga, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945). Le cas de "La Patria Chica" », dans HAVER Gianni (dir.), *Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne, Antipode, 2004, p. 162

379 BERTON Mireille, CARO CANTÓN Olga, *Op. Cité.*, 2004, p. 164

380 GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Historial del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 214-215

381 "Estimamos grande equivocación la de los directores que como en este caso recurren para agraciar sus producciones a ese pintoresquismo español de la Andalucía de pandereta, eligiendo de ella algo que ni es arte ni folklore andaluz, sino tópico y mediocridad que se sirven del cante y sus derivados para dar una falsa impresión de Andalucía.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, "Maria de los Reyes", rapport de la délégation de Cuenca, le 16 octobre 1948

Espagnole. Il existe bien trop de films dans lesquels une protagoniste est, systématiquement, soit une éleveuse soit la fille d'un éleveur, disposée à chanter (…) dans n'importe quel patio ou *colmado*, telle une artiste de variété[382] ». Le délégué de Valladolid estime que le cinéma national « doit être circonscrit à des thématiques qui, sans virer à l'*españolada*, soient authentiquement hispaniques[383] ». Cette animosité semble être répandue dans le corps des délégués provinciaux, puisque douze délégués provinciaux – soit 32,5 % d'entre eux – ont dénigré ce type de productions. On peut donc les suspecter de relever les commentaires provenant des publics se faisant l'écho de leur propre opinion.

Il faut d'ailleurs souligner l'existence de rapports – certes, extrêmement minoritaires – mentionnant à l'inverse un certain engouement de la part de différentes communautés d'interprétation. En effet, le délégué de Palma de Mallorca, après la diffusion de *Gloria Mairena* de Luis Lucía (1952), rapporte qu'ils existent de véritables « aficionados du genre andalous ». Le film contient selon lui « tous les éléments propres au genre : une bonne interprète du chant andalou, des chansons populaires, des danses, des taureaux, un rythme dynamique, etc. Il n'est donc pas étonnant que le film ait rencontré le succès auprès de divers secteurs [du public][384] ». Le délégué de Huelva affirme quant à lui que « la partie la plus nombreuse du public et d'un niveau culturel peu élevé accueille toujours bien ce genre de film, relevant du feuilleton, et surtout du folklore[385] ». Le délégué de Cuenca affirme ainsi que « les films à l'ambiance andalouse sont favorablement accueillis par la majorité du public, mais extrêmement mal par la minorité connaisseuse[386] ». Ainsi, lorsque les délégués relèvent une forme d'adhésion à ce genre cinématographique chez les publics, il semblerait que ce soit surtout auprès d'un public populaire.

382 "Por lo que respecta al conjunto, vemos un nuevo abuso del tipo andaluz que no sabemos hasta que punto es tolerable en una película española, por muy cómica que sea, ya que por la popularidad de su protagonista ha de proyectarse en el extranjero. No es que Hispanoamérica nos vaya a descubrir a través de nuestras películas, pero no debe ofrecerse desde nuestros estudios, tan deformadas versiones de lo español. Son ya varias las películas en que " ella " es, sin lugar a dudas, o una ganadera o hija de un ganadero, dispuesta en cualquier momento a actuar no muy aristocráticamente que digamos, en cualquier patio o colmado con artistas de variedades.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04706, "Ole, torero!", rapport de la délégation d'Alicante, non daté

383 "serán numerosas películas que hablarán por derecho propio de la madurez de nuestro Cine, que debe de ser circunscrito a temas que sin ser españoladas, sean auténticamente hispanas.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Alhucemas", rapport de la délégation de Valladolid, le 9 février 1948

384 "Esta película ha sido acogida con aceptación entre los elementos aficionados al género andaluz y entre los admiradores y simpatizantes de Juanita Reina. (…) En un plano bastante cuidado esta película contiene todos los elementos propios del género, una buena interprete del cante andaluz, canciones populares, bailes, toros, su parte dramática, etc. Por esto, no es extraño el éxito de la película en diversos sectores.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04731, "Gloria Mairena", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 17 février 1948

385 "El sector de público más numeroso y de un nivel cultural poco elevado, acoge siempre bien ésta clase de películas, con algo de folletín y, sobre todo de folklore.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04731, "Gloria Mairena", rapport de la délégation de Huelva, le 23 avril 1953

386 "Es de las películas de ambiente andaluz acogidas alegremente por la mayoría del publico y muy mal por la minoría entendida.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03496, "Sucedio en Sevilla", rapport de la délégation de Cuenca, le 31 août 1955

Cela expliquerait ainsi pourquoi le régime a autorisé la production de ce type de films, malgré d'importantes réticences de la part des autorités contre cette vision galvaudée et fantasmée de l'essence et du caractère espagnol. Comme l'a démontré José Luis Navarrete Cardero, le régime semble avoir profité de la relative acceptation de l'*españolada* chez les publics pour en faire un support à la circulation du concept d'espagnolité. L'*españolada*, qui présente de façon caricaturale, voire parfois même triviale, des éléments de la culture et de l'identité nationale, a pu apparaître aux yeux du régime comme un moyen de transmission de certaines valeurs nationales présentes en filigrane même dans ce type de production. Elle ne serait alors plus l'antithèse de l'*espagnolité*, mais faciliterait d'une certaine façon la transmission de valeurs communément partagées avec le régime, même si ces dernières demeurent présentées de façon réductrice : la morale exemplaire du peuple andalou, sa religiosité, un art et une culture artistique ancestrale, un goût pour le travail, l'honnêteté, etc. Autant de valeurs qui, selon le régime, sont constitutives du caractère et de l'identité culturelle espagnole.

1.4.2 – Les feuilletons cinématographiques

L'autre genre cinématographique qui s'est attiré l'ire d'une partie des publics provinciaux est le *folletín*, que l'on pourrait traduire par le terme « feuilleton cinématographique ». Il concentre 9,3 % des critiques négatives concernant les genres (Volume 2, Figure 11, p. 811). Le *folletín* désigne à l'origine le roman-feuilleton, un genre littéraire qui apparaît au XIX^{e} siècle avec l'essor de la presse quotidienne et hebdomadaire. Il se caractérise par sa galerie de personnages extrêmement nombreux et par une multitude de rebondissements à chaque fin de chapitre, destinés à fidéliser le lectorat. Ces récits aux accents mélodramatiques sont avant tout destinés à un public populaire, et se caractérisent par une intrigue souvent peu plausible, voire incohérente, un sentimentalisme marqué, des personnages à la psychologie simplifiée ainsi qu'un fort manichéisme. Les récits abordent surtout la thématique amoureuse, mais versent aussi dans les mystères et les enquêtes[387]. Le cinéma a traduit sur la pellicule ce genre narratif dès le début du XX^{e} siècle. Néanmoins, dans les années quarante et cinquante, il peine à trouver son public : qualifier un film d'être « *folletinesco* » se révèle, dans le discours des publics, extrêmement péjoratif. Une partie des spectateurs d'Alava associe par exemple la notion de feuilleton à celle de puérilité. Ils jugent l'intrigue de *El crimen de la calle Bordadores* d'Edgar Neville (1946) « puérile et feuilletonesque[388] ». À Cuenca, les publics estiment que le film *El testamento del Virrey* de Ladislao Vajda (1944) « n'échappe pas à une note feuilletonesque avec le récit d'amours déchues et

387 OLEA VARELA María Ángeles, « De la retórica a la erística en la industria editorial y en el folletín: María, la hija de un jornalero de Ayguals de Izco », dans *Estudios Humanísticos. Filología*, vol. 0, n^{o} 36, 2014, p. 166-186

388 "Considerando la parte argumental un tanto infantil y folletinesca", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "El crimen de la calle Bordadores", rapport de la délégation d'Alava, non daté

l'abandon d'une femme séduite, qui, loin de susciter l'émotion, provoque le rire[389] ». Le traitement des relations amoureuses à la manière des « roman-feuilletons » semble en effet contrarier une partie des publics. Les spectateurs de Cuenca se réjouissent ainsi que *La Fe* de Rafael Gil (1947) ait su ne pas faire de « concessions faciles à un sentimentalisme obsolète, digne des feuilletons[390] ». Il est d'ailleurs intéressant de constater que certains dictionnaires français proposent l'expression péjorative de « roman à l'eau-de-rose » pour traduire le terme *folletín*. Le traitement caractéristique des relations amoureuses dans ces feuilletons se caractérise par une forme de mièvrerie et de sentimentalisme exacerbé, qui, aux yeux des spectateurs, tourne parfois en ridicule les liens amoureux. Ce genre cinématographique réunit ainsi une partie des griefs récurrents formulés à l'encontre du cinéma national : son manque de réalisme, un ton et une interprétation peu naturels, et surtout le manque de cohérence narrative, qui lassent les publics espagnols.

1.4.3 – Les films dits "psychologiques"

Les films dits « psychologiques » semblent également nettement rejetés par les publics provinciaux. Ils font l'objet de commentaires négatifs dans 4,7 % des rapports, et ne sont à l'inverse valorisés que dans 0,9 % des rapports étudiés. Le qualificatif « psychologique » constitue un terme vague qui fait son apparition dans le monde de la critique et dans le discours des réalisateurs espagnols à partir des années quarante. Le terme semble englober des réalités et variations thématiques nombreuses, désignant à la fois des drames psychologiques sans crime, des films psychologiques criminels, des fictions psychologiques judiciaires, etc. Le propre de ce type de films est qu'il s'emploie à suivre la trajectoire émotionnelle d'un ou plusieurs personnages. C'est d'ailleurs de cette façon que le réalisateur Ignacio F. Iquino, dans une interview, décrit l'orientation « psychologique » de son film *El obstáculo* (1945). Il centre son intrigue autour d'Enrique, un jeune homme qui, avant de devenir missionnaire, menait une vie peu exemplaire. Le réalisateur affirme ainsi qu'il s'agit « d'un film psychologique dans lequel [il a] choisi de décrire l'évolution "spirituelle" d'un caractère extrêmement égoïste au contact d'une humanité plus simple[391] ». José Monterde, dans l'ouvrage collectif de référence intitulé *Historia del cine español* identifie une poignée de films produits durant les années quarante pouvant être associés au genre psychologique : *Angustia* de Nieves Conde (1947), *Confidencia* de Jeronimo Mihura (1947) ou encore *Mare*

389 "No falta, la nota folletinesca de amores desgraciados y abandono de mujer seducida, que lejos de emocionar provoca la risa", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04670, "El testamento del Virrey", rapport de la délégation de Cuenca, le 9 octobre 1948

390 "Destaca la sobriedad y justeza del dialogo, sin concesiones fáciles a un sentimentalismo trasnochado, de folletín.", AGA, Cultura, (3) 121002 36/04681, "La Fe", rapport de la délégation de Cuenca, le 29 octobre 1949

391 "un film psicológico en el que he procurado describir desde la órbita "espiritual" de un carácter en extremo egoísta sus reacciones al ponerse en contacto con una humanidad más sencilla" COMAS PUENTE Ángel, *IFI, Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas y su artífice, Ignacio F. Iquino*, thèse soutenue à l'Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 72

Nostrum de Rafael Gil (1948)[392].

Dans le discours des publics, les critiques réalisées à l'encontre des films dits « psychologiques » semblent surtout s'appliquer lorsque la fiction se déroule dans un univers criminel. Le délégué de Pamplune explique ainsi que le récit de *Confidencia* de Jeronimo Mihura (1948) « a déplu en raison de son aspect excessivement morbide[393] ». Le rapporteur de Grenade établit le même constat en expliquant que le « thème amer et morbide des problèmes psychologiques est peu du goût [des spectateurs], en raison de la récurrence de ce type de récits[394] ». En effet, comme différents rapports l'évoquent, au milieu des années quarante « la mode [est] aux films de caractère psychotechnique[395] », qui proviennent notamment de l'étranger[396].

Le discours des délégués provinciaux semble appuyer ces propos. Le délégué de Valence estime ainsi que le film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946) a été accepté « par la masse de spectateurs non contaminée par le cinéma morbide ou frivole[397] ». Le délégué de Burgos se réjouit de la sortie du film historique *Reina Santa* de Rafael Gil (1948), un très « bon film (…) parmi tant d'autres de caractère psychologique et morbide qui envahissent actuellement les cinémas espagnols[398] ». Le caractère proprement condamnatoire du discours tenu par ces délégués à propos des films psychologiques interroge néanmoins. En effet, ces films se déroulant dans un univers criminel semblent surtout susciter le rejet des auteurs des rapports. Il faut rappeler les craintes d'une partie des autorités de l'époque à l'encontre du septième art, et notamment des dangers auxquels le grand écran pourrait conduire des spectateurs vulnérables. Suspecté d'influence délétère, le cinéma dérange les autorités lorsqu'il met en scène des thématiques violentes et meurtrières. Il n'est pas exclu qu'une partie des publics puisse partager cette opinion, mais, dans les rapports, le rejet franc des films « psychologiques » est plutôt à imputer aux craintes des rapporteurs plus qu'au dégoût des spectateurs.

---

392 GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Historial del cine español*, 6e éd., Madrid, Cátedra, 2009, p. 232

393 "La acogida señalada se basa principalmente en los motivos artísticos que ofrece la película, ya que el argumental se dejaba sentir por su aspecto cargadamente morboso", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04690, "Confidencia", rapport de la délégation de Paplune, le 19 juillet 1949

394 "La película titulada "Confidencia", ha tenido escasa aceptación entre el publico, ya que se trata de una cinta discreta, cuyo tema amargo y morboso, de problema psicológico, es de poco agrado, por lo prodigada que viene siendo esta clase de argumentos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04690, "Confidencia", rapport de la délégation de Grenade, le 13 décembre 1949

395 "la moda de películas de carácter psicotécnico", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04690, "Confidencia", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 2 juin 1948

396 "En el resto de los espectadores que gusta de esta clase de películas españolas, por ser más claras que las llamadas psicológicas extranjeras, y que además los artistas le son más familiares, para ellos, "SENDA IGNORADA" merece el calificativo de una buena realización", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda Ignorada", rapport de la délégation de Cáceres, le 29 mars 1947

397 "En la masa de espectadores no contaminada por el cine morboso o del frívolo", AGA, Cultura, (3) 121002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation de Valence, le 17 février 1947

398 "En resumen, una buena película vista con verdadera satisfacción entre tantas otras de carácter psicológico y morbosos que invaden actualmente los cines españoles", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation de Burgos, le 12 février 1947

La documentation provinciale rapporte ainsi une certaine hostilité à l'encontre de la production nationale. Néanmoins, les commentaires mélioratifs dominent le discours attribué aux publics, marqueurs d'une adhésion certaine des spectateurs à une partie de la cinématographie espagnole. En effet, de nombreux éléments cinématographiques semblent jouir d'une certaine popularité auprès du grand public.

II- Les préférences cinématographiques des publics provinciaux

2.1 – Les acteurs et les actrices espagnols : les étoiles nationales

2.1.1 – Un intérêt marqué pour l'interprétation : une fascination pour les stars

L'interprétation constitue la première préoccupation artistique des spectateurs. 69,9 % des rapports révèlent qu'ils ont émis des commentaires à propos des artistes et de leur jeu (Volume 2, Figure 12, p. 812). En outre, contrairement aux autres éléments artistiques les plus fréquemment mentionnés, l'interprétation ne fait pas l'objet de simples épithètes. En effet, pour ce qui concerne la majorité des éléments artistiques des films, les spectateurs semblent se contenter de les qualifier de façon extrêmement concise : la réalisation ou le scénario d'un film sont généralement « bons » ou « mauvais », sans que, à quelques rares exceptions près, les rapporteurs ne précisent les raisons de ce jugement. À l'inverse, les acteurs et leur jeu donnent lieu à des commentaires plus fournis et occupent une place de choix dans le discours et l'expertise des publics. Ils constituent un critère déterminant de leur appréciation d'un film. Cet intérêt accru pour les acteurs a déjà été mis en évidence par de nombreux travaux, notamment ceux de Geneviève Sellier, qui a démontré que les interprètes constituaient une caractéristique essentielle de la « cinéphilie ordinaire » dans les nombreux courriers des lecteurs des revues cinéphiles populaires dans la France de l'après-guerre. Elle a en effet démontré que la place que les lecteurs accordaient aux acteurs et à leur capacité d'incarner leur personnage était bien plus importante que celle habituellement accordée par les critiques professionnels dans leurs analyses des films.

Cette attention portée aux artistes est à mettre en lien avec le système de vedettariat qui se développe en Europe à partir des années 1910-1920, imitant le *star-system* hollywoodien. Cette technique de promotion naît en effet aux États-Unis et désigne un système de production et de diffusion cinématographique qui repose essentiellement sur la notoriété des vedettes. Cette stratégie est adoptée un peu plus tardivement par les maisons de production espagnoles, à partir des années 1930, lors de l'arrivée du parlant. Le *star-system* fonctionne nécessairement avec le soutien inconditionnel des *mass media* et des *fan magazines*, ces revues dédiées exclusivement à la

divulgation de la vie des stars. Elles n'ont que très peu à voir avec les revues de critique ou de théorie du cinéma, mais constituent des éléments clés pour populariser les acteurs et les actrices de cinéma. On compte une petite dizaine de *fan magazines* dans l'Espagne du premier franquisme.

Carmen Rodríguez Fuentes a réalisé une étude des unes et des quatrièmes de couverture des revues cinématographiques les plus représentatives des années quarante[399]. Elle estime qu'il est possible de juger la popularité d'un acteur ou d'une actrice au regard du nombre de fois où son visage est affiché en une. En effet, ces revues avaient recours aux artistes les plus populaires afin de vendre un maximum d'exemplaires. Tout en se faisant les plateformes publicitaires destinées à populariser les étoiles du cinéma, ces revues ont principalement misé sur les vedettes qui jouissaient déjà d'une forte popularité auprès de son lectorat et des spectateurs, à des fins commerciales. Dans les années quarante, Carmen Rodríguez démontre ainsi que la fascination des spectateurs et cinéphiles ordinaires pour le cinéma repose essentiellement sur leur admiration pour les acteurs et les actrices. Elle constate néanmoins que les artistes étrangers, notamment américains, dominent largement les unes de ces publications populaires. Cette fascination pour les stars américaines est évoquée dans différents rapports de surveillance. Elles demeurent en effet les modèles référentiels des spectateurs espagnols. À la fin des années quarante, le délégué d'Alicante explique ainsi que les publics ont été vivement impressionnés par le jeu de Rafael Rivelles dans l'adaptation de *Don Quijote* de Rafael Gil (1947), et en particulier ceux convaincus « qu'il n'existe pas en Espagne d'acteurs pouvant se mesurer aux acteurs américains[400] ». Dans les années cinquante, le public de Valladolid estime également que le jeu des principaux interprètes de la comédie *Me quiero casar contigo* de Jerónimo Mihura (1952) est « à la même hauteur interprétative que celui de l'actrice américaine Virginia Keiler qui, au regard de ce film, n'a rien de plus à enseigner aux actrices[401] » espagnoles.

Les acteurs hollywoodiens s'imposent donc comme la référence qualitative des spectateurs et exercent une véritable fascination sur les publics espagnols. Cette fascination a définitivement été entérinée à partir du moment où le doublage en castillan est devenu obligatoire, à partir de 1941. La présence d'artistes étrangers, notamment américains, a ainsi été renforcée sur les écrans espagnols.

---

399 Dans sa thèse de doctorat, elle a ainsi analysés les unes et les quatrième de couverture de *Primer Plano* (1940-1949), de *Radio Cinema* (1940-1949), *Cámara* (1941-1949), *Cinema* (1946-1949), *Imágenes* (1945-1949) et *Fotogramas* (1946-1949). Cf RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, thèse soutenue à l'Université Complutense de Madrid, 2005, p. 173-176

400 "En este sentido "el interpretativo" se ha coincidido en apreciar unánimemente el acierto magnifico de designar a Rafael Rivelles para este papel, y su labor causo en los públicos una intensa y verdadera emoción, así como también, por que no decirlo, una grata sorpresa a los que creen que España no tiene actores que puedan medirse con los actos americanos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Don Quijote", rapport de la délégation d'Alicante, non daté

401 "La interpretación muy acertada por parte de las primeras figuras del reparto Fernando F. Gómez, Elena Espejo y Manolo Moran; a la misma altura interpretativa la actriz americana Virginia Keiler, que a juzgar por esta película nada tiene que enseñar a nuestras actrices", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0722, "Me quiero casar contigo", rapport de la délégation de Valladolid, le 17 juin 1953

Néanmoins, malgré une rivalité permanente avec Hollywood, le cinéma espagnol voit naître sur ses écrans un certain nombre de vedettes nationales. Leur popularité semble notamment s'expliquer par leur proximité avec les publics, qui peuvent s'identifier à elles. C'est d'ailleurs ce que suggère le délégué de Cáceres lorsqu'il commente la réception du film *Senda ignorada* de Ignacio F. Iquino (1946). Il estime que « les spectateurs aiment ce genre de films espagnols (...) parce que les artistes leur sont bien plus familiers[402] ». Cette proximité plus importante avec les vedettes nationales s'explique sans doute par leur relative accessibilité. En effet, les acteurs et actrices espagnols vont régulièrement à la rencontre du public hispanique pour promouvoir leurs films. Les conférences de presse et les avant-premières publiques contribuent à créer un sentiment de familiarité avec les spectateurs. Plusieurs rapports mentionnent la présence des équipes de production d'un film dans la salle lors de sa projection, comme lors de la projection à Valladolid de *Doña Maria la Brava* de Luis Marquina (1948) :

> « le public a accueilli avec une véritable sympathie et de chaleureux applaudissements la sortie en Espagne de cette magnifique production nationale, applaudissements qui étaient également dédiés au directeur, à l'acteur et au scénariste présents dans la salle[403] »

Lors de l'avant-première de *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956) à Logroño – lieu de tournage du film – une conférence de presse publique réunissant une bonne partie de l'équipe de production précède la projection du film. D'après le délégué de Logroño, la présence des acteurs dans la capitale provinciale a constitué un véritable événement : « le succès de salle fut total, et il ne restait plus une seule place à vendre ; dans la rue un public nombreux s'est réuni, désireux de voir et d'applaudir les interprètes[404] ». Ces événements de promotion contribuent ainsi à donner plus de visibilité aux vedettes nationales qui, contrairement aux stars hollywoodiennes – ces demi-dieux trônant sur leur Mont Olympe – semblent relativement accessibles.

En outre, les artistes nationaux sont souvent sollicités pour incarner des personnages ou des « types » proprement espagnols. Les spectateurs opèrent ainsi une forme d'identification nationale, qui distingue les vedettes espagnoles de la cohorte d'étoiles étrangères peuplant la constellation cinématographique. Les délégations sont nombreuses à évoquer l'attrait des publics pour les héros et les figures populaires nationales. À Huelva, le délégué affirme qu'une partie importante du public

402 "En el resto de los espectadores que gusta de esta clase de películas españolas, por ser más claras que las llamadas psicológicas extranjeras, y que además los artistas le son mas familiares, para ellos, "SENDA IGNORADA" merece el calificativo de una buena realización", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda Ignorada", rapport de la délégation de Caceres, le 29 mars 1947

403 "El público acogió con verdadera simpatía y cariñosos aplausos el estreno en España de esta magnífica producción nacional, aplausos que fueron igualmente dedicados al director, actor y guionista que se hallaban presentes en la sala", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Doña Maria, la Brava", rapport de la délégation de Valladolid, le 21 avril 1948

404 "Por otra parte, el anuncio de que habrían de estar presentes en el estreno los artistas que habían intervenido, así como el Director y Distribuidor, daban un mayor aliciente a la expectación. En efecto, el éxito de taquilla fue total, ya que no quedó ni una sola localidad por venderse; en la calle se congregó un numerosísimo público, deseoso de ver y aplaudir a los intérpretes, y, finamente, estuvieron también presentes en la proyección todas las primeras autoridades de la capital y provincia", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, "Calle Mayor", rapport de la délégation de Logroño, le 1er décembre 1956

« accueille toujours bien ces films qui retracent la vie de quelques héros populaires, réels ou fictifs[405] ». Lorsque José Luis Sáenz de Heredia réalise un film sur *Don Juan* en 1950, les spectateurs de la province se délectent alors du « magnifique [travail] d'interprétation » de l'acteur, parvenu à incarner « ce type si populaire[406] ». De même, dans *Agustina de Aragón* (1950), les spectateurs provinciaux apprécient « l'allure éminemment espagnole et populaire que les personnages adoptent, de haute ou de basse extraction[407] ». L'attrait des spectateurs provinciaux pour les personnages mythiques de l'histoire espagnole et de la mythologie populaire témoigne de leur goût pour les spécificités nationales. Dans de nombreux rapports, on constate que la préférence des Espagnols pour leurs vedettes nationales se confirme. Une partie des professionnels du cinéma semblent conscients de cette réalité. Ils sont nombreux à estimer que la capacité d'un film à inspirer un certain niveau d'identification nationale chez les spectateurs est synonyme d'une meilleure commercialité[408]. Ainsi, en dépit d'une rivalité permanente avec Hollywood, se met peu à peu en place un système qui cultive soigneusement ses spécificités nationales, en développant sa propre constellation cinématographique et ses propres genres autochtones sur lesquels nous reviendrons.

2.1.2 – Les étoiles du cinéma national

Si l'interprétation des acteurs et des actrices espagnols a parfois pu être qualifiée de trop théâtrale par certains spectateurs, ces critiques demeurent en réalité minoritaires vis-à-vis des commentaires formulés à l'intention de l'interprétation en général. Ces critiques sont en effet trois fois moins importantes que les éloges énoncés par les spectateurs envers les comédiens et comédiennes nationales (Volume 2, Figure 12, p. 812). Malgré l'éternelle prédominance des stars hollywoodiennes dans l'imaginaire cinématographique de la période étudiée, les vedettes nationales disposent d'une réelle visibilité dans les *fan magazines* et dans l'espace public. Le cinéma du premier franquisme a su se constituer ses propres étoiles dont la popularité semble bien installée. En effet, les rapports de surveillance permettent de mettre en évidence les acteurs et les actrices qui jouissent d'une certaine notoriété. Au total, c'est plus d'une centaine[409] d'artistes espagnols qui y sont mentionnés. Le palmarès suivant établit les dix personnalités les plus régulièrement citées et valorisées par les publics entre 1946 et 1960 (Figure 9).

405 "El resto de los aficionados, acoge siembra bien estas películas en las que se recoge la vida de algún héroe popular, real o ficticio, en las que tanto acierto logran los productores españoles", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, "El cápitan de Loyola", rapport de la délégation de Huelva, le 22 avril 1949

406 "En los sectores de público de más elevado nivel cultural, incluyendo los elementos que pudiéramos llamar, enemigos de nuestro cine, la película ha sido muy bien acogida, comentándose sobre todo, la magnífica interpretación de éste tipo tan popular y tan difícil de encarnar conservando todos los rasgos de su psicología", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04716, "Don Juan", rapport de la délégation de Huelva, le 9 novembre 1950

407 "el aire tan eminentemente español y popular en que se desenvuelven sus personajes, de alta y baja alcurnia", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Agustina de Aragon", rapport provenant d'une province non identi, non daté

408 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 80

409 Au total, selon les rapporteurs, les publics ont commenté le jeu de 123 acteurs différents sur l'ensemble du corpus étudié.

N°	Nom des artistes	Nombre de rapports dans lesquels les artistes sont critiqué.e.s par les publics	Nombre de rapports dans lesquels les artistes sont valorisé.e.s par les publics
1	Fernando Fernán-Gómez	0	23
2	Amparito Rivelles	4	18
3	Jorge Mistral	0	17
4	Reina Juanita	4	16
5	Manuel Luna	2	15
6	Antonio Vilar	0	15
7	Fernando Fernández de Córdoba	12	12
8	Aurora Bautista	2	11
9	Eduardo Fájardo	1	11
10	Ana Mariscal	1	11

Figure 9 : Personnalités les plus citées dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960

Il est néanmoins difficile d'opérer un classement fiable des vedettes les plus populaires à travers ce seul décompte des moments où elles sont citées dans les rapports, car l'inégalité du nombre de rapports entre les deux décennies de notre période constitue un biais de taille. Cette répartition inégale induit en effet une surreprésentation des vedettes des années quarante dans le palmarès présenté ci-dessus.

**** Les vedettes féminines***

En effet, les vedettes féminines qui figurent dans cette liste ont essentiellement connu leurs heures de gloire durant les années quarante. Aurora Bautista et Amparito Rivelles se sont surtout démarquées dans des films aux contenus historiques ou des drames d'époque.

> Aurora Bautista se convertit en étoile du cinéma de façon fulgurante, dès sa première apparition à l'écran, dans son rôle de Jeanne La Folle dans le plus grand succès commercial de la période, *Locura de amor* (1948). Les publics provinciaux ne tarissent pas d'éloge à son sujet et elle exerce dès lors une véritable fascination sur les publics. Après la diffusion du film à Burgos, le public estime ainsi que « s'il y existait bien une chose à relever, ce serait la superbe et parfaite interprétation que fait Aurora Bautista de Jeanne [la Folle][410] ». À Grenade, les spectateurs considèrent que le travail de l'actrice « peut difficilement être surpassé, tant elle a su ajuster son expression et ses gestes précis aux sentiments humains de

410 "Pero si algo hubiera que destacarse, seria la soberbia perfecta, quizás interpretación que hace Aurora Bautista de D°. Juana", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, "Locura de amor", rapport de la délégation de Burgos, le 26 novembre 1948

son personnage[411] ». Quelques années plus tard, elle incarne de nouveau un personnage historique ancré dans la mythologie populaire nationale, dans le film *Agustina de Aragon* (1950). Elle suscite alors l'admiration des spectateurs de Valladolid qui estiment son « interprétation digne d'éloges » car elle a su « refléter tous les aspects de l'extraordinaire et héroïque figure d'Agustina de Aragon[412] ». Néanmoins, les autres publics provinciaux soulignent « le ton théâtral[413] » et les « gestes et expressions trop durs[414] » de l'actrice, caractéristiques de la façon de jouer des comédiennes des années quarante, qui commencent à lasser les spectateurs. Cependant, durant toute sa carrière, l'actrice dispose d'un important vivier de fans elle reçoit de nombreux courriers de spectateurs espagnols et hispano-américains[415], témoignages vibrants de la fascination qu'elle a exercée.

Juanita Reina quant à elle jouit d'une véritable popularité auprès des aficionados du cinéma folklorique. Découverte lors des fêtes de son quartier de la Macarena à Séville alors qu'elle chantait, elle devient une vedette de la chanson et du cinéma espagnol en incarnant le premier rôle de *La blanca Paloma* (1942), une comédie folklorique de Claudio de la Torre. Plusieurs délégués mentionnent les « sympathies du public » à l'égard de la chanteuse. Le délégué d'Albacete précise même que « la popularité de Juanita Reina compense n'importe quelle déficience qui pourrait advenir[416] » dans le film. À Castellón, la délégation provinciale affirme que *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña (1947) a rencontré un véritable succès parce que « la majorité des spectateurs ont été attirés, non pas par le film, mais par le prestige de la chanteuse[417] ». Quelques années plus tard, en 1953, dans cette même délégation,

411 "Aurora Bautista, hace una extraordinaria interpretación de Doña Juana, que difícilmente podrá superarse, ajustándose su figura y ademanes precisos y expresivos a los sentimientos humanos de la protagonista de la cinta.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, "Locura de Amor", rapport de la délégation de Grenade, le 5 novembre 1948

412 "Todos los artistas encarnaron sus papeles con gran fortuna; Aurora Bautista, como protagonista, realiza una interpretación digna de todo elogio al saber reflejar los matices de la extraordinaria y heroica figura de Agustina de Aragón", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04 717, "Agustina de Aragon", rapport de la délégation de Valladolid, le 8 novembre 1950

413 "La reacción favorable ha sido total. solamente un pequeño grupo destaca como nota desfavorable la teatralidad en el modo de actuar de Aurora Bautista", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04 717, "Agustina de Aragon", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 20 octobre 1950

414 "Finalmente, la intérprete Aurora Bautista, aparece, como siempre, con gesto y expresión excesivamente duros", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04 717, "Agustina de Aragon", rapport issu d'une province non identifiée, non daté

415 RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, thèse soutenue à l'Université Complutense de Madrid, 2005, p. 483

416 "Ahora bien, la popularidad de Juanita Reina compensa desde el primer momento cualquier deficiencia que pueda advertirse", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04683, "La Lola se va a los puertos", rapport de la délégation d'Albacete, le 16 janvier 1948

417 "Ha tenido dicha película un indudable éxito de público, teniendo que reconocerse que la mayoría de asistentes, más que a presenciar una película, acudieron llevados por el prestigio, como cancionista, de la protagonista", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04683, "La Lola se va a los puertos", rapport de la délégation de Castellón, le 13 novembre 1947

les principaux éloges des publics à propos du film *Gloria Mairena* de Luis Lucía (1952) sont avant tout destinés « à l'interprétation [du rôle de] chanteuse de la protagoniste[418] ».

Ana Mariscal constitue également l'une des étoiles caractéristiques de la constellation féminine des années quarante. Elle est révélée par son rôle dans le film *Raza* de José Luis Sáenz de Heredía (1941), film patriotique où elle partage l'écran avec Alfredo Mayo et dispose dès lors d'un contingent important d'admirateurs. Le délégué de Palma explique ainsi « qu'Ana Mariscal est une actrice qui compte de nombreux sympathisants à Palma, et que chacune de ses interventions bénéficie d'un excellent affichage[419] ». En d'autres termes, les distributeurs se reposent sur la popularité de la jeune vedette pour attirer les publics dans les salles. La popularité de l'actrice s'installe solidement dans les années quarante et se maintient durant toute la décennie suivante. Les talents de l'actrice sont relevés par de nombreuses délégations, et en particulier la justesse de son jeu, sa « fine sensibilité et son fin tempérament[420] », sa « fidélité[421] » aux personnages qu'elle joue et « la fine et naturelle expression avec laquelle elle incarne [ses] rôle[s][422] ».

Il faut tout de même noter un certain renouvellement du vedettariat espagnol durant les années cinquante. Si une partie des actrices en vogue durant la décennie précédente maintiennent leur niveau de popularité, pour certaines, la chute s'amorce. Le cas d'Amparito Rivelles est à cet égard particulièrement éloquent. Alors que durant les années quarante elle semble susciter l'admiration des publics, à partir des années cinquante les rapports provinciaux ne mentionnent à son propos que des critiques négatives. Fille de deux acteurs espagnols, María Fernanda Ladron de Guevara et de Rafael Rivelles, elle débute extrêmement jeune dans le cinéma (à 15 ans). Elle incarne dans ses premières années de jeu les rôles de jeunes filles candides. Cantonnée aux rôles de jeunes ingénues, elle prouve rapidement qu'elle est capable d'interpréter un nombre varié de personnages, souvent plus âgés qu'elle. Elle joue aussi bien dans des comédies, des mélodrames que des films d'époque, incarnant des personnages candides ou hautement dramatiques. Elle est l'une des pionnières des films

418 "De entre los espectadores recogimos elogios hacia la cinta, en especial para la actuación de la protagonista como cantante", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04731, "Gloria Mairena", rapport de la délégation de Castellón, le 11 avril 1953

419 "Cabe señalar, empero, que la protagonista Ana Mariscal, es actriz que cuenta en Palma con muchísimas simpatías, gozando por tanto de excelente cartel para sus intervenciones", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "La princesa de los Ursinos", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 19 décembre 1947

420 "Ana Mariscal, de fina sensibilidad y temperamento, ambas en una espléndida actuación", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713 , "De mujer a mujer", rapport de la délégation de Grenade, le 5 octobre 1949

421 "Ana Mariscal y Eduardo Fajardo incorporan a los protagonistas con gran fidelidad", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, "De mujer a mujer", rapport de la délégation de Valladolid, le 5 février 1951

422 "En cuanto a los intérpretes, destaca preferentemente Ana Mariscal, que con fina expresión y naturalidad incorpora su papel en todo momento", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, "Un hombre va por el camino", rapport de la délégation de Valladolid, le 11 juin 1951

historiques au milieu des années quarante. Angél Comas, spécialiste du *star system* espagnol, estime qu'on peut la considérer comme la première étoile féminine du cinéma de l'après-guerre[423].

Effectivement, durant les années quarante, elle semble au firmament de sa carrière. Les publics provinciaux la considèrent comme « une excellente actrice dramatique », « très belle[424] », parfaite lorsqu'elle incarne des personnages « ingénus » ou des « scènes pleines de sentimentalisme[425] ». Au cours des années cinquante néanmoins, sa popularité est en berne, et l'ensemble des publics provinciaux lui reproche son ton trop théâtral. Le public de Palma de Mallorca explique ainsi avoir apprécié quelques rares scènes du film *La Leona de Castilla* de Juan de Orduña (1951) parce que, exceptionnellement, « Amparo Rivelles ne hurlait pas[426] ». Les spectateurs de Valladolid estiment que le jeu de l'actrice est « toujours autant maniéré et théâtral[427] » dans *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Orti (1949). Le délégué de Cuenca quant à lui révèle l'existence d'une communauté d'interprétation qui « remet en cause les compétences artistiques de l'interprète, Amparo Rivelles, caractérisé par son manque de naturel[428] ». Cette perte de popularité est sans doute à mettre en lien avec la lassitude des spectateurs pour le cinéma historique et grandiloquent caractéristique de la décennie passée, qui a fait la gloire de l'actrice.

**** Les vedettes masculines***

Parmi les étoiles masculines qui semblent susciter l'adhésion des publics provinciaux, on distingue différents profils. Tout d'abord, on constate l'immense popularité des *gálanes*, autrement dit des jeunes premiers des années quarante tels que Jorge Mistral et Antonio Vilar. Ces acteurs au physique avantageux incarnent des personnages séduisants, faisant tourner la tête des femmes de leur entourage, mais qui tombent amoureux d'une jeune fille généralement

423 COMAS Àngel, *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*, 1ª ed, Madrid, T&B, 2004, p. 124

424 "En la interpretación hay que destacar a Amparo Rivelles, muy bella, y excelente actriz dramática", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, "De mujer a mujer", rapport de la délégation de Grenade, 5 octobre 1949

425 "Magnifica la interpretación de Amparito Rivelles, en su ingenuidad primera y en sus escenas llenas de sentimentalismo después.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, "Sabela de Cambados", rapport de la délégation d'Alava, en février 1949

426 "Han gustado de la película su montaje, fotografía, riqueza de vestuario y particularmente algunas escenas como la de la ejecución, entrevista en el mesón una de las pocas en que Amparo Rivelles no habla a gritos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04721, "La Leona de Castilla", rapport de la délégation de Palma, le 17 octobre 1951

427 "Amparo Rivelles tan amanerada y teatral como siempre", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, "Un hombre va por el camino", rapport de la délégation de Valladolid, le 20 février 1952

428 "La interpretación es aceptable, sin faltar quienes pongan en tela de juicio las aptitudes artísticas de la protagonista, Amparo Rivelles, tachada de falta de naturalidad interpretativa.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04698, "Si te hubiese casado conmigo", rapport de la délégation de Cuenca, le 4 décembre 1950

réticente à leurs avances. L'un des plus populaires est Jorge Mistral. Il fait son entrée dans le cinéma en 1944 en jouant tout d'abord des rôles secondaires. Un an plus tard, il signe un contrat d'exclusivité avec CIFESA, qui lui permet d'être à l'affiche des films les plus populaires des années quarante et cinquante, tels *Pequeñeces, Locura de amor*, ou encore *La Hermana San Sulpicio*. Le jeune premier suscite l'admiration du public et dans la délégation d'Alava, il est considéré comme l'un des plus importants « *galanes* de l'écran espagnol, qui dispose de la meilleure acceptation chez le public[429] ». Dans tous ses films diffusés dans la province, les publics s'entendent à dire que sa performance se « détache » du reste des acteurs de la distribution. Dans *Botón de Ancla*, les spectateurs considèrent ainsi que Jorge Mistral « triomphe » à l'écran, en étant à la fois « réservé, sûr de lui et juste dans tous les moments[430] ».

L'autre jeune premier du cinéma national est Antonio Vilar, qui rencontre le succès surtout grâce à ses rôles dans les films historiques. Il est révélé en 1944, en incarnant le roi du Portugal dans *Inés de* Castro de Manuel Augusto García Viñolas. Il joue ensuite le célèbre *Don Juan*, dans le film de José Luis Sáenz de Heredia (1950). Selon les publics de la province d'Alava, il incarne alors son personnage « en toute justesse[431] ». L'acteur bénéficie d'une véritable renommée en province, au point que les spectateurs de Palma de Mallorca, après sa performance dans *Alba de América* de Juan de Orduña (1952) le considère comme « le meilleur acteur du cinéma espagnol[432] ».

Les années cinquante sont surtout dominées par une vedette masculine : Fernando Fernan-Gómez, l'acteur le plus cité sur l'ensemble des rapports. Avec un physique et une voix originale, il se convertit très vite en l'un des acteurs secondaires comiques les plus sollicités dans les années quarante, où il tourne dans plus d'une vingtaine de films. C'est la comédie de Ramón Torrado, *Boton de Ancla* (1948) qui le propulse sur le devant de la scène et assoit sa popularité. Les années cinquante constituent la décennie de sa consécration : il multiplie les projets, incarne des personnages plus dramatiques et complexes – notamment au sein du

429 "Corre paralela la también brillante interpretación de Jorge Mistral, uno de los galanes de la pantalla española que mayor aceptación tienen entre el público", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, "Sabela de Cambados", rapport de la délégation d'Alava, en février 1949

430 "En la interpretación triunfa sobre todo Jorge Mistral,comedido,,seguro y justo en todo momento y con él Fernan-Gómez y Antonio Casal", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Boton de Ancla", rapport de la délégation d'Alava, non daté

431 "Sobre todo el primero al encarnar el personaje central lo hace con toda justeza pudiéndose catalogar su actuación entre las más destacadas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04716, "Don Juan", rapport de la délégation d'Alava, vers le 31 octobre 1950

432 "la interpretación verdaderamente excelente de Antonio Vilar, el cual reafirmó en esta película su fama de mejor actor del cine español", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04724, "Alba de America", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 2 février 1952

cinéma religieux – et obtient divers prix d'interprétation. C'est également à cette période que, en parallèle de son métier d'acteur, il passe derrière la caméra en dirigeant ses premiers films. Dans les rapports, les publics sont nombreux à estimer que l'acteur se « détache » du reste de la distribution par la qualité de son jeu. A Valladolid, ils considèrent qu'il a réalisé une performance « digne d'éloges » dans son rôle du professeur Pelegrín, dans la comédie d'Ignacio F. Iquino, *El sistema Pelgrín* (1952). Les spectateurs de Grenade estiment quant à eux que « l'acteur aux multiples facettes[433] » devient « chaque jour meilleur[434] ».

Parmi les acteurs les plus régulièrement cités par les publics provinciaux, on ne compte pas uniquement ceux habitués des premiers rôles. Eduardo Fajardo, Manuel Luna et Rafael Rivelles sont ainsi régulièrement mentionnés alors qu'ils occupent majoritairement des rôles secondaires. Manuel Luna et Rafael Rivelles sont bien installés dans leur carrière d'acteurs lors du premier franquisme. Que ce soit au théâtre ou au cinéma, les deux hommes disposent déjà d'une expérience reconnue. Leurs interventions au cinéma sont alors remarquées par les publics qui valorisent régulièrement leur jeu, mais sans véritablement l'étayer à travers leurs commentaires. Ils semblent alors constituer à leurs yeux des repères familiers. Néanmoins, lorsqu'ils occupent exceptionnellement le premier rôle, les commentaires sont dithyrambiques et on prend toute la mesure de leur popularité. Rafael Rivelles par exemple, lorsqu'il incarne le héros de Cervantes dans l'adaptation de Rafael Gil en 1947, rencontre un véritable triomphe. À Pamplune, le délégué provincial explique que les publics ont surtout relevé « l'interprétation extrêmement personnelle du personnage de Don Quichotte par l'acteur Rafael Rivelles, qui a provoqué une véritable admiration chez les spectateurs[435] ». De même, dans *El crimen de la calle de Bordadores* d'Edgar Neville (1946), l'interprétation de Manuel Luna – qui occupe le premier rôle – fait sensation. Le public d'Alava estime même que son jeu et celui de sa partenaire, Mary Delgado, « sauvent la pauvre

433 "Los interpretes perfectamente encajados en sus papeles, destacando a Fernando Fernán Gómez, el polifacético actor, que logra una completa y perfecta compenetración del personaje Pelegrin, fracasado en diversas especialidades y triunfador en cultura física", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04726, "El sistema Pelegrín", rapport de la délégation de Grenade, non daté

434 "En la interpretación sobresalen Fernando Fernan-Gomez cada día mejor actor", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0722, "Me quiero casar contigo", rapport de la délégation de Granade, le 5 avril 1951 ; "La interpretación es excelente, especialmente por parte de Fernando Fernan-Gómez, cada día mejor actor", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04711, "Trinca del Aire", rapport de la délégation de Grenade, le 13 octobre 1951

435 "Sobre los diversos aspectos verdaderamente acertados de la película, se destaca la labor personalísima de la interpretación de la figura de don Quijote por el actor Rafael Rivelles que mantiene en la más pura admiración a los espectadores en la sucesión, bien prolongada, de aventuras del Hidalgo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Don Quijote de la Mancha", rapport de la délégation de Pamplune, le 17 avril 1948

interprétation[436] » du film. À Palma aussi, les spectateurs estiment que son interprétation dispose « d'un relief singulier, alors que celle des autres [acteurs] souffre d'une certaine note théâtrale[437] ». L'expérience de ces acteurs aguerris et leur permanence au sein de la filmographie nationale témoigne de leur popularité. Leur présence au sein de la distribution constitue ainsi la garantie d'un jeu de qualité.

2.2 - Les genres populaires

2.2.1 - Le succès du cinéma historique

Le genre « historique » constitue le deuxième genre le plus fréquemment évoqué par les publics dans notre corpus. Il concentre 15 % des commentaires mélioratifs d'ordre générique (Volume 2, Figure 11, p. 811). En effet, à partir du milieu des années quarante, une partie de la production nationale se spécialise dans les intrigues se déroulant dans une ambiance historique. Le cinéma dit « historique » regroupe un nombre de films particulièrement hétérogènes qui, parfois, s'apparentent même de façon relativement éloignée à un passé historique. Dans l'acceptation du terme par les contemporains, le cinéma dit « historique » intègre à la fois des biographies, des drames d'époque, des adaptations littéraires de grands classiques espagnols, des œuvres religieuses ou encore même des films pouvant relever du cinéma *de cruzada* (« de croisade ») qui met en scène le récent conflit civil du point de vue des insurgés[438]. Le cycle historique du cinéma franquiste débute dès l'immédiate après-guerre, mais il s'impose véritablement avec la sortie du plus grand succès cinématographique des années quarante : *Locura de amor*, réalisé par Juan de Orduña en 1948. En effet, comme le rappellent Bordwell et Thompson, un cycle est un « ensemble de films de genre qui connaît une grande popularité et a une influence importante sur une période précise. Des cycles se constituent lorsqu'un film à succès donne lieu à une série d'imitation[439] ». *Locura de amor* ouvre ainsi la voie aux superproductions historiques qui s'inspirent des grandes productions hollywoodiennes et suscitent un fort engouement chez les publics.

436 "resaltando el carácter teatral de la mayoría de las escenas, el aspecto fugaz de la mayoría de ellas y la pobre interpretación en la que únicamente se salvan Manuel Luna y Mary Delgado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "El crimen de la Calle de Bordadores", Alava, vers le 28 mai 1947

437 "Respecto a la interpretación, tiene singular relieve la de Manuel Luna, pecando los demás de cierta pose teatral", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "El crimen de la Calle de Bordadores", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 16 juillet 1947

438 TORRE Franco, « Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía », *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 552-568.

439 BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'art du film : Une introduction*, 3e éd., Paris, De Boeck, 2014, p. 526

Le succès des films historiques auprès des publics s'explique avant tout par le caractère spectaculaire de certaines productions, qui n'ont pas ménagé leurs coûts afin de recréer une atmosphère et une ambiance historique relativement réaliste et spectaculaire. La réussite de l'*ambientación* – autrement dit l'ensemble des moyens artistiques permettant de reconstituer une atmosphère et une ambiance thématique – constitue un élément d'appréciation mentionné de façon récurrente par les publics lorsqu'ils jugent de la qualité d'un film historique. À Cuenca, après avoir vu *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950), les publics ne tarissent pas d'éloges sur la « fidélité du récit historique (…), la mise en scène parfaite des faits et la précision des différentes représentations de l'Espagne authentique[440] ». À Palencia, après la projection de *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), le délégué provincial rapporte l'accueil dithyrambique du film par les publics en raison de « la bonne captation de l'atmosphère historique dans laquelle le récit se déroule[441] ». La réalité des combats, la « richesse des costumes[442] » et des décors constituent les principales raisons du succès des films historiques qui plongent les spectateurs dans des univers éloignés de leur réalité.

Certains films à caractère historique ont pu être taxés d'une trop grande théâtralité, notamment dans la maîtrise technique des décors et de la reconstitution historique du récit. Une partie de la production historique a su néanmoins se distinguer en adoptant les codes des grandes productions américaines. Entre 1947 et 1952, Vicente Casano, directeur général de la *Compañia Industrial de Cine Español* (CIFESA), une des plus importantes maisons de production des années quarante, décide de réorienter la politique économique de son entreprise. Il réduit drastiquement le nombre de projets pour se lancer dans le financement de superproductions à la mode d'Hollywood. Il entend ainsi se spécialiser dans la création de films coûteux, qui reposent sur des thématiques historiques et folkloriques. Il missionne Juan de Orduña pour réaliser quatre grands films historiques : *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La Leona de Castilla* et *Alba de América* (1951). Selon Félix Fanes, CIFESA demeure ainsi, dans la mémoire collective espagnole, « l'inventeur » du genre historique pour le cinéma espagnol. Le caractère de superproduction de ces films historiques constitue une des raisons principales de leur succès. Les spectateurs de Palma, avant même de visionner *La*

440 "No ha podido pasar desapercibida, con elogio, la fidelidad al relato histórico, sin concesiones a la galería patriotera, la perfecta ambientación de los hechos y la precisión en la pintará de tipos representativos de la España castiza", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

441 "Las razones en que se funden para ello son principalmente la buena captación del ambiente histórico en que el argumento de la cinta se desarrolla", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation de Palencia, le 10 avril 1947

442 "por la caracterización, propiedad y riqueza del vestuario", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation d'Oviedo, le 22 avril 1947

Princesa de los Ursinos de Luis Lucía (1947) étaient déjà conditionnés pour accueillir favorablement le film car « il était précédé de la réputation d'être une superproduction[443] ». *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil (1947) est accepté par l'ensemble des publics de Grenade car le film réunit « toutes les qualités d'une superproduction, amène et particulièrement spectaculaire[444] ».

Au-delà du seul spectacle visuel qu'offre le cinéma historique, les publics semblent aussi apprécier les valeurs et les émotions qu'il dégage. Il faut en effet rappeler que le cinéma historique produit durant la période franquiste accompagne un travail de réécriture de l'histoire nationale et soutient l'effort de légitimation du régime né d'une guerre fratricide. Il tente ainsi d'associer son idéologie aux racines les plus anciennes de la nation espagnole et aux périodes les plus prestigieuses de son histoire. Les films historiques mettent à l'honneur un nationalisme centraliste, où l'identité espagnole dépasse les clivages et les identités régionales, qui sont présentées comme de simples éléments de folklore. Les périodes privilégiées sont celles de l'Espagne impériale ou encore celle de la Guerre d'Indépendance contre les troupes napoléoniennes, qui donnent l'occasion de mettre en exergue l'union héroïque du peuple espagnol contre un ennemi commun. Les réalisateurs de films historiques ont souvent recours au mode biographique, en narrant l'histoire d'un héros prêt à se sacrifier au nom du bien commun et de la nation. Nombre de ces œuvres participent ainsi au labeur de reconstruction de l'imaginaire national franquiste.

Les rapports démontrent que les publics provinciaux adhèrent massivement à ce discours patriotique. Ainsi, le délégué de Guadalajara rapporte que « la principale cause d'acceptation [du] film [*La Princesa de los Ursinos*] est due à l'agilité du récit qui, sans falsifier excessivement son développement historique, apporte une touche divertissante et amène, dans lequel les valeurs et l'héroïsme espagnols sont mis à l'honneur[445] ». À Huelva, le délégué provincial rapporte que *El Tambor del Bruch* d'Ignacio F. Iquino (1948), en raison de « son récit hautement patriotique (…), a été fréquemment interrompu par les

443 "Ademas la película venía precedida de cierta fama de "superproducción" y con ello aumentaba el interés del público ya que la gran mejoría observada estos últimos años en el cine nacional hace que escasas veces salga defraudado cuando se anunció una película superior a las cintas normales", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "La Princesa de los Ursinos", rapport de la délégation de Palma, le 19 décembre 1947

444 "La película "Don Quijote de la Mancha", ha sido en general, muy bien acogida por todos los sectores de público, ya que se trata de una gran cinta con todas las cualidades de superproducción, resultando amena y de gran espectacularidad", AGA, Cultura, (3)121.002 36/04693, "Don Quijote de la Mancha", rapport de la délégation de Grenade, le 21 avril 1948

445 "La causa principal de la aceptación de esta película se debe a la agilidad de la trama argumental que sin falsear excesivamente el desarrollo histórico de la misma, logra un matiz entretenido y ameno en el que se ponen de manifiesto las virtudes y el heroísmo de los españoles", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "La princesa de los Ursinos", rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

applaudissements des spectateurs aux moyens les plus modestes[446] ». Les films se centrant sur des figures populaires issues de la mythologie nationale semblent rencontrer un fort écho chez les publics provinciaux. À Badajoz, le délégué provincial rapporte que le film « *Agustina de Aragón* a extraordinairement plu au public parce qu'il (…) a exalté à l'écran la figure de la grande héroïne de Zaragoza[447] ». Incarnant la résistance des Espagnols face aux troupes napoléoniennes lors du siège de Saragosse, en pleine Guerre d'Indépendance (1808-1814), Agustina de Aragón constitue une figure populaire qui témoigne de l'union du peuple espagnol pour défendre l'honneur de sa nation. Le délégué de Cuenca explique ainsi que l'accueil favorable et « passionné » du film au sein « de la masse des spectateurs est due sans doute à une solidarité inconsciente entre le peuple et ses héros[448] ».

Ainsi, la popularité du cinéma historique s'explique par le caractère spectaculaire des superproductions historiques qui émergent à la fin des années quarante, et par le fait qu'il mobilise des thématiques et des valeurs nationales, voire patriotiques, qui suscitent un certain engouement chez les publics provinciaux. Cet enthousiasme s'essouffle néanmoins au début des années cinquante où deux superproductions historiques rencontrent successivement un échec commercial : *Alba de América* de Juan de Orduña (1951) et *Amaya* de Luis Marquina (1952). Le délégué de Palma de Mallorca affirme en effet « qu'une bonne partie du secteur du public s'est quelque peu lassée des films historiques, emphatiques et peu naturels, en particulier ceux de Juan de Orduña[449] ». Le réalisateur, qui avait connu son heure de gloire grâce à la superproduction historique *Locura de amor*, réutilise sans succès ses vieilles recettes au début des années cinquante. Les spectateurs semblent dorénavant moins réceptifs et le cinéma historique ne parvient plus à conquérir son public durant cette nouvelle décennie.

446 "En el grupo de espectadores de escaso nivel cultural, ha sido bien acogida, porque el interés en decae y por su argumento altamente patriótico, viéndose su producción interrumpida con frecuencia por los aplausos de los espectadores de localidades modestas", AGA, Cultura, "El tambor del Bruch", rapport de la délégation de Huelva, le 10 janvier 1949

447 "Agustina de Aragón gustó extraordinariamente al público porque, además de ver exaltada certeramente en la pantalla la figura de la gran heroína Zaragozana", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Agustina de Aragon", rapport de la délégation de Badajoz, vers le 24 mars 1951

448 "Por último hemos de señalar que la más apasionada acogida ha tenido lugar entre la masa de espectadores, sin duda, debido a una no confesada solidaridad existente entre el pueblo y sus héroes, así como porque el juego de pasiones puesto en acción es el más afín a su psicología", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Agustina de Aragon", rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

449 "Por los comentarios escuchados, puede afirmarse que un buen sector del público se muestra ya algo cansado de películas históricas de tanto empaque y de escasa naturalidad, principalmente si están dirigidas por Juan de Orduña", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04724, "Alba de América", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 2 février 1952

2.2.2 – Les genres cinématographiques « autochtones »

On constate également un certain engouement des publics pour des genres cinématographiques proprement « espagnols ». Nous avons déjà abordé le cinéma folklorique espagnol, et plus particulièrement l'*españolada* qui semble avoir massivement été rejetée par les publics provinciaux. Néanmoins, le cinéma folklorique ne se réduit pas à la seule « espagnolade » et se décline autour de diverses thématiques qui ont su séduire certains publics provinciaux.

**** Le cinéma folklorique valorisé***

Les films folkloriques produits sous le premier franquisme participent à donner une représentation conventionnelle de l'Espagne dont l'essence nationale serait ancrée dans ses plus anciennes traditions. La majorité de ces productions placent leur intrigue au cœur de l'Andalousie, mais il faut noter que des variations ont existé, mettant en exergue d'autres folklores régionaux (galiciens, asturiens ou encore basques). Même si l'*españolada* semble décriée par une majorité des publics, ce ne sont pas les éléments de folklore en eux-mêmes qui sont la cible des critiques. Une partie des intellectuels franquistes estiment d'ailleurs que l'*espagnolité* au cinéma doit passer par le *costumbrismo*[450]. Ce courant artistique, qui naît au XIXe siècle durant le romantisme espagnol, a pour vocation de représenter les usages et les coutumes de la société espagnole, afin d'incarner l'essence du peuple. Le folklore et les identités régionales occupent une place importante dans ce mouvement. Une partie de l'élite franquiste estime ainsi que l'*espagnolité* au cinéma doit se traduire par la mise en scène des plus anciennes traditions régionales qui ont fondé le caractère proprement espagnol de la nation.

Les traditions et coutumes folkloriques, en tant que racines nationales de l'Espagne, doivent cependant être présentées avec dignité et sobriété. On constate ainsi que les films

[450] Valeria Comporesi a démontré qu'il n'existe pas de véritable consensus entre les intellectuels franquistes sur le type d'« espagnolité » qui doit être présentée au cinéma. À travers l'étude de la presse cinématographique des années quarante et cinquante, elle a ainsi identifié différentes positions parmi les intellectuels franquistes. Une première posture consiste à se centrer sur les traditions intellectuelles de l'Espagne, en s'appliquant à retranscrire à l'écran des moments glorieux de l'histoire espagnole, à adapter des classiques de la littérature espagnole et a privilégié une esthétique s'inspirant des grands peintres nationaux. Une deuxième position privilégierait la représentation des coutumes et des folklores régionaux, racines authentiques des traditions populaires et du caractère espagnol de la nation. Une troisième voix estime que le cinéma espagnol doit se tourner vers le réalisme – une sorte de « néoréalisme à l'espagnol » - pour incarner la société et la nation dans toute sa modernité. Une quatrième position estime que l'« espagnolité » doit s'appliquer à retranscrire le caractère passionnel de l'Espagne, en accordant un intérêt marqué au drame. Enfin, une dernière posture estime que le cinéma doit incarner la religiosité profonde du peuple espagnol et la force spirituelle qui est se trouve au fondement des racines nationales. (CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 37-61)

folkloriques qui déplacent leur intrigue vers d'autres terres espagnoles que celles traditionnellement cantonnées à l'Andalousie rencontrent un certain succès. C'est par exemple le cas du film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946), qui a suscité l'adhésion des publics dans diverses provinces. Il narre l'histoire d'une famille galicienne, qui vit au cœur d'un village de pêcheurs. Histoires d'amour, trahison, ruine et renaissance familiale prennent vie sur l'écran au cœur de scènes folkloriques et de paysages galiciens. À León, le délégué provincial estime alors que le succès de *Mar abierto* s'explique par « la note colorée d'une spécificité régionale, particulièrement chérie et appréciée dans cette province[451] ». Le public de Valence estime quant à lui que le film est réussi car il a su « bien doser les [éléments] de folklore[452] ». À Orense, province galicienne, les spectateurs saluent la façon dont le film présente « avec un réalisme réussi, l'ambiance et les coutumes galiciennes », produisant un récit qualifié de « typiquement nôtre[453] ». Ici, les éléments de folklores contribuent bel et bien à transposer à l'écran une forme d'espagnolité défendue par les autorités franquistes. Ces dernières ont en effet compris le potentiel du répertoire folklorique pour représenter un caractère espagnol populaire, qui sait plaire au public national.

**** Le cinéma taurin***

Un autre genre cinématographique typiquement espagnol qui a su gagner les faveurs des publics provinciaux est le *cine de toros*, autrement dit le « cinéma taurin ». Il représente 6,5 % des commentaires mélioratifs d'ordre générique (Volume 2, Figure 11, p. 811). Contrairement à une idée très répandue, le cinéma taurin ne naît pas avec le franquisme. Dès l'arrivée du cinéma en Espagne à la fin du XIX^{e} siècle, on constate une volonté de représenter à l'écran les fêtes taurines. Les films *de toros* demeurent étroitement associés à l'imaginaire nationaliste espagnol. Le régime les considère comme représentatif du caractère espagnol. La majorité des récits taurins reposent sur la même structure narrative : l'histoire d'un jeune homme issu d'un milieu modeste qui rêve de sortir de sa condition en devenant torero. Après une série de péripéties – amour, rivalités, violence – il parvient à briller sur l'arène en se distinguant par son talent. Une partie de ces intrigues ont tendance à finir de façon tragique :

451 "A ello se une el colorido de un tipismo regional simpático, particularmente querido y sentido por esta Provincia, con unos fotogramas bien conseguidos y de belleza indiscutible."AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation de León, le 29 septembre 1947

452 "la buena dosificación del folklore", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, « Mar abierto », rapport de la délégation de Valence, le 17 février 1947

453 "Agradó la referida película porque recoge, con acertada verosimilitud, el ambiente y las costumbres gallegas y por tratarse de un argumento típicamente nuestro", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation d'Orense, le 17 mai 1947

le torero meurt sur la *plaza de toros* ou bien des suites de ses blessures[454]. Genre populaire par excellence, le cinéma taurin peut néanmoins verser dans la critique sociale. Durant la période franquiste, certains réalisateurs tels que Ladislao Vajda ou Juan Antonio Bardem parviennent à dénoncer subtilement les conditions de vie précaires d'une partie de la société espagnole en exploitant l'univers de la tauromachie.

Ce genre cinématographique dispose donc de son public, un public constitué « d'aficionados de taureaux[455] ». Le délégué de Badajoz affirme en effet que « le thème taurin (…) compte beaucoup de partisans[456] ». À Albacete, le délégué provincial explique que le film *Currito de la Cruz* de Luis Lucía (1948) grâce « à la popularité de sa thématique, a rencontré un succès de salle similaire à celui obtenu par *Locura de Amor*[457] », le plus grand succès commercial des années quarante. Le délégué de Burgos témoigne aussi du succès systématique « des films fondant leur récit sur le monde des taureaux, qui narre l'histoire d'un torero de son difficile apprentissage jusqu'à son triomphe tragique ». Ces récits « disposent d'un important public (...) attiré par sa passion pour la tauromachie[458] ». Lors de la projection de *La Fiesta Sigue* de Enrique Gómez (1948), il explique ainsi que les moments les plus appréciés par le public ont été ceux où la *faena*[459] du torero est arrivée à son paroxysme[460]. En d'autres termes, les spectateurs aficionados du genre viennent voir ce type de films pour vivre une expérience tauromachique et ressentir l'émotion qui les a animés au cœur d'une arène de corrida. Ces fictions mettent d'ailleurs en scène de véritables toreros professionnels, célèbres dans le milieu de la tauromachie. Le délégué de Badajoz explique ainsi que le public de *La Fiesta Sigue* a « été attiré par l'idée de voir Albaícin devant la caméra ». Célèbre matador des

454 BORDÓN Hugo Pascual, « Del folclore a la crítica social. Diferenciando el cine taurino del franquismo: de "Sangre y arena" al Nuevo Cine Español », dans *Archivos de la filmoteca : Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 74 (Abril 2018), 2018, p. 75

455 "Acogida buena, especialmente por los aficionados a los toros", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "Currito de la Cruz", rapport de la délégation de Valencia, le 26 mars 1949

456 "el tema taurino, que trata, tiene muchos partidarios.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "La Fiesta sigue", rapport de la délégation de Badajoz, vers le 27 mars 1949

457 "si bien lo que más ambiente ha dado a la película es la popularidad del tema, por lo que el éxito de público se ha acercado mucho al obtenido por *Locura de Amor*", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "Currito de la Cruz", rapport de la délégation d'Albacete, le 21 janvier 1949

458 "Como todas las películas que basan su argumento en los toros, ésta que recoge la vida del torero desde la dura etapa de aprendizaje hasta el triunfo y consumación de la tragedia tiene también su numeroso público que asiste a la proyección llevado por su afición taurina, llenando la sala en casi todas las funciones", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "La Fiesta sigue", rapport de la délégation de Burgos, le 19 mai 1949

459 La *faena* signifie le « travail » et désigne l'ensemble des passes du torero qui précède la mise à mort du taureau (l'estocade).

460 "Y en este peculiar papel, la película alcanza un estimable mérito porque recoge con fidelidad y perfección las faenas de la plaza trasladándolas al cine. Por eso gusta y hasta lleva a aplaudirse en los momentos en que la faena del torero llega a su punto más emotivo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "La Fiesta sigue", rapport de la délégation de Burgos, le 19 mai 1949

années quarante, ce dernier profitera de ses rôles de toreros pour intégrer progressivement le monde du cinéma en tant qu'acteur puis distributeur de films.

2.2.3 – Le cinéma policier

Un dernier genre cinématographique a été brièvement évoqué dans les rapports provinciaux : le cinéma policier. Dès le milieu des années quarante, lors de la sortie du film d'Edgar Neville, *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), le délégué d'une province – malheureusement inconnue – parle « d'aficionados de films policiers[461] ». Le public a déjà connaissance du cinéma policier ou des films noirs à travers la production étrangère, notamment américaine. Une partie des historiens espagnols estiment en effet que le cycle du cinéma policier espagnol débute en 1950 avec la sortie de deux films de référence – *Brigada Criminal* d'Ignacio F. Iquino et *Apartado de correos 1001* de Julio Salvador. Pourtant, les réalisateurs espagnols s'emparent de ces thématiques bien avant, dès les années vingt. Dans les années quarante notamment, E. Medina de la Viña estime qu'on peut déjà considérer qu'il existe une production de films policiers et de cinéma noir en Espagne[462]. Ignacio F. Iquino, qui nourrit un lien particulier avec ce genre, produit à lui seul cinq films policiers durant les années 1940[463].

D'autres réalisateurs s'emparent à leur tour de cette thématique, et, à la lecture des rapports provinciaux, on constate que les publics qualifient déjà une partie de la production cinématographique des années quarante comme des films dits « policiers » (*políciaco*). Ce terme générique de « cinéma policier » désigne en réalité un ensemble de films hétérogènes, constitué d'une variété impressionnante de thématiques autour de l'univers policier et criminel. Le genre désigne aussi bien la fiction documentaire policière que les films se centrant sur l'histoire d'une bande organisée de criminels, en passant par les films psychologiques criminels ou bien développant leur intrigue en milieu carcéral[464]. Les publics semblent ainsi employer ce terme pour tout ce qui touche de près ou de loin au milieu judiciaire et criminel. Néanmoins, durant les années quarante, on constate que le cinéma policier espagnol émergeant souffre de la concurrence avec le cinéma étranger. Le délégué de Castellón, après la projection de *María Fernanda la Jerezana* d'Enrique Herreros (1947),

461 "Gustó al público en general de todos los sectores, y especialmente al aficionado a los films policíacos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "El crimen de la calle de Bordadores", rapport d'une délégation inconnue, non datée

462 MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Op. Cit.*, 2000, p. 23

463 *Hombres sin honor* (1944), *Una sombra en la ventana* (1944), *¡Culpable!* (1945), *El Obstáculo* (1945) et *El ángel gris* (1947)

464 MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Ed. Laertes, 2000, p. 9

rapporte que le film « a ennuyé le public car l'intrigue n'a pas su susciter l'intérêt propre au genre policier ». Les spectateurs estiment alors que « pour ce genre de films, [le] cinéma [espagnol] est toujours en retard[465] ». Le public de Grenade estime qu'une autre production pouvant être rattachée au genre policier, *El crimen de la Calle de Bordadores* (1946) est un « film médiocre » qui verse dans le « feuilleton policier[466] ».

La sortie d'*Apartado de correos 1001* en 1950 marque un changement de perception du genre par les publics nationaux. En effet, sur les onze rapports de notre corpus évoquant le genre policier, six d'entre eux sont consacrés à ce même film. Pour les spectateurs de Cuenca, ce film national est enfin « conforme au genre policier, et dispose de tout ce qu'on peut attendre d'une intrigue [policière] : un engrenage logique des faits et des péripéties, permettant de cheminer de déduction en déduction jusqu'à la résolution[467] » de l'affaire. À Pamplune, le délégué explique qu'aux yeux du public :

> « l'intérêt principal de ce film réside dans le thème policier, qui est développé avec dignité ainsi qu'avec les moyens et les techniques adéquats. De ce point de vue, la cinématographie espagnole n'avait pas tellement progressé, et de l'autre, les spectateurs avaient déjà visionné d'innombrables productions étrangères de ce genre, réalisées à la perfection à l'étranger. Il existait donc un véritable intérêt pour cet essai espagnol et le public n'a pas été déçu[468] »

En d'autres termes, il existe bel et bien un public sensible au genre policier dès les années quarante, mais qui a fondé sa culture et sa connaissance du genre sur des productions étrangères. L'accueil des films policiers nationaux est plutôt mitigé jusqu'à la sortie de films s'inspirant véritablement du cinéma noir américain. En effet, à partir des années cinquante, le cinéma policier espagnol emprunte alors à l'influence néoréaliste en vogue, mouvement pourtant peu soutenu par le régime qui privilégie le portrait d'une Espagne idyllique. Les

---

465 "el ambiente elegido para la acción y la permanente semioscuridad de las escenas, han aburrido al público sin llegar a despertar en el la intriga que corresponde al género policíaco. La opinión general es que, en este tipo de cintas, nuestro cine ocupa todavía un lugar muy rezagado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "María Fernanda la Jerezana", rapport de la délégation de Castellón, le 12 février 1947

466 "La película titulada "El crimen de la calle de Bordadores", ha tenido escasa aceptación entre el público, pues se trata de una cinta mediocre, con ribetes de folletín policíaco, pero poco interesante y de escasa calidad", AGA, Cultura, (3) 121.00236/04680, "El crimen de la calle de Bordadores", rapport de la délégation de grenade, le 19 juillet 1949

467 "Del argumento podemos decir que conforme al género policíaco tiene todo cuanto se puede pedir en orden a intriga, engranaje lógico de hechos y peripecias, caminando de deducción en deducción hacia el fin propuesto", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04???, "Apartado de correos 1001", rapport de la délégation de Cuenca,, le 11 juillet 1951

468 "El interés mayor de esta película reside en el tema policíaco, que desenvuelve con dignidad, y con medios y procedimientos adecuados. En este aspecto, la cinematografía española no había adelantado gran cosa, y por otro lado, los espectadores han visto ya innumerables producciones de este tipo, realizadas con gran perfección en el extranjero. Había, pues, interés en ver este intento del cine español, y el público no ha quedado defraudado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04718, "Apartado de correos 1001", rapport de la délégation de Pamplune, le 14 mars 1951

films policiers commencent à être tournés en extérieur, loin des studios et au cœur des quartiers populaires dans lesquels les intrigues du cinéma noir ont coutume de se dérouler.

Dresser le panorama des goûts cinématographiques des publics à travers une approche générique permet de dégager les grandes tendances réceptives de la période, mais demeure néanmoins insatisfaisant. En effet, les rapports mentionnant des commentaires d'ordre générique demeurent minoritaires au sein du corpus étudié (24,2 % des commentaires narratifs). La question générique ne semble pas constituer une catégorie d'interprétation primordiale dans le discours réceptif attribué aux publics. On constate par exemple qu'une partie des rapports s'emploient plutôt à justifier l'appréciation et l'acceptation des films nationaux en fonction du plaisir qu'ont pris les spectateurs à visionner les productions espagnoles et à partir des émotions qu'elles leur ont procurées.

2.3 - Le grand divertissement : aller au cinéma pour rire et s'émouvoir

Si une partie des publics semble émettre des appréciations précises sur les films qu'ils viennent de voir, il faut tout de même indiquer qu'il existe d'autres modes de consommation cinématographique. En effet, plusieurs délégations provinciales mentionnent l'existence de communautés d'interprétation semblant faire peu de cas de la construction cinématographique des films – voire de leur qualité. Ces dernières considèrent avant tout le cinéma pour ce qu'il est originellement : un moyen de distraction et d'évasion.

2.3.1 – Aller au cinéma pour se divertir

Le délégué d'Oviedo identifie ainsi un certain « secteur de public qui ne cherche dans le cinéma qu'une distraction passagère, et rien d'autre[469] ». À Guadalajara, le délégué évoque quant à lui « cette grande masse de spectateurs qui va au cinéma comme il se rendrait à un lieu de divertissement[470] ». Selon les observateurs, ces communautés d'interprétation préoccupées avant tout par l'idée de « passer un moment agréable et amusant[471] » dans les salles obscures

469 "Otro sector de público que no busca en el cine más que una distracción pasajera, sin buscar otra cosa, la reacción ha sido de indiferencia", AGA, Cultura, (3) 121.002 36//04677, "Drama Nuevo", rapport de la délégation d'Oviedo, non daté

470 "La gran masa de gente que asiste únicamente al cine como a un medio distracción, salió complacida de la película", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "La princesa de los Ursinos", rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

471 "hace pasar un rato muy agradable y entretenido a los espectadores", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0722, "Me quiero casar contigo", rapport de la délégation de Valladolid, le 17 juin 1953

sont constituées d'individus « qui ne se concentrent pas sur les détails techniques[472] ». À Guadalajara, le délégué identifie cette « grande masse du public espagnol qui se rend au cinéma seulement pour passer un moment divertissant sans aucune exigence de qualité ou de bon goût[473] ». Le ton volontiers condescendant de certains rapporteurs s'explique sans doute par la différence d'adéquation à la situation cinématographique[474] entre les publics et les auteurs, que nous avons déjà évoquée dans un chapitre précédent (chapitre 2). Les rapporteurs assistent à une séance de cinéma dans des perspectives précises : celles d'observer les publics et de livrer leur propre critique du film évalué. Leur démarche n'est donc pas la même que celle du « spectateur ordinaire » qui se rend au cinéma certes pour voir un film, mais également pour sortir, partager un moment avec un proche et vivre une expérience cinématographique. Pour certains spectateurs, l'acte même d'aller au cinéma peut parfois éclipser le texte filmique.

Il faut bien prendre en considération l'importance que revêt le loisir cinématographique dans la vie des Espagnols du premier franquisme. Comme le rappellent Wilfedo Román et Óscar Blanco dans leur étude sur les cinémas et les plaisirs cinématographiques dans la province de Palencia, se rendre au cinéma relève parfois plus de l'acte social qu'il ne témoigne d'un réel intérêt pour le film projeté[475] . Consacrer son après-midi à se rendre au cinéma implique l'accomplissement de certains rituels et de certaines pratiques sociales complémentaires, autant dans la salle (acheter des rafraîchissements, des sucreries) que dans des lieux environnants les cinémas (passer un moment dans le bar du cinéma, par exemple)[476]. Les notions de plaisir et de divertissement constituent des éléments essentiels de l'expérience cinématographique qui permettent de dépasser les éventuels défauts

472 "aquellos que no se fijan en detalles técnicos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04721, "La Leona de Castilla", Palma, le 17 janvier 1951

473 "la causa principal de aceptación de esta película es la de su argumento sencillo y sentimental tan del agrado de una gran masa del público español que acude al cine solamente para pasar un rato entretenido sin exigir unas condiciones determinadas de calidad y buen gusto", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation de Guadalajara, non daté

474 « L'adéquation à la situation cinématographique » est un concept développé pat Laurent Jullier, qui présente différentes situations liées à l'expérience cinématographique. L'adéquation à la situation fait référence au fait que, pour juger un film, les spectateurs évaluent les retombées des investissement en temps, en argent et en sociabilité que leur a « coûté » le fait de se rendre au cinéma. Il développe en parallèle le concept « d'adéquation aux attentes », situation dans laquelle les spectateurs mesurent l'écart entre ce qu'ils attendaient d'un film et ce qu'il leur a « donné . (JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 2e éd., Paris, La Dispute, 2012, p. 39)

475 ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, Villalón de Campos (Valladolid), Cultura & Comunicación, 2002, p. 188

476 MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO Maria Antonia, *Lo que el viento se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 85

techniques ou artistiques d'une œuvre. Les rapporteurs, à l'inverse, viennent pour critiquer un film et leurs attentes peuvent ainsi différer de celle des publics provinciaux.

Ainsi, on constate que 18,1 % des rapports font part du plaisir pris par les publics lors de la projection de films espagnols (Volume 1, Tableau 9, p. 175). 5,3 % des spectateurs affirment avoir trouvé le film qu'ils ont visionné divertissant, et 4,9 % d'entre eux affirment avoir passé un moment agréable en raison du caractère comique du récit. Le public de Huelva a ainsi commenté favorablement la comédie *¡Che, que loco!* de Ramón Torrado (1953) en raison de son « caractère comique et de la bonne interprétation des personnages, qui sont parvenus à lui faire passer un moment divertissant[477] ». Les observateurs s'emploient à relever certaines réactions collectives dans la salle que le film a provoquées chez les publics, attestant du plaisir manifeste qu'ils ont pris lors de la projection. 4,3 % des rapports mentionnent les applaudissements que les films nationaux ont suscités dans la salle. Les applaudissements constituent la marque d'approbation la plus répandue sur l'ensemble des comportements spectatoriels relevés dans les rapports. Ils constituent, pour les observateurs, la meilleure preuve d'adhésion des spectateurs aux films. Ainsi, le délégué de Cáceres affirme que la comédie *Botón de Ancla* de Ramón Torrado (1948) a su conquérir le public de la capitale, qui, « peu habitué à extérioriser son enthousiasme envers les spectacles de ce type, a applaudi avec insistance à la fin de chacune des séances[478] ». Le délégué d'Orense affirme également que « le public n'a pas pour habitude, même lorsqu'ils sont bons, d'applaudir les films[479] ». Les observateurs de trois autres provinces encore établissent le même constat[480]. Autrement dit, ces marques d'approbation témoignent des capacités de la production espagnole à susciter un certain engouement chez les publics, qui manifestent physiquement le plaisir qu'ils ont ressenti à assister à certaines projections. Les observateurs évoquent d'autres attitudes dans les salles obscures, qui sont autant d'indicateurs du plaisir et de l'amusement ressentis par les publics. Durant toute la période étudiée, on constate alors que 1,8 % des rapports évoquent les rires qui ont agité les rangs. Des comédies comme *El crimen de Pepe Conde* de José López Rubio (1946) ou encore *El sistema* Pelegrín d'Ignacio F. Iquino (1952) ont été capables de

477 "En el resto ha sido muy favorablemente comentada, por la índole cómica y buena interpretación de los protagonistas, que consigue hacerles pasar un rato divertido, que es lo que pretendían", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04732, "Che, que loco!", rapport de la délégation de Huelva le 7 avril 1953

478 "Baste decir que un público como el de Cáceres, tan poco dado a exteriorizar su entusiasmo en espectáculos de esta clase, aplaudió con insistencia al final de todas las proyecciones", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Botón de Ancla", rapport de la délégation de Cáceres, le 23 mars 1948

479 "Hacemos constar, asimismo, que el público no tiene por costumbre, aunque sean muy buenas, aplaudir las películas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04686, "Mariona Rebull", rapport de la délégation d'Orense, le 28 novembre 1947

480 Les délégations de Badajoz, Bilbao et Huesca mentionne également des publics peu enclins à manifester leur approbation des films et que les applaudissements sont exceptionnels dans les salles.

provoquer « les rires constants du public » au sein de diverses provinces[481]. Les acteurs de certaines comédies sont plébiscités par une partie des publics provinciaux qui, selon les rapporteurs, ne boudent pas leur plaisir et « rient à gorge déployée[482] » des frasques et scénettes humoristiques de Miguel Ligero, Luis Sandini ou autres comiques connus. Les rapports évoquent également ces « marques d'enthousiasme » ponctuant certaines projections. Ainsi, durant la projection de *Gloria Mairena* de Luis Lucía (1952), le délégué de Badajoz rapporte que « le public a éclaté en applaudissements, rires et exclamations d'enthousiasme[483] ». Ces « exclamations » ou « marques d'enthousiasme », évoquées dans 1,8 % des rapports étudiés, sont particulièrement vagues et ne permettent pas de comprendre dans le détail les attitudes, les gestes ou les pratiques auxquelles elles renvoient. Elles attestent néanmoins du plaisir cinématographique qui a animé les publics provinciaux et les a poussés à exprimer publiquement leur adhésion à un objet filmique.

	Nombre de rapports	Part de rapports (%)
Récit jugé divertissant	38	5,3
Récit jugé comique	35	4,9
Applaudissements	31	4,3
Marques d'enthousiasme	13	1,8
Rires	13	1,8
Total	130	18,1

Nombre total de rapports : 717

Tableau 9 : Le caractère récréatif du cinéma dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

À la lecture des rapports de surveillance, il semble donc évident que les spectateurs espagnols voient dans le septième art avant tout un objet de loisir et de divertissement. Dans de nombreux commentaires, le cinéma se rappelle à ses attaches originelles. La « fabrique à rêve » nationale n'a rien perdu de son but premier, celui d'offrir aux spectateurs un moment

481 "Los principales intérpretes de la misma están a gran altura y dan lugar a regocijadas escenas que mantienen al público en risa constante.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682,"El crimen de Pepe Conde", rapport de la délégation d'Almeria, le 3 juillet 1947 ; "Un rato muy entretenido, entre constantes risas, proporcionó el público el estreno de esta cinta, que sin más pretensión que la de distraer lo consigue plenamente", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04726, "El sistema Pelegrin", rapport de la délégation de Valladolid, le 5 mai 1952

482 "las intervenciones del actor cómico fueron siempre acogidas con verdadera carcajadas por todo el público", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", Cádiz, le 28 décembre 1948 ; "Miguel Ligero tiene gran aceptación en la masa popular que acude a ver sus interpretaciones con la intención de pasar un buen rato y de reír a carcajadas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "El crimen de Pepe Conde", rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1947

483 "por su dinamismo y simpatía, esta película hizo prorrumpir al público en aplausos, risas y exclamaciones de entusiasmo, quedando muy satisfecho de la misma", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04731, "Gloria Mairena", rapport de la délégation de Badajoz, vers le 25 janvier 1953

d'évasion et de spectacle. Malgré la faiblesse technique et artistique souvent imputée aux œuvres espagnoles, il semblerait qu'une partie des publics y soit relativement insensible à partir du moment où le produit filmique est parvenu à divertir la salle. Grâce au cinéma, les publics provinciaux cherchent ainsi à ressentir et à s'émouvoir en s'identifiant aux personnages en noir et blanc surgissant de l'écran et aux situations dramatiques qui leur sont présentées.

2.3.2 – Aller au cinéma pour s'émouvoir

Parmi les scènes les plus plébiscitées et les mieux commentées par les publics, celles considérées comme les plus « émouvantes » occupent une place de choix. Seule une minorité de rapports mentionnent spécifiquement les passages d'un film ayant marqué l'esprit des publics. Néanmoins, lorsque c'est le cas, il semblerait que ces scènes aient été principalement encensées en raison de leur caractère émouvant. Ainsi, le délégué de Burgos affirme que la comédie *Botón de Ancla* de Ramón Torrado (1948) a su plaire aux publics grâce à ses scènes comiques, mais qu'il est surtout parvenu « à émouvoir le public grâce au geste héroïque d'un élève [militaire] qui sauve la vie de plusieurs marins du village, puis lors du défilé militaire final, brillant et magnifique, à la fin de l'année scolaire[484] ». Ici, le sacrifice d'un des trois cadets en formation à l'école militaire autour desquels se centre la narration a su toucher les publics, entérinant leur adhésion au film. Les scènes dramatiques, lorsqu'elles sont réussies d'un point de vue technico-artistique, sont particulièrement appréciées des publics. Les délégués évoquent à plusieurs reprises les moments dramatiques les plus intenses d'un film (la mort d'un personnage, un affrontement armé, des amours maudites ou à sens unique, etc.) qui « embarquent les spectateurs » ou « touchent [leur] cœur[485] ». À l'inverse, les délégations provinciales expliquent l'échec de certains films par leur incapacité à susciter de l'émotion chez les spectateurs. Le délégué de Cuenca affirme ainsi que la comédie de Luis García Berlanga intitulée *Novio a la vista* (1954), « n'a pas plu à la majorité du public, cette majorité

484 "Las escenas graciosas de esta cinta, fueron celebradas por sus festivas situaciones llenas de fina comicidad, emocionando también al público el gesto heroico del alumno que da su vida por salvar la de varios marineros del pueblo, así como el desfile general brillante y magnifico en la terminación del curso y carrera.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Botón de Ancla", rapport de la délgation de Burgod, le 5 avril 1948

485 "los momentos de intenso dramatismo, que embargan a los espectadores, prueba que, en general, están bien logrados", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Doña Maria, la Brava", rapport de la délégation de Pamplona, le 17 septembre1948 ; "La película española titulada "Locura de Amor", ha sido excelentemente acogida por el público, ya que se trata de una gran producción nacional, de intenso dramatismo, realizada con extraordinaria dignidad, y que llega al corazón del espectador", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, "Locura de Amor", rapport de la délégation de Granada, le 5 novembre 1948

qui a besoin de voir quelque chose de fort[486] ». De même, *El Santuario no se rinde* de Arturo Ruiz Castillo (1949), un drame relatant un épisode de la guerre civile, a reçu un accueil défavorable de la part des publics de Palma « parce qu'il manquait d'émotion dans ces scènes culminantes[487] ».

Le plaisir et les émotions que suscite le spectacle cinématographique constituent des éléments importants du vécu cinématographique. L'expérience des publics ne saurait se réduire aux discours réceptifs développés dans les rapports de surveillance. Ces documents s'emploient à synthétiser puis réunir de façon artificielle les éléments techniques, artistiques et narratifs qui émaillent les jugements et les appréciations des spectateurs. Mais voir un film constitue une expérience à la fois sociale et sensible, qui mobilise psychologiquement et physiquement le spectateur. Les comportements et les attitudes collectives qu'une œuvre provoque chez les publics – les rires, les exclamations, les applaudissements, etc. – sont autant d'éléments qui participent de son acceptation. Une partie de la production cinématographique nationale semble donc avoir comblé certaines attentes des publics, puisque 36 films de notre corpus – soit 40,4 % des œuvres étudiées – ont su divertir et émouvoir les spectateurs dans au moins une province espagnole.

La documentation provinciale semble donc indiquer que les spectateurs perçoivent avant tout le cinéma comme un loisir et un moyen de divertissement. Néanmoins, en tant que représentants des intérêts du régime, les délégués provinciaux prêtent une attention particulière au message idéologique des films nationaux et à leur accueil par les spectateurs.

III- La réception idéologique des films produits sous le premier franquisme

Seuls 18,8 % des rapports mentionnent le fait que les spectateurs aient émis des commentaires d'ordre idéologique. Ainsi, le sens et le message général des films ne semblent pas constituer une préoccupation majeure pour les publics. Cette faible proportion de commentaires idéologiques pourrait s'expliquer par la nature même du cinéma produit sous le premier franquisme. En effet, les historiens du franquisme s'entendent à dire que le cinéma de

486 "No gusta a la mayoría del público, esa mayoría que necesita ver algo fuerte", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03473, "Novio a la vista", rapport de la délégation de Cuenca, le 14 août 1954

487 "Ha sido bastante desfavorable. En general el público la ha comparado a la película filmado poco después de nuestra guerra titulada "Sin novedad en el Alcázar", al lado de la cual "El Santuario no se rinde" resulta muy confusa, falta de emoción en sus escenas culminantes y finalmente, no se concede a la gesta de los defensores del santuario en sus momentos finales, la grandiosidad requerida", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, "El santuario no se rinde", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 13 mars1950

cette période ne constitue pas un cinéma de propagande à proprement parlé. Seuls les films classés d'Intérêt National ont officiellement vocation à promouvoir certaines valeurs et certaines institutions du régime mais il faut rappeler qu'ils demeurent extrêmement minoritaires au sein de la production cinématographique globale, puisqu'ils ne représentent que 14 % des œuvres produites entre 1944 et 1954[488]. Les historiens estiment que la tendance générale de la propagande franquiste a plutôt consisté à démobiliser plutôt qu'à mobiliser les masses. Plusieurs d'entre eux reprennent la distinction établie par Jacques Ellul, en considérant qu'il s'agit d'une propagande d'intégration plus que d'une propagande d'agitation[489]. Comme l'affirme Mireille Berton, la production filmique franquiste a ainsi été dominée « par des films qui reposent sur un discours de diffusion idéologique (…) exempt de considérations politiques explicites, dont la fonction (consciente ou non de la part de son auteur) est de préparer le destinataire à recevoir favorablement le discours de propagande[490] ». Le régime préfère alors avoir recours à une propagande de conformisation plutôt que de subversion, qui serait susceptible de réveiller l'antagonisme des différentes tendances idéologiques formant son socle politique. La production cinématographique nationale se compose ainsi essentiellement de films de divertissement, qui semblent en apparence vidés de toute substance critique ou politique[491].

Cependant, même légers, ces films diffusent de façon sous-jacente l'idéologie élaborée par Franco. Le cinéma de fiction, sous couvert d'évasion, participe à la tentative d'uniformisation de la société espagnole autour d'un imaginaire collectif. Les œuvres projetées ne véhiculent pas un discours idéologique fort, mais distillent plutôt, à travers des films légers, certaines valeurs chères au régime (dogme catholique, morale sexuelle, amour de la nation et de l'armée, idée d'une certaine Espagne, etc.). L'ambition de ces films est avant tout de distraire, et si les intentions de faire passer un message idéologique existent, elles

[488] DIEZ PUERTAS Emeterio, « El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964) », *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 10

[489] SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, TRANCHE Rafael R., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Ediciones Cátedra, 2002, p. 259 ; BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, ELLUG, 1998, p. 23

[490] BERTON Mireille, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945) : le cas de La Patria Chica » in HAVER Gianni (dir.), *Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse (Antipodes)*, Lausanne, 2004, p. 156

[491] Les historiens ne qualifient de films de propagande qu'un nombre extrêmement réduits de productions espagnoles. Parmi eux, il faut retenir le film *Raza* réalisé par José Luis Sáenz de Heredía en 1941, dont le scénario est inspiré d'un roman écrit par Franco (sous le pseudonyme de Jaime del Andrade) et qui constitue le manifeste politique cinématographique du régime. *Alba de America* réalisé par Juan de Orduña en 1951 peut également être considéré comme un film de propagande car il est directement commandité par le pouvoir en réaction au film britannique de David McDonald, *Christopher Colombus* (1948), qui offraient une vision offensante des Rois Catholiques selon le pouvoir. Pour en savoir plus, cf BERTHIER Nancy, *Le franquisme et son image: cinéma et propagande*, Presses universitaires du Mirail, 1998

doivent être subtiles. Ainsi, l'absence d'intérêt supposé des publics pour le discours idéologique franquiste, pourtant présent en transparence dans de nombreux films de l'époque, pourrait être interprétée comme une certaine preuve d'adhésion ou d'intériorisation des valeurs du régime par les spectateurs. D'une certaine façon, cela indiquerait que le travail des autorités culturelles a été efficace, car seul un nombre réduit d'œuvres semblent avoir suscité un rejet idéologique.

3.1 – Un public acquis aux discours idéologiques du régime ?

57,6 % des rapports mentionnant des commentaires d'ordre idéologique sont positifs et témoignent de l'adhésion des spectateurs aux valeurs promues par les films (Volume 2, Figure 13, p. 812). Les commentaires mélioratifs concernent principalement la représentation qui est faite de la nation : la façon dont est présenté le peuple espagnol, notamment grâce à sa personnification dans des figures populaires et mythiques, le folklore et les traditions culturelles de l'Espagne dite « éternelle » ou encore les discours à haute teneur patriotique semblent satisfaire une partie non négligeable des publics. Presque 30 % des commentaires idéologiques s'emploient à approuver la vision de l'Espagne, de la culture et de l'essence nationale présentée par les films espagnols. Le délégué de Cáceres évoque ainsi un public « qui se passionne pour toutes les productions qui exaltent nos gestes héroïques[492] ». À Cuenca également, après la projection de *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950), le délégué provincial évoque « l'accueil passionnel [du film] par la masse de spectateurs, dû sans aucun doute à la solidarité liant le peuple à ses héros[493] ». Le film met effectivement en scène une figure populaire et héroïque, celle d'Agustina, une jeune femme qui parvient à unir le peuple de Zaragoza afin de lutter contre les troupes napoléoniennes qui tiennent le siège de la ville. Les délégués sont ainsi nombreux à affirmer que les films comportant « des notes patriotiques et quelque peu sentimentales enchantent les publics[494] » tout comme ceux

[492] "Es comprobado que este género de películas españolas como RAZA, LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS, etc. alcanzan el mayor éxito de público, que se apasiona por todo lo que exalta nuestras gestas heroicas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, " Agustina de Aragon", rapport de la délégation de Caceres, le 19 octobre 1950

[493] "Por último hemos de señalar que la más apasionada acogida ha tenido lugar entre la masa de espectadores, sin duda, debido a una no confesada solidaridad existente entre el pueblo y sus héroes, así como porque el juego de pasiones puesto en acción es el más afín a su psicología", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04717, "Agustina de Aragon", rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

[494] "referirse a un tema siempre recibido cordialmente, como el de las academias castrenses, no falta las notas da patriotismo y algo de sentimentalismo, que encanta el público", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Botón de Ancla", rapport de la délégation de Pamplona, le 20 mai 1948

« exaltant l'héroïsme espagnol[495] ». Certains films, dans leur promotion des institutions du régime ont des effets importants sur les publics. Il en va ainsi de la comédie dramatique *Botón de Ancla* de Ramón Torrado (1948) qui présente la vie de trois jeunes hommes à l'école militaire. À Vittoria, le délégué assure que le film a provoqué « un profond sentiment patriotique » et qu'il « a su éveiller de sincères vocations dans la marine[496] ». Ici, la valorisation de l'institution militaire, l'un des piliers fondateurs du régime, a renforcé son influence auprès des jeunes publics à travers une fiction légère présentant la vie de caserne et l'action sacrificielle d'un des personnages principaux.

Les publics semblent également sensibles à la façon dont les films évoquent la foi chrétienne et les représentants catholiques. Les spectateurs de Bádajoz se félicitent par exemple de la manière « digne et respectueuse avec laquelle est traitée la figure du fondateur de la Compagnie de Jésus » dans *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949). Les délégations mentionnent régulièrement des publics affectionnant les œuvres mettant à l'honneur « l'héroïque sens religieux[497] » du clergé espagnol ou encore les « récits simples, humains et profondément religieux[498] ». Le délégué de Pamplune explique même que le cinéma religieux « fait venir au cinéma un certain type de public qui n'a pas pour habitude de fréquenter les salles de spectacle[499] ». Ainsi, même si le sens idéologique des films semble beaucoup moins commenté par les publics que les aspects artistiques et narratifs des films, les commentaires captés à la sortie des salles témoignent d'une certaine adhésion des spectateurs aux valeurs fondatrices de l'idéologie franquiste, telles que la défense de la foi chrétienne ainsi que la grandeur historique et culturelle de la nation. Une partie de la production de l'époque semble donc renforcer les institutions du régime et son système de valeurs.

Cependant, il est plus que jamais difficile ici de se détacher de la parole des auteurs des rapports. Hommes fidèles du régime, ces derniers participent à l'effort de légitimation du

---

[495] "En todos los sectores de público, por la buena calidad de la cinta, y lo que representa la exaltación del heroísmo español", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, "El santuario no se rinde", rapport de la délégation de Granada, non daté)

[496] "Con plena justicia se le ha concedido el título de "película de interés nacional", ya que creemos que provoca sinceramente un estado de ánimo de hondo sentimiento patriótico, particularmente en sus últimas escenas. Además puede asegurarse que la citada película ha de despertar sinceras vocaciones marineras, lo cual justificaría ya su calificación", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Boton de Ancla", rapport de la délégation d'Alava, non daté

[497] "En cuanto al tema esta película ensancha el cauce al rico venero de temas profundos de la cinematografía nacional, hallando entre el público un ambiente favorable por nuestra tradición misionera y su heroico sentido religioso", AGA, Cultura, "Balarrasa", rapport de la délégation de Cuenca, le 28 juillet 1951

[498] "su asunto sencillo, humano y profundamente religioso", AGA, Cultura, "Balarrasa", rapport de la délégation de Granada, le 16 février 1951

[499] "El motivo de la acogida ha consistido, indudablemente, en la razón de tipo religioso que lleva al "cine" a un buen sector de público que, sin esa razón, no acude a salas de espectáculos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, "El capitán de Lóyola", rapport de la délégation de Pamplona, le 2 avril 1949

Nuevo Estado et peuvent avoir tendance à surévaluer la réception positive de valeurs qu'ils défendent ardemment. Si certains spectateurs ont pu pleinement adhérer aux messages et aux valeurs de ces films, une partie des publics a tout aussi bien pu s'y opposer silencieusement. En effet, il est compliqué de critiquer le contenu politique ou moral d'un film validé par le régime. La répression culturelle et le climat de délation qui caractérisent les années du premier franquisme conduisent à une inévitable rétraction de l'espace de parole. En outre, la présence d'une autorité franquiste dans la salle — le délégué ou l'inspecteur des spectacles publics — devait inciter les spectateurs à moduler leur discours en présence de cet agent. S'ils avaient des critiques d'ordre idéologique à formuler à l'encontre de la production nationale, les spectateurs devaient savoir où et quand ils pouvaient parler librement à l'extérieur. Par ailleurs, la focalisation apparente des publics sur les défauts techniques et artistiques peut être vue comme un symptôme révélateur de cette répression culturelle. Contester la qualité technique, artistique ou narrative d'un film franquiste constituait sans doute l'unique moyen de critiquer officiellement la production nationale, puisqu'il s'agissait d'émettre un avis relativement « neutre », qui ne portait pas atteinte directement à l'idéologie franquiste. On remarque d'ailleurs que la majorité des commentaires idéologiques critiques relevés par les délégués sont ceux qui estiment que les films ne valorisent pas suffisamment les valeurs du régime.

3.2 – Des spectateurs plus censeurs que les censeurs ?

Une partie des rapports font part d'une forme de rejet idéologique des films. 42,4 % des commentaires idéologiques formulés par les publics sont négatifs et témoignent d'une inadéquation de la réception provinciale avec les valeurs véhiculées par les films. La majorité des critiques idéologiques concernent le traitement de la question morale par les cinéastes qui concentre 17,2 % des commentaires négatifs (Volume 2, Figure 13, p. 812). Les délégués sont ainsi nombreux à rapporter les réactions parfois courroucées de certaines communautés spectatorielles vis-à-vis d'œuvres contrevenant, selon elles, à la morale nationale-catholique du régime. Le délégué de Salamanque évoque ainsi des groupes de « spectateurs appartenant à des associations religieuses qui effectuent des campagnes contre certains films et spectacles » et qui « n'admettent pas facilement que des thématiques attaquent ou ne respectent pas la morale et les dogmes catholiques[500] ».

[500] "Como decimos en el apartado a), la aceptación fue total, aunque hubo disidencias por parte de ciertas idiosincrasias de tipo religioso que no admite fácilmente los temas que atacan o por lo menos no siguen a la moral y al dogma católicos. (…) La reacción fue unánime en cuanto a la maravillosa realización técnica y

Ces spectateurs semblent rejeter principalement toutes représentations à l'écran de comportements sociaux contrevenant à l'ordre matrimonial du régime national-catholique. Le mariage religieux constituant la pierre angulaire de la société franquiste, les relations avant le mariage ou extra-conjugales suscitent ainsi l'opposition d'une partie des publics de cinéma. Les spectateurs de Cuenca opposent au film *La Dama del Armiño* de Eusebio Fernández Adarvín (1947) un certain nombre de « défauts », notamment « l'immoralité du récit qui a pour base un péché d'amour[501] ». Dans l'adaptation de la nouvelle *Mariona Rebull* par José Luis Sáenz de Heredía (1947), les spectateurs de Tarragone reprochent au film « l'adultère manifeste[502] » du personnage principal. Mariona Rebull, marié à Joaquin, un industriel du textile qui se dédie entièrement à son travail, s'ennuie. Elle croise par hasard l'homme qu'elle a aimé par le passé, et renoue avec lui, menant une double vie. Le film punit néanmoins de mort les deux amants puisque, lors d'une représentation théâtrale à laquelle ils assistent, ils sont victimes d'un attentat à la bombe commis par des anarchistes. La morale du film est ainsi sauve, puisque les deux jeunes gens sont châtiés. Cela n'empêche pas une partie des publics de désapprouver le fait qu'on porte à l'écran ces comportements adultérins.

L'adultère n'est pas le seul comportement social faisant l'objet de l'indignation des publics pétris des valeurs morales du catholicisme. La représentation des relations amoureuses, même dans le cadre normé du mariage religieux, demeure problématique dans le cinéma produit sous le premier franquisme. Les censeurs font la chasse aux baisers, aux gestes ainsi qu'aux mots suggérant des rapprochements physiques. Néanmoins, ils ne peuvent totalement les éradiquer, au risque de porter atteinte au bon déroulement des intrigues qui comportent presque toujours un volet sentimental. Malgré leur vigilance acérée vis-à-vis des scènes de nature amoureuse, là encore, certains spectateurs manifestent leur désapprobation. Après la projection de *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), plusieurs délégués rapportent que les publics de leur province ont considéré que la scène dans lequel le roi Denis rencontre sa maîtresse dans son pavillon de chasse a été réalisée « d'un réalisme trop cru[503] ». Dans le

---

artística del argumento, como antes decimos ciertos núcleos pertenecientes a asociaciones religiosas que efectúan campañas contra ciertas películas o espectáculos.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04686, « Mariona Rebull », rapport de la délégation de Salamanca, le 3 juin 1947

[501] "También se señalan graves defectos al argumento, no librándose de la tacha de inmoralidad en el asunto desarrollado, que tiene por base un pecado de amor", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, "La dama del Armiño", rapport de la délégation de Cuenca, le 16 février 1948

[502] "También se señalan graves defectos al argumento, no librándose de la tacha de inmoralidad en el asunto desarrollado, que tiene por base un pecado de amor", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, "La dama del Armiño", rapport de la délégation de Cuenca, le 16 février 1948

[503] "Entre los comentarios solamente hay que resaltar las escenas de amor entre la labradora y el Rey D. Dionis, que no parecen estar muy de acuerdo con la clasificación de "tolerada menores", ya que estas escenas son de un

drame sentimental *Borrasca de Celos* de Ignacio F. Iquino (1946), une scène semble avoir dérangé certains spectateurs. Un délégué rapporte en effet qu'au « moment où les jeunes mariés montent dans leur voiture, l'émotion qui agite la jeune femme est visible. Cette scène de mauvais goût et inutile a provoqué des réactions défavorables de la part du public d'un niveau culturel élevé [504]». L'expression d'un désir amoureux, notamment féminin, est ainsi jugée inconvenante par une minorité de spectateurs, qui se révèlent parfois plus censeurs que les censeurs.

La réprobation idéologique des publics se manifeste également à propos de la représentation faite de la nation. Les rapports mentionnent en effet des communautés spectatorielles insatisfaites du traitement fait de l'histoire et du prestige de l'Espagne. Des spectateurs estiment même que certains films historiques contribuent à alimenter la « légende noire espagnole ». Le concept de « légende noire » apparaît sous la plume de Julián Juderías en 1914[505], et fait référence à la perception négative de l'histoire espagnole par l'opinion publique. L'expression concerne avant tout la vision donnée de l'Espagne inquisitoriale du XVI[e] siècle en présentant le pays comme le berceau de l'intolérance et du fanatisme religieux. À partir des années quarante, l'expression reprise par Rómulo D. Carbia[506] fait plutôt référence à la colonisation espagnole du Nouveau-Monde et aux exactions commises par les colons espagnols. Une partie des publics provinciaux considèrent alors que certains films viennent asseoir cette « légende noire ».

À Cuenca, les spectateurs accueillent de façon dubitative *La Dama del Armiño* de Eusebio Fernández Adarvín (1947). Le film narre l'histoire d'un jeune orfèvre juif, Samuel, qui tombe amoureux de la fille du célèbre peintre El Greco, nommée Catalina. Avant de pouvoir vivre leur amour au grand jour, les deux jeunes gens doivent surmonter tout un tas d'obstacles, et notamment la dénonciation de Samuel à l'Inquisition par un de ses anciens amis. Le public estime ainsi que le film « ne rend pas honneur au traditionnel et historique esprit national » puisqu'il présente « de façon obséquieuse les aventures et les péripéties d'un juif, au détriment de la justice impériale qui apparaît obscurcie et aveuglée par l'esprit

---

crudo realismo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation d'Almeria, le 7 avril 1947

[504] "desdebido quizá a una escena que al comienzo de la película aparece, que refleja el momento en que los recién casados suben al coche haciendo patente la emoción que embarga a la novia, escena que consideramos de mal gusto e innecesaria, produciéndose exteriorizaciones desfavorables en el público de cultura elevada", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684 , "Borrasca de Celos", rapport provenant d'une provice inconnue, non daté

[505] Julián Juderías développe son concept danss un ouvrage intitulé *La leyenda negra y la verdad histórica, contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados*, publié pour la première fois entre janvier et février 1914 dans cinq numéros de *La Ilustración Española y Americana* .

[506] D. CARBIA Rómulo, Historia de la leyenda negra hispanoamericana, Madrid, Consejo de la Hispanidad, 1944

découlant de la “légende noire” espagnole[507] ». En d’autres termes, aux yeux des spectateurs de Cuenca, le film contribue à alimenter l’image d’une Espagne impériale dominée par l’obscurantisme religieux des forces inquisitoriales, qui persécutent aveuglément les populations. Le film *La Nao Capitana* de Florían Rey (1947) provoque le même genre de commentaires à Oviedo. Ce film d’aventure narre la traversée d’un groupe hétéroclite d’Espagnols se rendant au Nouveau-Monde : des nobles, des prêtres missionnaires, des colons à la recherche d’une nouvelle vie et des prisonniers qui ont obtenu leur liberté à condition qu’ils traversent l’Atlantique. Ce dernier aspect semble avoir irrité une partie des publics d’Oviedo :

> « le public sélect et universitaire a accueilli défavorablement le fait que des prisonniers et des malfaiteurs aient obtenu leur liberté dans les Indes et qu’ils les aient colonisées. Nous considérons ce fait comme l’affirmation des calomnies de laquelle est victime l’Espagne, véhiculé par sa Légende Noire et les détracteurs de son Histoire[508] ».

Autrement dit, à travers ces rapports, on constate qu’une partie des publics provinciaux sont capables d’opérer un jugement critique sur le message idéologique des films ayant été préalablement validé par les censeurs. Néanmoins, les seules critiques recevables à cette période sont celles qui ne remettent pas en cause l’ordre idéologique franquiste et qui cherchent, à l’inverse, à le défendre et à le renforcer. Le discours critique de ces spectateurs, plus censeurs que les censeurs eux-mêmes, est bien le seul qui ait véritablement voix au chapitre.

On ne trouve qu’un seul rapport mentionnant une lecture de film entrant subtilement en opposition avec la pensée dominante de la période. En mai 1947, le délégué de Tarragone à propos du film *Mariona Rebull*, mentionne la mauvaise réception du film par « un groupe d’ouvriers qui [auraient] jugé le film partisan du patronat[509] ». Le récit, qui se centre autour de la figure d’un industriel du textile du début du XX^{e} siècle, présente quelques épisodes de grèves au sein de son usine et l’attitude violente de certains ouvriers : ces derniers menacent leur patron et l’un d’entre eux finit par tirer à bout portant sur le comptable de l’usine,

---

[507] “También se señalan graves defectos al argumento, no librándose de la tacha de inmoralidad en el asunto desarrollado, que tiene por base un pecado de amor, así como no hace mucho honor a nuestro tradicional e histórico espíritu nacional presentando encomiásticamente las aventuras y peripecias de un judío, en grave detrimento de la actuación de la justicia imperial, que aparece ensombrecida y veteada por el espíritu dimanante de la "leyenda negra" española”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04689, “La Dama del Armiño”, rapport de la délégation de Cuenca, le 16 février 1948

[508] “En cuanto al argumento, ha sido desfavorablemente acogido por el público selecto y universitario el hecho de que fuesen en grados prisioneros y malhechores para luego darles libertad en las Indias y que sirviesen allí de colonizadores. Se considera este hecho como una afirmación, por nuestra parte, de las calumnias de que en este sentido fue víctima España en la Leyenda Negra y detractores de su Historia.”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, “La Nao capitana”, rapport de la délégation d’Oviedo, le 15 octobre 1947

[509] “Cierto núcleo de obreros juzga la película partidista en pro del patrono”, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04686, “Mariona Rebull”, rapport de la délégation de Tarragona, le 24 mai 1947

provoquant sa mort. Il faut rappeler qu'au cours des années quarante, avec l'effondrement économique du secteur industriel et l'échec de la politique économique franquiste, un certain nombre de grèves ont lieu dès 1946. Elles ont vocation à protester contre la cherté de la vie en exigeant, entre autres, une hausse des salaires des ouvriers[510]. Il est évident que la dictature franquiste ne voit pas d'un bon œil cette agitation sociale, qui trouble l'ordre public et menace la stabilité du régime en recherche de légitimation politique. Le film *Mariona Rebull*, classé d'Intérêt National, a donc tendance à diaboliser les figures grévistes et à valoriser l'industriel, ce travailleur acharné. Il faut également rappeler que la bourgeoisie industrielle constitue une part importante de la base sociale soutenant le régime, qu'il cherche à valoriser. Le commentaire lapidaire du délégué de Tarragone constitue ainsi l'unique évocation d'une lecture hétérodoxe du film, en opposition avec les représentations communes de l'ordre social défendu par le franquisme.

Il faut donc se méfier ici de l'effet de source de ces documents, et garder à l'esprit que le discours qui jaillit de ces rapports est influencé par deux éléments. Tout d'abord, il faut prendre en compte le contexte de répression politique qui touche les vaincus et les éventuels opposants politiques du régime. La liberté de paroles des détracteurs du cinéma national est extrêmement limitée, et il est plus que probable que les critiques hétérodoxes aient été prononcées à l'abri des oreilles indiscrètes des représentants du pouvoir. La faible proportion de commentaires idéologiques n'est ainsi peut-être pas le signe d'une adhésion aveugle des spectateurs aux discours idéologiques dominants, mais plutôt la conséquence de l'impossibilité d'exprimer ouvertement son désaccord avec certaines valeurs constitutives du régime. Le deuxième élément à prendre en compte est celui de la subjectivité du discours des observateurs franquistes. Ils peuvent en effet moduler leurs observations afin d'influer sur l'orientation idéologique de la cinématographie nationale, en étayant leurs arguments grâce aux discours qu'ils sélectionnent chez les publics. En d'autres termes, insister sur les mauvais effets qu'un film a pu avoir sur les publics leur permet de signaler les manquements de la politique d'influence du régime.

L'étude comparative des différents discours qui traversent les rapports de surveillance franquiste offre ainsi un portrait protéiforme de la réception du cinéma espagnol. On observe

[510] PRADA M. Vázquez de, « La oposición al régimen franquista en Barcelona: algunas muestras entre 1948 y 1951 », dans *Hispania: Revista española de historia*, vol. 63, nº 215, 2003, p. 1073

néanmoins la répétition de certains mécanismes de rejet et d'adhésion qui révèlent en négatif les goûts et les préférences des spectateurs provinciaux. Les principales critiques formulées à l'encontre du cinéma national reposent sur sa construction narrative, caractérisées jusqu'au milieu des années cinquante par un développement du récit souvent maladroit, parfois trop décousu, voire incohérent. Les publics dénoncent régulièrement les longueurs de certains films ne parvenant pas à adopter un langage véritablement cinématographique. Le cinéma national peine en effet à s'émanciper de ses origines théâtrales. Cette faiblesse technique donne aux productions nationales un aspect irréel qui déçoit de nombreux spectateurs espagnols. Ces derniers sont en effet accoutumés aux productions hollywoodiennes dont la facture technique est incontestablement supérieure. Cette maladresse technique est particulièrement visible au cours des années quarante, notamment entre 1947 et 1949 où le régime encourage et soutient les productions historiques et les adaptations des grandes œuvres littéraires du siècle d'Or. Durant les années cinquante, on constate cependant une diminution nette de ces critiques. Le cinéma espagnol opère en effet une sorte de « mise à jour technique » et s'oriente vers des œuvres ancrées dans des thématiques actuelles, qui nécessitent moins de moyens et d'innovations techniques pour approcher une réalité plus accessible. Ces critiques imputées au cinéma national sont ainsi loin de l'emporter dans les rapports de surveillance. En effet, les commentaires mélioratifs dominent le discours attribué aux publics, marqueurs d'une adhésion certaine des spectateurs à une partie de la cinématographie espagnole. Les observateurs franquistes font part des capacités du cinéma espagnol à divertir ses publics. L'attrait des spectateurs provinciaux pour les personnages mythiques de l'histoire espagnole et de la mythologie populaire témoigne de leur goût pour les spécificités nationales. On constate que la préférence des Espagnols pour leurs vedettes nationales se confirme. En dépit d'une rivalité permanente avec Hollywood, il se met en place un système qui cultive soigneusement ses spécificités nationales, en développant sa propre constellation cinématographique et ses propres genres autochtones. La question de l'impact idéologique des œuvres sur les publics demeurent minoritaire au sein des discours réceptifs, et, lorsqu'il est évoqué, c'est surtout pour souligner l'adhésion des spectateurs aux valeurs franquistes distillées dans les films. Les rapports présentent même le cas de spectateurs plus censeurs que les censeurs lorsque des œuvres n'entrent pas pleinement en adéquation avec le système de valeur du régime. Il faut néanmoins prendre garde à l'effet de source de ces documents et des intentions de leurs auteurs. Ces derniers peuvent avoir tendance à instrumentaliser la parole spectatorielle afin de contribuer – à leur façon – à l'effort de légitimation du *Nuevo Estado*.

A titre de conclusion (I) : Qu'est-ce qu'un bon film sous le premier franquisme ?

Qu'est-ce qu'un bon film ? Laurent Jullier, dans un célèbre essai, apporte des pistes pour réfléchir à cette question simple mais à laquelle il est pourtant peu aisé de répondre. Elle comporte en effet autant de réponses qu'il existe d'individus s'y penchant. Il identifie néanmoins six critères permettant de définir ce qu'est un « bon film » : un « bon film a 1) du succès, 2) est une réussite technique, 3) apprend quelque chose, 4) émeut, 5) est original et 6) cohérent[511] ». L'analyse comparative des rapports de surveillance franquiste fait largement écho à ses conclusions, puisqu'on constate que les publics provinciaux et les agents franquistes ont mobilisé – à différentes échelles selon les communautés spectatorielles – ces mêmes critères pour juger et évaluer les films nationaux.

Dans les rapports, le succès rencontré par un film constitue un argument de premier ordre pour identifier un « bon film ». Il est généralement mentionné par les observateurs pour garantir la qualité d'une œuvre nationale et pour assurer qu'elle peut rivaliser avec les autres « bons films » de nationalités étrangères. Si certains observateurs ont pu estimer que le succès commercial d'un film n'est pas nécessairement synonyme de qualité, leur discours demeure minoritaire dans les sources. La réussite technique des films est une autre préoccupation importante des publics et des rapporteurs : l'utilisation de décors, de mises en scène et de techniques théâtrales a été décriée par les publics des années quarante, alors que les superproductions à la mode d'Hollywood, mobilisant des techniques et des effets spectaculaires, ont suscité leur admiration. On constate également que la structure narrative des récits cinématographiques constitue un élément capital de l'appréciation des publics : plus le film est original, plus son intrigue est cohérente, mieux il est accueilli par les spectateurs espagnols. En outre, les films édifiants qui s'inscrivent dans une démarche didactique sont extrêmement valorisés par les observateurs et séduisent certaines communautés spectatorielles. Les publics provinciaux semblent apprécier l'adaptation de grands classiques de la littérature espagnole ou la mise en scène d'événements de l'histoire nationale. Enfin, il faut signaler qu'une partie des publics provinciaux considère qu'un bon film est avant tout un film divertissant et émouvant, qui lui permet de ressentir et d'expérimenter un autre vécu à travers le médium cinématographique. Le portrait du « bon film » brossé par les agents

[511] JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 2e éd., Paris, La Dispute, 2012, p. 234

franquistes est donc celui d'un film édifiant ou émouvant, original et cohérent ou encore réussi sur le plan technique.

Un « bon film » sous le premier franquisme renvoie donc à un ensemble de réalités diverses, qui se complètent, s'annulent ou s'additionnent selon les communautés d'interprétation qui composent une salle. D'autres paramètres doivent néanmoins être pris en compte pour comprendre le rapport que les publics entretiennent avec leur cinéma national. Son acceptation est inévitablement influencée par la comparaison avec le reste de la programmation internationale qui occupe les écrans espagnols. Les observations des informateurs franquistes ont confirmé la prégnance d'un sentiment d'infériorité cinématographique – voire d'hostilité – chez les spectateurs vis-à-vis de leur propre cinéma. Ce dernier souffrirait de la concurrence étrangère d'œuvres supérieures d'un point de vue technique et artistique. Mais les rapports de surveillance ont également mis en évidence une certaine préférence nationale des spectateurs, notamment vis-à-vis de certains genres cinématographiques autochtones tels que le cinéma folklorique et taurin ou encore vis-à-vis de leurs vedettes nationales. Comme Valeria Camporesi l'avait déjà signalé, de nombreux producteurs estiment ainsi que la capacité d'un film à inspirer un certain niveau d'identification nationale chez les spectateurs est synonyme d'une meilleure commercialité[512].

Ce panorama des goûts et des préférences spectatorielles rapporté par les agents franquistes a constitué la toile de fond à partir de laquelle les autorités ministérielles, animées par la volonté de produire un cinéma national compétitif, fondent leur imaginaire réceptif. Il s'agit maintenant de comprendre le crédit que les services de censure et de classification ont accordé à ces discours et à leur influence sur un éventuel infléchissement de la politique et de l'orientation cinématographique du régime.

[512] CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 80

PARTIE II

LA RECEPTION IMAGINEE

Représentations, interdits et imaginaires réceptifs du monde censorial

Photographie du tournage de *Calle Mayor* (1956), *Filmoteca Española*, JAB.13.16.01-04

CHAPITRE 4

LES CISEAUX ET LA PELLICULE[513]

Les censeurs cinématographiques sous le premier franquisme

En tant que premiers lecteurs de scénarios, puis premiers spectateurs lors de leur examen des œuvres, les censeurs donnent sens aux mots et aux images qui passent sous leurs yeux. Leur réception des films conditionne leur pratique censoriale et la façon dont ils vont agir sur les contenus cinématographiques. En effet, comme le souligne Robert Darnton, lors de leurs délibérations, les censeurs « se trouvent entraînés dans des batailles herméneutiques[514] ». La censure est avant tout une lutte sur le sens qui supporte des débats interprétatifs entre les membres d'une même commission. Même s'ils constituent les soutiens indéfectibles du régime, les censeurs espagnols n'appartiennent pas toujours à la même famille politique ni aux mêmes institutions (militaires, ecclésiastiques, phalangistes, etc.). Ces appartenances multiples conditionnent en partie leurs interprétations et leurs réceptions des œuvres.

S'ils sont constamment invoqués dans la pléthore d'études consacrées à la censure cinématographique depuis les années quatre-vingt, les censeurs n'ont que récemment fait l'objet d'une étude détaillée. En 2015, grâce à l'analyse des dossiers de censure émis à propos de la filmographie de Billy Wilder, le chercheur flamand Joeren Vandaele a reconstitué le personnel censorial franquiste et a identifié précisément les individus qui siégeaient aux commissions de censure franquiste[515]. Il s'agit ainsi de la première étude s'employant à nommer l'ensemble des agents de la répression cinématographique. Des chercheurs espagnols, tel que Roman Gubern[516] ou Teodoro González Ballesteros[517], avaient déjà étudié

[513] L'expression est empruntée à Martine Godet dans son ouvrage qu'elle consacre à la censure cinématographique soviétique (GODET Martine, *La Pellicule et les ciseaux. La censure au cinéma de Krouchtchev à Brejnev*, Paris, Cnrs, 2010)

[514] DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, France, Gallimard, 2014, p. 291

[515] VANDAELE Jeroen, Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975), Leiden, Brill-Rodopi, 2015

[516] GUBERN Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, « Historia, ciencia, sociedad,, 166 », Barcelona, Ed. Península, 1981

[517] GONZÁLEZ BALLESTEROS Teodoro, Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1981

la composition des commissions censoriales en mettant notamment en évidence la prééminence des décisions des censeurs ecclésiastiques dans les débats. Ils ne s'étaient néanmoins pas livrés à une identification précise du personnel censorial. D'autres chercheuses, telles que Rosa Añover[518] ou encore Berta Muñoz[519], n'ont étudié qu'une poignée de ces acteurs, en s'intéressant aux censeurs emblématiques du premier franquisme. À ce jour donc, aucune étude hispanique ne s'est employée à dresser la galerie complète de ces figures du contrôle cinématographique.

Selon Joren Vandaele, cette lacune s'expliquerait par une certaine tradition historiographique espagnole, marquée par son structuralisme et par une vision systémique du processus censorial[520]. En effet, les chercheurs espagnols ont eu tendance à penser la censure comme un simple élément intégrant le vaste système culturel franquiste. Hans-Jörg Neushäffer, dans son importante étude sur le système censorial franquiste en 1994, estime ainsi que le censeur n'est pas un « homme de pouvoir », mais une « simple pièce de la grande machine[521] » censoriale. La censure est envisagée comme un phénomène s'appliquant de façon monolithique au sein d'un écrasant système bureaucratique.

Encore récemment, de nombreux travaux abordent le processus censorial avant tout comme un simple élément du vaste système répressif déployé par le régime. Le pouvoir, qui désire éliminer tous les éléments non conformes à son idéologie, s'emploie à « domestiquer » une grande partie de la population à travers l'idéologie et la peur. Les politiques d'extermination physique à l'encontre des opposants politiques en sont l'illustration par excellence. Conjointement aux mesures violentes contre les individus, le régime se dote des moyens nécessaires pour éliminer les cultures dissidentes et protéger la pureté de sa propre idéologie. C'est dans ce cadre que la censure est pensée comme un instrument capital du système de répression franquiste[522].

---

[518] AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 1991

[519] MUÑOZ CÁLIZ Berta, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006. Dans cette étude, elle s'emploie à dresser le portrait des principaux censeurs théâtraux de la période. Certains d'entre eux étaient également des censeurs cinématographiques.

[520] VANDAELE Jeroen, *Op. Cit.*, 2015, p. 27

[521] NEUSCHAFER Hans Jorg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 51-52. Il s'agit d'une étude comparative du système censorial alliant différentes formes d'expressions : littéraires, cinématographiques et théâtrales.

[522] L'étude récente de José Ángel ASCUNCE ARRIETA (*Sociología cultural del franquismo (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015) ainsi que la synthèse réalisée par Julio AROSTEGUI (*Franco : la represión como sistema*, Madrid, Ed. Flor del Viento, 2012) illustrent cette tendance historiographique à considérer la répression franquiste de façon systémique. La répression franquiste, dans tous ses aspects – politiques, physiques, économiques, culturels, sociaux, etc. – ne serait pas une conséquence circonstancielle du soulèvement militaire face à la résistance républicaine, mais la mise en pratique, durant la guerre, la *posguerra* et dans une certaine mesure durant le premier franquisme, d'un plan d'élimination

S’il est effectivement important de considérer le processus censorial dans ses caractéristiques systémiques, en analysant les relations qu’il entretient avec d’autres phénomènes culturels, économiques, politiques ou sociaux, cette approche a néanmoins tendance à ignorer l’individu en tant qu’acteur social et à faire abstraction de son « agentivité » (*agency*). Or, même s'ils agissent au sein d’un système politique et culturel autoritaire, les censeurs ne partagent pas tous la même conception de la pratique censoriale ni les mêmes orientations esthétiques et idéologiques. Comme le rappelle Beate Müller, la censure est « un processus instable où différentes actions et réactions luttent pour le pouvoir, la publicité et le privilège de parler plutôt qu’un simple (…) outil répressif produisant des résultats prévisibles[523] ». Cette affirmation est d’autant plus pertinente pour le premier franquisme, puisqu’aucun code officiel de censure n’est publié par le pouvoir afin de régir le système censorial et réguler les pratiques.

L’approche structuraliste et systémique de la censure explique donc cette tendance de la recherche espagnole à ne pas nommer les acteurs de la répression culturelle, qui demeurent les instruments invisibles de l’action censoriale. Cette orientation historiographique n’est sans doute pas la seule raison à cette invisibilisation. Comme cela a déjà été évoqué dans un chapitre précédent, le chercheur se heurte à de nombreux obstacles lorsqu’il décide d’étudier le personnel franquiste. Les restrictions législatives et le classement erratique de certaines archives compliquent l’accumulation de données individuelles permettant de brosser le profil de ces agents et de comprendre la place et le rôle qu’ils occupent au sein du système de répression franquiste. Néanmoins, malgré cette limitation des sources, ce chapitre entend s’inscrire dans une perspective prosopographique. Il vise à approfondir l’approche du personnel censorial amorcé par Joren Vandaele qui, à travers un important travail bibliométrique, a identifié les censeurs composant les commissions de censure et de classification des films étrangers. Il n’a néanmoins pas intégré à son étude les individus chargés de la censure préalable des scénarios, qui ne sont sollicités que lors de la censure des films nationaux.

En dressant le profil sociologique du corps censorial dans son ensemble, il s’agit donc de mettre sous le feu des projecteurs les inconnus de l’histoire de la répression cinématographique franquiste : les censeurs. Il n’y a que de cette façon que nous pourrons appréhender les représentations et les imaginaires réceptifs du monde censorial, les stratégies

---

systématisé des ennemis du régime. Ils abordent ainsi le phénomène censorial comme un élément du système répressif franquiste.

[523] MÜLLER Beate, « Censorship and cultural regulation: mapping the territory », dans MÜLLER Beate, *Censorship & Cultural regulation in the Modern Age*, Brill-Rodopi, Leiden, 2004, p. 22

d'interprétations des individus et la réception censoriale. Dans un premier temps, il s'agira donc d'étudier la composition des commissions de censure, en analysant les appartenances idéologiques et sociales de leurs membres, leurs trajectoires et leurs réseaux professionnels. Dans un deuxième temps, nous pénètrerons dans les coulisses des commissions censoriales et de classification, en étudiant les débats et les délibérations qui animent ces réunions, les conflits et les oppositions qui agitent les rangs censoriaux et qui dessinent en négatif différents imaginaires de l'interdit. Enfin, il s'agira d'interroger le lien que les censeurs nourrissent avec le monde de la production et de l'industrie cinématographique, afin de contextualiser certains de leurs commentaires, notamment ceux qui portent sur les politiques d'orientation cinématographique destinées à la production nationale.

I – Les censeurs, ces inconnus : la constitution des commissions de censure et de classification (1946-1962)

Durant le premier franquisme, l'organisation censoriale est divisée en deux périodes distinctes. Entre 1946 et 1952, la censure cinématographique est pratiquée par la Junte Supérieure d'Orientation cinématographique (JSOC) qui dépend du ministère de l'Éducation nationale (MEN). Elle exerce la censure des œuvres nationales dès l'écriture du scénario. Une fois les œuvres approuvées à la majorité dans leur forme définitive, la JSOC octroie une classification à chacun des films qu'elle a examinés. De cette classification, dépend le nombre de licences de doublage que les maisons de production obtiendront pour doubler des films importés. Une fois l'accord de la JSOC obtenu, les films doivent être présentés devant une autre commission, qui dépend du ministère de l'Industrie et du Commerce : la Commissions de Classification des Films Nationaux (CCPN). Créée en 1943, elle est également chargée de classer les films selon différentes catégories, en fonction de leurs « qualités techniques et artistiques[524] » : les films d'intérêt national, puis les films de première, deuxième et troisième catégorie. De ces classifications dépend le nombre de permis d'importation que les producteurs espagnols peuvent espérer obtenir. Cette commission est particulièrement importante, car c'est essentiellement grâce à l'importation de films étrangers que les producteurs espagnols se financent[525]. Ces deux commissions constituent donc les principaux

[524] *BOE*, n°144, le 24 mai 1943, p. 4950
[525] La question du financement du cinéma national sera abordé dans le chapitre 5.

moyens de contrôle des contenus cinématographiques, aussi bien sur le plan moral, politique et idéologique que sur le plan technique, artistique et qualitatif.

En 1952, la censure cinématographique relève de la responsabilité d'un nouveau ministère, celui de l'Information et du Tourisme (MIT). Elle est alors exercée par la Junte de Censure et de Classification des Films (JCCP), dont les tâches se répartissent entre deux services : l'un exclusivement consacré à la censure des scénarios et des films espagnols ainsi qu'au doublage et à la censure des films étrangers ; l'autre, qui réunit des représentants de l'industrie cinématographique et des ministères de l'Industrie et du Commerce, est chargé d'établir un classement des œuvres examinées afin de leur octroyer des aides économiques.

1.1 – Les groupes censoriaux sous le premier franquisme

1.1.1 – Factions phalangistes vs factions catholiques : la JSOC entre 1946 et 1952

**** Sources et méthode***

Afin d'identifier précisément les individus qui composent la JSOC et la CCPN, on peut consulter le journal officiel du gouvernement franquiste, le *Boletín Oficial de Estado* (BOE). Le régime y publie la nomination de ses fonctionnaires. Il a ainsi été possible de tracer l'évolution professionnelle des censeurs de la JSOC ayant réalisé l'ensemble de leur carrière au sein de la fonction publique. Il est également possible de recomposer le personnel censorial à l'aide des dossiers de censure cinématographiques disponibles à l'AGA, où le nom de l'ensemble des examinateurs apparaît sur les procès-verbaux remplis à l'issue des sessions de censure. On constate ainsi que le *BOE* est une source parfois incomplète, car le nom de certains individus n'apparaît pas dans les nominations publiques. Une partie non négligeable des membres de la JSOC a exercé une activité journalistique en parallèle de ses fonctions censoriales. Il a donc été possible d'affiner leur profil sociologique et professionnel en consultant les archives du Registre Officiel des Journalistes (ROP) disponible à l'AGA[526].

Il faut également intégrer à ces listes de fonctionnaires les lecteurs de scénarios qui siègent de façon irrégulière à la JSOC. En effet, les individus officiellement nommés censeurs dans les textes du *BOE* sont seulement chargés d'examiner les films une fois tournés et montés, qu'ils soient espagnols ou étrangers. Néanmoins, contrairement aux films étrangers,

[526] AGA, (09)009.001.002, Registro Oficial de Periodista

les productions nationales sont soumises à un examen supplémentaire. Un corps de « lecteurs » est missionné pour examiner préalablement chaque scénario et exiger, le cas échéant, de nouvelles versions conformes à l'idéologie franquiste. L'aval des lecteurs est nécessaire à l'obtention des permis de tournage. En d'autres termes, les lecteurs franquistes sont des agents clés de la censure des films nationaux puisqu'ils interviennent sur les films avant même qu'ils aient été mis en forme. Lorsqu'un film espagnol est ainsi visionné par les commissions de censure, les éléments les plus susceptibles de provoquer son interdiction ont généralement été éliminés du scénario. Les historiens mentionnent très régulièrement ce groupe de lecteurs, sans qu'ils n'aient jamais fait l'objet d'une étude comparative, contrairement aux censeurs chargés d'examiner les seules images animées. Leurs rapports constituent des sources de choix pour les historiens. Ils sont en effet particulièrement fournis, car ils sont destinés à être consultés durant les séances de censure et de classification par le reste des membres des commissions. Chaque session de censure accueille un des lecteurs qui a examiné le scénario du film qui est projeté devant les autres membres.

En ce qui concerne la CCPN, l'organe chargé d'octroyer des permis d'importation en fonction de la qualité des films espagnols, il est particulièrement difficile de reconstituer l'ensemble de son personnel. La principale manne de financement de l'industrie cinématographique espagnole demeure en effet bien mystérieuse aux yeux des historiens. En 1943, le *BOE* mentionne brièvement sa composition, mais là encore, sans mentionner précisément le nom des individus. On apprend ainsi qu'elle est constituée de représentants de différents ministères (Éducation populaire, Industrie et Commerce) ou de diverses institutions culturelles (Académie de la Langue, Académie des Beaux-Arts)[527]. On ne peut cependant pallier l'insuffisance informative du journal officiel par l'étude des archives de la CCPN, car ces dernières demeurent introuvables. L'inventaire du fonds de l'industrie et du commerce disponible à l'AGA ne mentionne aucun document qu'elle aurait produit durant son activité. Une consultation des inventaires au centre d'archives du ministère du Commerce à Madrid s'est également révélée infructueuse. Bien que la CCPN ne s'emploie pas à modifier directement les contenus cinématographiques (contrairement à la JSOC), l'importance financière de ses classifications contraint les producteurs à la séduire et à produire des œuvres qui la contentent. Les critères appréciatifs de la CCPN influent donc de façon inexorable sur la nature de la production cinématographique nationale. Une étude des moyens de contrôle

[527] *BOE*, n°144, le 24 mai 1943, p. 4950

des œuvres sur le plan idéologique et technique ne peut ignorer l'importance de cette commission, qui, actuellement, se dérobe malheureusement au regard de l'historien.

**** La composition de la JSOC***

Le 15 juillet 1946, le sous-secrétaire de l'Éducation populaire établit la liste du personnel de la JSOC[528]. Présidée par le directeur et le secrétaire de la DGCT, elle est officiellement composée de onze membres : un secrétaire, le directeur général des douanes, le chef du Syndicat National des Spectacles (SNE), un représentant religieux (ou son suppléant) nommé par les autorités catholiques, un représentant du ministère de l'Industrie et du Commerce et cinq membres désignés par le ministère de l'Éducation populaire. Néanmoins, on se rend compte que de 1947 à 1952, une demi-douzaine de nouveaux individus a été nommée pour siéger régulièrement au sein de la JSOC (Volume 2, Figure 14, p. 813). Il faut enfin inclure à cette commission les véritables chevilles ouvrières de la censure des films nationaux : les lecteurs de scénarios. Le régime a recours à treize lecteurs pour censurer préalablement les scénarios durant ces sept années. Au total, c'est un groupe composé de trente-quatre individus qui est chargé d'examiner la production nationale entre 1946 et 1952.

Une fiche biographique a été réalisée à propos de chacun de ces individus. Elle s'emploie à cerner le profil social et professionnel de ces acteurs de la répression culturelle. Disponibles en annexe[529], elles répertorient, dans la mesure du possible, l'ensemble des informations suivantes : l'état civil des censeurs, la durée de leurs fonctions au sein de la JSOC, leur carrière au sein de la fonction publique et/ou leur(s) profession(s) adjacente(s), leurs liens avec le monde cinématographique, leur appartenance politique (avant, pendant, et après la Guerre civile espagnole), leur lien avec la religion catholique, leur réseau et les connaissances qu'ils ont noués au sein de l'administration franquiste et enfin, les éventuelles distinctions et récompenses que le régime a pu leur attribuer.

Joren Vandaele a déjà identifié plusieurs sous-groupes idéologiques au sein de la JSOC. Il rappelle que la période 1946-1952 est tout d'abord caractérisée par de fortes tensions

[528] "Orden de 15 de julio de 1946", *BOE*, n°200, le 19 juillet 1946, p. 5717
[529] Volume 2, Annexe, p. 78

entre les factions phalangistes et ultra-catholiques de la commission[530]. L'organe de censure se fait le miroir des conflits internes du régime, où les différentes forces composant le socle politique franquiste s'opposent à la fin de la Seconde Guerre mondiale. En effet, suite à la défaite de l'Axe en 1945 et la condamnation par les Alliés victorieux des fascismes européens, le régime tend à se distancier de ses soutiens phalangistes, inconciliables avec la nouvelle conjoncture politique européenne. Ainsi, à partir du milieu des années quarante, l'éducation et la propagande sont progressivement soustraites aux phalangistes, au profit des représentants catholiques. Néanmoins, une partie du personnel d'obédience plutôt phalangiste demeure solidement installé au sein de la JSOC.

En effet, si on s'intéresse au profil politique des hommes composant cette commission de censure, on constate que de nombreux censeurs se distinguent par leur fort militantisme et leurs sympathies phalangistes (Tableau 10). Cinq d'entre eux sont déjà affiliés à un parti ou une organisation politique avant la Guerre civile : trois ont rejoint la phalange au début des années trente et durant leurs années étudiantes, deux autres se sont impliqués dans la vie syndicale, auprès du syndicat universitaire phalangiste, le Syndicat Espagnol Universitaire (SEU) ou bien de syndicats catholiques, telle que la Fédération Etudiante Catholique (FEC). 17 ont pris part à la Guerre civile et ont combattu aux côtés des troupes rebelles, en occupant majoritairement des postes de commandement (quatre individus) ou bien ont été fait prisonniers par les troupes républicaines (trois individus). Certains ont œuvré pour les phalanges clandestines en zone républicaine et collaboré – ou voire créé – des journaux phalangistes pour diffuser les idées de l'Espagne dite « nationale » (cinq individus). D'autres ont occupé des postes clés au sein de l'organisation phalangiste, en tant que conseillers nationaux de la FET y de las JONS, chef des jeunesses phalangistes à l'échelle provinciale ou encore en étant chargés de fonctions liées à la propagande, à la censure ou au contrôle de l'information en zone nationale pour les FET y de las JONS (deux individus). Après la victoire franquiste, douze d'entre eux occupent des fonctions politiques (un gouverneur civil d'obédience phalangiste, deux députés aux *Cortes* franquistes, et quatre individus chargés du contrôle de la presse et des médias pour le *Movimiento*, nommés au lendemain de la Guerre civile). Deux membres de la JSOC partent combattre sur le front russe avec la *División*

[530] VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015, p. 36

Azul[531]. Ainsi, plus de la moitié des membres de la JSOC appartiennent à la tendance phalangiste du régime.

	Avant 1936	1936-1939	Après 1939
Charges liés à la propagande, censure et contrôle de l'information pour les FET y de las JONS	0	2	4
Combattants pour l'Espagne nationale	0	4	0
Conseillers national des FET y de las JONS	0	1	2
Députés au Cortés	0	0	2
Division Azul	0	0	2
Gouverneur civil	0	1	0
Jeunesses phalangistes	0	1	0
Journalistes au sein de publications phalangistes	0	0	0
Militants FET y de las JONS	3	4	2
Militants SEU	1	0	0
Militants syndicat catholique	1	0	0
Phalange clandestine	0	1	0
Prisonniers des Républicains	0	3	0
Total	**5**	**17**	**12**

Nombre de membres de la JSOC : 34

Tableau 10 : Sympathies et militantismes phalangistes des membres de la JSOC avant, pendant et après la Guerre civile espagnole (%)

On observe ainsi la présence d'un noyau dur d'individus qui ont activement défendu la cause phalangiste, notamment à travers la presse, en collaborant au sein de diverses revues phalangistes. Il s'agit de Gabriel García de Espina, Santos Alcocer Bádenas, David Jato Miranda, Manuel Casanova Carreras, Xavier de Echarri, José María Alfaro Polanco, Pedro Mourlane Michelena, Antonio Fragas Saavedra, Gumersindo Montes Agudo et Fernando de Galainea Herreros (Volume 2, Figure 14, p. 813). Certains d'entre eux ont même été décorés de l'Ordre impérial du Joug et des Flèches tels que José María Alfaro.

Le second groupe idéologique de la JSOC est celui des catholiques, représenté par huit membres (un quart des individus siégeant). Il est évidemment incarné par les trois représentants ecclésiastiques de la commission qui se succèdent tour à tour entre 1946 et 1952 (Mauricio de Begoña, Antonio Garau Planas et Constancio de Aldeaseca). Le règlement intérieur de la JSOC leur octroie un droit de veto pour tout ce qui concerne les questions

[531] Gaspar Gomez de la Cerna et David Jato Miranda.

d'ordre moral. Dans le corps des lecteurs, il n'existe qu'un censeur ecclésiastique, le révérend père Juan Fernández. D'autres membres de la commission appartiennent à de puissantes organisations catholiques tels que Francisco Ortiz Muñoz, membre de l'association nationale catholique des propagandistes ou encore Pío García Escudero, trésorier de l'Action catholique. On observe également un petit groupe d'individus qui, dans sa pratique censoriale, se focalise essentiellement sur les questions morales et le respect des valeurs catholiques, tels que Joaquin Soriano Roësset ou encore Manuel Andrés Zabala. On peut ainsi rattacher ces trois individus à la tendance catholique de la commission.

On peut également identifier un groupe d'individus d'obédience phalangiste mais d'une nette sensibilité catholique. Ainsi, Guillermo Reyna de Medina a combattu pour la *Division Azul* et œuvré pour le syndicat étudiant phalangiste (le SEU), mais a également été le président national des étudiants catholiques[532]. Le lecteur Bartolomé Mostaza Rodriguez est nommé chef provincial de la Presse et de la Propagande pour les FET y JONS d'Orense durant la Guerre civile et codirige la revue phalangiste *Arriba* dans les années quarante. Il est néanmoins un collaborateur régulier de la revue catholique *Ya* ainsi que l'auteur de divers essais concernant la doctrine catholique. Francisco Narbona González prend la tête de diverses revues phalangistes durant la Guerre civile, mais a été membre de la Fédération des étudiants catholiques. Enfin, Jesús Suevos Fernández est décrit comme un homme religieux d'origine phalangiste, et dirigera une équipe essentiellement composée de membres catholiques au sein de la future commission de censure (la JCCP), entre 1961 et 1962[533]. D'autres, tels que Francisco Fernández y González et Manuel Torres López, bien que militants phalangistes affirmés, se distinguent par une pratique censoriale réactionnaire qui les rapproche des censeurs catholiques. De même, il existe des membres de la faction catholique qui, dans leur travail, se montrent relativement sensibles aux idées phalangistes, tel que José Luis García de Velasco[534].

Les connexions entre ces deux groupes idéologiques sont donc évidentes et la pratique censoriale n'est évidemment pas figée dans une posture idéologique unique. Les censeurs sont capables d'ajuster leur approche des contenus idéologiques selon les situations et leur degré d'adhésion aux différentes tendances et orientations politiques qui traversent le gouvernement franquiste. Il faut cependant noter que la JSOC se distingue par une « pluralité » politique limitée. Malgré l'exclusion des phalangistes de nombreuses institutions à partir de 1945, la

[532] AGA (03)035.000 – 21/5369, « Guillermo de Reyna Medina », lettre du chef de section de la censure au délégué national de la Propagande, le 21 février 1942
[533] VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 53
[534] VANDAELE, *Op. Cit*, 2015, p. 331

faction proche des FET y de las JONS continue en effet à occuper une place importante au sein de la commission. La refonte du corps censorial au sein d'un nouvel organisme en 1952 entérine néanmoins le renversement des forces politiques qui structurent le régime franquiste, en inaugurant une nouvelle ère censoriale : celle du national-catholicisme.

1.1.2 – La domination catholique : l'ère du national-catholicisme (1952-1962)

À partir de 1952, il devient plus difficile d'identifier précisément les membres de la nouvelle commission de censure de la JCCP. En effet, la composition des commissions de censure et de classification est bien dévoilée par l'ordre ministériel du 21 mars 1952[535], mais le texte se contente de mentionner la fonction et l'institution de laquelle proviennent les censeurs, sans les nommer explicitement. Dans ce cas, il est nécessaire de se plonger dans les dossiers de censure pour relever le nom de l'ensemble des individus fréquentant les commissions durant le premier franquisme. Je me suis donc employée à consulter une vingtaine de dossiers de censure pour chaque année comprise entre 1952 et 1960, afin de pouvoir nommer l'ensemble des individus composant la JCCP. Cette nouvelle commission se divise en deux sections distinctes : la commission de censure et la commission de classification. Cette dernière a vocation à remplacer l'ancienne CCPN.

La section de censure est composée de deux représentants religieux, d'un représentant du ministère de l'Intérieur, de cinq membres désignés par le ministère de l'Information et du Tourisme, d'un membre nommé par la DGCT pour censurer les œuvres sur le plan technique, et enfin de trois lecteurs de scénarios. La section de classification quant à elle, accueille le directeur du SNE, le directeur du Service d'Ordonnance Economique de la Cinématographie (SOEC), un représentant des ministères de l'Industrie, de l'Éducation Nationale et du Commerce, un représentant du service des actualités cinématographiques (NO-DO) ainsi que deux représentants des activités cinématographiques privées. La consultation des archives disponibles à l'AGA a révélé la présence régulière de cinq autres individus durant les sessions de classification au cours de la période. Au total, j'ai ainsi identifié trente-quatre individus composant la JCCP entre 1952 et 1962 (Volume 2, Figure 15, p. 814).

La JCCP change régulièrement de présidence, au rythme de la succession effrénée des directeurs à la tête de la DGCT. En effet, entre 1952 et 1962, pas moins de cinq haut-fonctionnaires vont occuper tour à tour le fauteuil de la direction générale : Joaquín Argamasilla de la Cerda (1952 -1955), Manuel Torres López (1955-1956), Juan Muñoz

[535] *BOE*, n°91, le 31 mars 1952, p. 1439

Fontán (1956-1961), Jesús Suevos Fernández (1961-1962) et José María García Escudero (1962-1967), qui avait déjà dirigé la DGCT entre 1951 et 1952. Parmi ces directeurs, deux sont d'origine phalangiste, mais avec une nette sensibilité catholique : Manuel Torres López, qui ne restera qu'une année à la tête de la DGCT, car il est considéré trop permissif vis-à-vis de la censure morale[536], et sera ainsi remplacé par José Muñoz Fontan, membre de l'Opus Dei ; et le phalangiste Jesús Suevos Fernández, qui s'est accommodé au national-catholicisme.

Le rang des censeurs connaît quant à lui un important renouvellement, car seuls neuf membres de la JSOC ont été reconduits dans le nouvel organe de censure et de classification cinématographique du régime. Il s'agit de Manuel Casanova, Francisco Fernández y González, Antonio Garau Planas, José María García Escudero, Pedro Mourlane Michelena, Francisco Ortiz Muñoz, Jesús Suevos Fernández, Manuel Torres López et Manuel Zabala. Ainsi, seuls deux membres d'obédience phalangiste ont été renouvelés (Casanova et Mourlane). Les autres membres se distinguent par leur ultra-catholicisme ou leur nette sensibilité catholique.

En effet, entre 1951 et 1962, les commissions de censure sont dominées par les factions catholiques. Cette situation est révélatrice du basculement des forces politiques au sein de l'appareil d'État franquiste au début des années cinquante, où les catholiques sont activement associés au pouvoir. Cette interpénétration de l'État franquiste et de l'Église trouve son expression maximale dans le concordat de 1953, qui définit le statut de l'Église dans l'État, et précise leurs droits et leurs obligations réciproques. L'État franquiste et l'Église catholique nouent ainsi des relations sur les plans idéologiques, politiques et institutionnels. Dans cette perspective, l'intégriste catholique Arias Salgado se retrouve à la tête de la politique culturelle du régime à partir de 1951, en tant que nouveau ministre de l'Information et du Tourisme.

La composition de la JCCP est ainsi dominée par les catholiques (Volume 2, Figure 15, p. 814). Pas moins de treize membres se caractérisent par leur défense acharnée de la morale catholique dans la censure des films nationaux : Joaquín Argamasilla de la Cerda, José María García Escudero, Nicolas González Ruiz, Juan Muñoz Fontán, José Luis Navasqües ou encore Manuel Andrés Zabala. La domination des catholiques se trouve renforcée par la présence d'Antonio Garau Planas (en tant que lecteur), Antonio García del Figar, Francisco Ortiz Muñoz, Manuel Villares et Alfredo Timermans Díaz.

[536] Vandaele, *Op. Cit*, 2015, p. 52

On observe la permanence d'un petit noyau de phalangistes qui, pour la plupart, siègent au sein des commissions de classification. Il s'agit de José María Alonso Pesquera, Manuel Casanova Carreras, José Antonio Gimenez-Arnau y de Gran, Gaspar Gómez de la Serna, Pedro Mourlane Michelena et Ramón Serrano Gúzman. Cette exclusion des phalangistes – à l'exception de Pedro Moulane Michelena – de la section de censure est révélatrice de leur éloignement progressif de l'appareil d'État franquiste ainsi que de leur confiscation des rôles clés liés à l'éducation et au contrôle de l'information. La commission de classification de la JCCP se contente en effet de rendre un jugement qualitatif et technique sur les films. À ce stade, elle n'agit plus sur les contenus cinématographiques et l'influence phalangiste sur la nature idéologique de la production cinématographique se trouve ainsi extrêmement réduite.

Ainsi, on observe la présence d'hommes ayant nourri de fortes sympathies phalangistes par le passé, mais qui semblent s'être accommodés au national-catholicisme au début des années cinquante. En d'autres termes, au cours des débats au sein des commissions, ils montrent autant d'intérêt à la représentation de la patrie qu'à celle de la religion et de la morale catholique. Ils ont ainsi tendance à suivre, pour la plupart, les décisions des principaux membres catholiques. On trouve des hommes tels que Mariano Daranas, intellectuel qui fut proche du fondateur de la phalange, l'ancien dictateur Primo de Rivera. Dans les années cinquante, Daranas juge essentiellement les films sur des critères moraux, même s'il se risque à des commentaires d'ordre esthétique qui le ramènent à ses considérations phalangistes. Francisco Fernández y González, malgré son obédience phalangiste, se convertit en bon élève du national-catholicisme. Il se montre assez réactionnaire dans sa pratique censoriale et adopte une posture plus catholique que phalangiste. Patricio González de Canales, fidèle aux vieux principes de la Phalange se trouve souvent en désaccord avec l'orientation officielle des FET y de las JONS. Il s'accommode donc assez rapidement au système national-catholique. Il rejoint ainsi la commission catholique dirigée par Jesús Suevos Fernández entre 1961 et 1962. Ce dernier, conseiller national des FET y de las JONS jusqu'en 1958 est en effet un homme profondément religieux qui va faire siens les principes du national-catholicisme. Manuel Torres López, membre important des FET y de las JONS durant la *posguerra* porte un intérêt suffisamment important à la morale catholique pour que l'ultra-catholique Arias Salgado le nomme directeur de la DGCT en 1955. Malgré son ralliement aux idéaux national-catholiques, il sera rapidement démis de ses fonctions, car considéré trop permissif vis-à-vis de la censure morale. On compte enfin deux autres membres ayant embrassé la cause national-catholique : Vicente Salgado, représentant du ministère de l'Industrie et Vicente

Guillo Garcia, représentant des activités cinématographiques privées, désigné par le SNE. Dans leurs commentaires, les deux hommes témoignent d'un intérêt identique pour les caractéristiques patriotiques et catholiques des films qu'ils examinent.

Enfin, on observe la présence d'un groupe d'individus dont il est difficile de déterminer l'appartenance idéologique, en raison des trop rares informations que j'ai pu récolter à leurs égards, malgré le croisement de diverses sources. L'analyse de leur discours censorial révèle néanmoins un intérêt marqué pour la technique et la qualité artistique des œuvres qu'ils examinent, et une certaine indifférence pour le caractère moral et politique des productions nationales. Ils appartiennent pour la plupart à la section de classification des films et semblent ainsi avoir été recrutés plutôt pour leur culture cinématographique et leur expertise technique. Il s'agit de Guillermo Calderón Bárcena, Rafael de Casenave, Ramón Pedro Martín López, Eduardo Moya López, Alberto Reig Gozalbes et Antonio Reus Cid.

1.2 – Les censeurs : de simples rouages de la mécanique censoriale ?

En 1994, Hans-Jörg Neuschäfer, dans son important travail sur la dialectique censoriale franquiste, entérine une représentation particulière des acteurs de la répression culturelle. Les censeurs – qu'ils soient littéraires, théâtraux ou cinématographiques – ne seraient que les « simples rouages d'une mécanique de contrôle » pensée depuis les sommets de l'État, qui se déploierait de façon systémique par leur intermédiaire. Il affirme ainsi que le censeur franquiste :

> « n'était pas un homme puissant et, en général, son labeur ne constituait ni sa profession principale ni [son travail] le plus prestigieux. Au contraire : les censeurs avaient l'habitude de s'appliquer à cette tâche de façon secondaire ; il s'agissait d'un « pluri emploi » caractéristique de l'Espagne d'alors, qui n'était même pas payé généreusement[537] »

Cette image, qui a la dent dure, a contribué à imposer un certain structuralisme dans l'étude du processus censorial en Espagne. Cette approche tend à ignorer l'agentivité des acteurs répressifs en les cantonnant à un rôle de simples exécutants et en faisant de la censure une tâche secondaire et une action pratiquée de façon univoque. L'affirmation de Neushäffer est pourtant contestable sur différents points lorsqu'on s'intéresse de plus près au profil professionnel des différents individus qui composent les commissions de censure et de classification.

[537] "El censor no era un hombre poderoso y, por lo general, tampoco ejercía su labor como profesión principal ni mucho menos prestigiosa. Al contrario : los censores solían dedicarse a dicha tarea de forma secundaria; era un "pluriempleo" típico de la España de entonces que ni siquiera se pagaba con generosidad" dans NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura : novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 51

1.2.1 - Le profil professionnel des membres des commissions censoriales

La notion de « pluri-emploi » mentionnée par Neuschäffer est exacte. L'action censoriale ne constitue pas une profession en soi. Ce labeur vient s'ajouter aux attributions de certains fonctionnaires ou bien constitue une activité annexe pour les individus n'exerçant pas au sein de l'administration publique. Sur les cinquante-cinq individus ayant pratiqué la censure cinématographique entre 1946 et 1962, il a été possible – pour cinquante d'entre eux - d'identifier la profession qu'ils ont exercée durant leur mandat censorial (Figure 10).

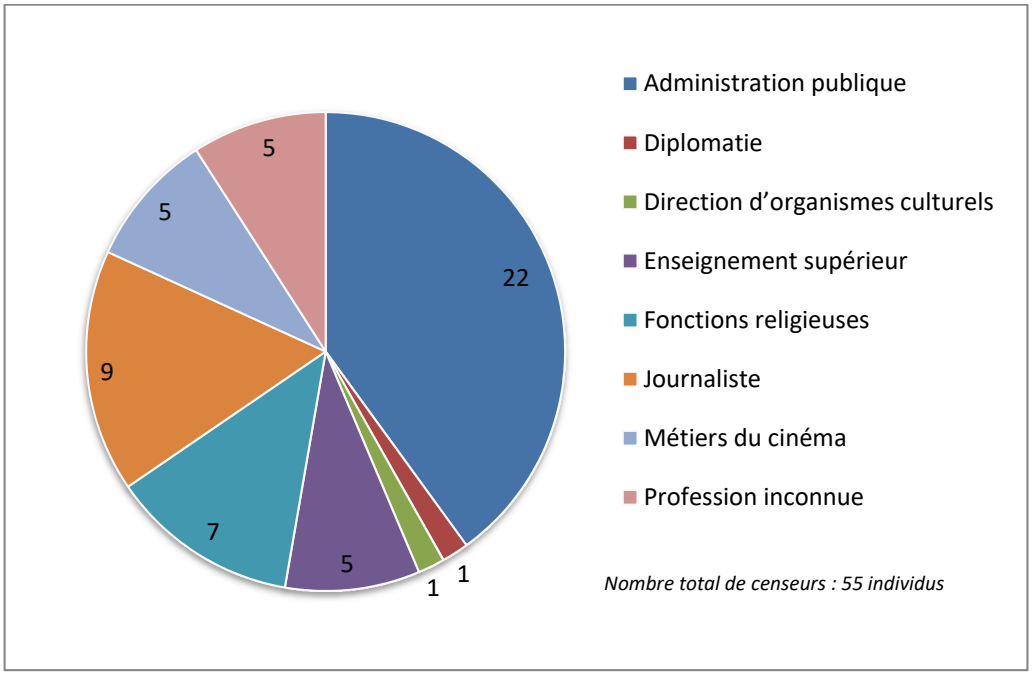


Figure 10: Fonctions occupées par les censeurs de la JSOC et la JCCP durant leur mandat entre 1946 et 1962 (%)

Près du tiers d'entre eux (22 individus) travaillent au sein l'administration publique, dans des ministères en lien avec l'activité censoriale : les ministères du Commerce et de l'Industrie, de l'Éducation nationale ainsi que de l'Information et du Tourisme. Si l'on observe dans le détail le statut de ces fonctionnaires, on constate que pour une majorité d'entre eux, il s'agit de cadres de l'administration voire de haut-fonctionnaires, notamment les différents directeur et secrétaire généraux qui se succèdent, ainsi que l'ensemble des directeurs de service chargés d'assister à ces réunions afin d'examiner les films : le directeur général des douanes, le directeur du SNE, le président de la Sous-commission Régulatrice de la Cinématographie (SRC), le directeur du NO-DO (les actualités cinématographiques franquistes) ou encore le directeur du Service d'Ordonnance Economique de la Cinématographie (SOEC). Différents ministères mandatent également des représentants afin

qu'ils interviennent sur les contenus cinématographiques. S'il est plus difficile d'obtenir des informations sur ces membres qui sont rarement nommés explicitement, les informations réunies permettent d'esquisser leur profil professionnel : il s'agit de techniciens d'État ou bien de chefs de section travaillant au sein de différents départements ministériels. On compte même un diplomate, José María Alfaro Polanco qui siège à la JSOC entre 1947 et 1948. Ces membres issus des fonctions administratives se distinguent donc par leur profil social élevé. Contrairement à ce qu'affirme Neuschäffer, il ne s'agit pas de petits fonctionnaires sans pouvoir, mais bien de cadres importants de l'administration franquiste, habitués à gérer des services voire des départements entiers et à ce que leurs décisions soient suivies d'effets.

On compte également la présence d'un autre corps de fonctionnaires au sein des commissions censoriales : ceux appartement à l'enseignement supérieur. Quelques membres enseignent à l'université[538] ou au sein d'instituts professionnels, en ingénierie par exemple[539] ou en journalisme[540]. La présence de journalistes au sein de ces commissions est d'ailleurs significative. Neuf censeurs travaillent au sein de revues, d'hebdomadaires ou de quotidiens franquistes. Il faut noter qu'une majorité d'entre eux occupent des fonctions de direction au sein de ces publications, en tant que directeurs, sous-directeurs ou rédacteurs-en-chef. Certains d'entre eux ont été distingués par le régime pour leur traitement de l'information, à l'aide de divers prix journalistiques[541]. Ils interviennent dans de nombreuses revues culturelles franquistes ou bien livrent leurs critiques cinématographiques et théâtrales à la radio et dans des journaux nationaux tels que *ABC*, *Primer Plano*, *El Debate* ou *Ya*[542]. On compte également parmi ces membres un certain nombre d'hommes de lettres et d'écrivains, dramaturges ou poètes, qui, eux aussi, ont été officiellement décorés par le régime[543]. Manuel

[538] Manuel Torres López est professeur de droit à l'Université de Madrid dès 1942.
[539] Fermín del Amo est enseignant en sciences politiques à l'école d'ingénieurs industriels de Madrid dès 1945.
[540] Nicolas González Ruiz dirige l'école officielle de journalisme de l'Église espagnole dès 1939 et Patricio González de Canales est professeur à l'école officielle de journalisme à partir de 1957.
[541] Par exemple, José María Alfaro Polanco obtient le prix de journalisme « Mariano Cavia » en 1972 ainsi que le prix « Rodriguez SantaMaría » de l'Association nationale de la Presse, Pedro Moulane Michelena reçoit le prix « Luca de Tena », Xavier de Echarri reçoit le prix du journalisme « Pedro Antonio de Alarcón » en 1935 et en 1946 le prix national du journalisme « Francisco Franco ».
[542] Gabriel García Espina est critique de théâtre pour *Radio Madrid* entre 1943 et 1944 puis au sein des revues *Informaciones* (1945-1946) et *El Alcázar*, puis critique de cinéma pour *ABC* entre 1961 et 1964. En 1971, il reçoit le prix national de théâtre pour les critiques qu'il a écrit tout au long de sa carrière au sein de la *Hoja del Lunés*. Gumersindo Montes Agudo ou encore Bartolomé Mostaza Rodríguez livrent de nombreuses critiques théâtrales et littéraires au cours de leur carrière journalistique. Il faut également compter la critique cinématographique catholique dont les principaux représentants siègent aux commissions de censure : Mauricio de Begoña, Constancio de Aldeaseca et Antonio García del Figar.
[543] Une demi-douzaine d'artistes siègent en tant que censeurs aux commissions de la JSOC et de la JCCP entre 1946 et 1962. Pedro Mourlane Michelena a ainsi reçu plusieurs prix littéraires pour son œuvre, José María Sánchez Silva a obtenu le prix Andersen en 1968 et Antonio Fragas Saavedra un prix littéraire en 1963 pour son roman *Cuesta Arriba*. Luis Domínguez de Igoa publie plusieurs romans dont *Iris con sus maridos* pour lequel il reçoit le second prix national de littérature en 1950. Concernant les dramaturges, Antonio Fragas Saavedra reçoit

Machado Ruiz constitue ainsi un exemple emblématique des artistes que le régime intègre à ses commissions censoriales et des intellectuels qui collaborent à la politique artistique du régime.

Les commissions sont ainsi constituées d'individus intimement liés aux milieux culturels, leur assurant le partage commun d'une certaine culture artistique et académique. L'importance des journalistes au sein des commissions peut être comprise comme la volonté d'impliquer ces acteurs de la diffusion culturelle dans la promotion du cinéma national. Cela constitue également un moyen pour le régime d'étendre sa politique informative à d'autres médias, tels que le cinéma. Le septième art constitue en effet un enjeu de taille pour le pouvoir : au regard de l'exceptionnelle audience dont il jouit auprès des populations, le régime entend bien l'intégrer à son appareil propagandiste. Dans un souci d'efficacité, on constate d'ailleurs que l'administration franquiste recrute des spécialistes et des professionnels du monde cinématographique au sein des commissions censoriales. On trouve également un petit groupe de censeurs travaillant en parallèle dans des métiers du cinéma au moment où ils siègent dans les commissions[544]. Scénaristes, directeurs de photographie, producteurs ou directeurs de studios, il semble difficile d'imaginer que ces acteurs du milieu cinématographique aient considéré leur travail de censure ou de classification comme une simple charge secondaire. Les décisions prises au sein des commissions ont en effet des conséquences directes sur leur secteur d'activité. Ces individus ont sans doute accepté cette charge dans le but d'agir sur certaines pratiques. Il semble donc difficile de maintenir l'affirmation de Neüschäffer selon laquelle les censeurs se contenteraient d'appliquer les directives du régime sans qu'ils tentent, à leur échelle, d'influencer la politique cinématographique du régime.

---

le prix national de théâtre en 1943 pour sa pièce intitulée *Cumbres y simas*. Manuel Machado Ruiz, poète et dramaturge, est l'auteur de nombreux recueils de poésie et de pièces de théâtre, dont certaines d'entre elles ont d'ailleurs été adaptées à plusieurs reprises au cinéma dans les années quarante et cinquante, telles que *La Lola se va a los puertos* ou encore *La duquesa de Benamejí*.

[544] Rafael Casenave, représentant technique à la section de censure de la JCCP est directeur de photographie et producteur ; Santos Alcocer Badenas, José María Sánchez Silva et Domínguez Igoa ont déjà écrit des scénarios lorsqu'ils siègent aux commissions censoriales. José Luís Navasqües, représentant du ministère de l'Industrie au sein de la JCCP, est producteur au sein de la maison de production Lais Cinematografica S.A. et directeur général des studios Chamartín ; Vicente Guíllo García, exploitant cinématographique emblématique de la période, représente les activités cinématographiques privées au sein de la JCCP. José María Alonso Pesquera est président du Groupe National des Coopératives cinématographiques (1949 -1968). On compte d'autres censeurs qui ont un lien avec le monde du septième art, mais ils n'exercent pas, au moment de leur mandat, un métier du cinéma. Les chiffres présentés dans cette démonstration ne les intègrent donc pas dans ce corps professionnel.

1.2.2 - Motivations censoriales : la faculté d'action des individus en question

Il est difficile de pouvoir identifier précisément les motivations individuelles ayant poussé chacun des membres de la JSOC et de la JCCP à intégrer les commissions de censure cinématographique. Neuschäffer estime que l'on peut évacuer la question pécuniaire : selon lui, la fonction censoriale n'est pas rémunératrice. Pourtant, le chercheur ne cite aucun chiffre permettant de justifier son affirmation. Une plongée au sein de la documentation de l'AGA vient contrebalancer ce discours. Je n'ai pu identifier qu'un unique dossier mentionnant le salaire de censeurs[545]. Éditées entre février et décembre 1950, les feuilles de paie du personnel censorial confirment que la quinzaine de censeurs qui siègent régulièrement aux séances de la JSOC sont rémunérés selon le nombre de sessions auxquelles ils assistent. Chacune d'entre elles leur rapporte 100 pesetas brut. En moyenne, les censeurs assistent à une vingtaine de séances par mois, ce qui leur permet de compléter leurs revenus de quelque 2000 pesetas mensuelles (salaire brut) supplémentaires.

Il existe cependant de véritables disparités salariales chez les censeurs, liées au rôle que ces différents acteurs peuvent occuper au sein du système de contrôle. Les salaires mentionnés précédemment sont ceux des censeurs siégeant régulièrement au sein de la JSOC, chargés d'examiner les films espagnols et étrangers. La moitié d'entre eux perçoivent déjà un salaire de la fonction publique et occupent des postes à responsabilités. Ces censeurs « fixes » ont le titre de chef d'administration de la fonction publique, classés en première catégorie[546], et gagnent en moyenne 14 000 pesetas par an[547], soit 1 200 pesetas mensuelles. En d'autres termes, pour ce groupe d'individus, les assertions de Neuschäffer à propos de la faible rémunération des censeurs se révèlent fausses. Pour ces acteurs réguliers, leur action censoriale constitue en réalité un apport mensuel bien supérieur à ce que leur fonction au sein de l'administration ne peut les rétribuer.

Néanmoins, tous les individus composant le corps censorial ne disposent pas de la même rémunération. Les lecteurs de scénarios siègent beaucoup moins régulièrement au sein des commissions, c'est pourquoi ils ne sont pas mentionnés dans les fiches de salaires établis par la DGCT. Au cours de mes recherches, je ne suis parvenue à trouver qu'une seule évocation de leur rémunération, avant la mise en place de la JSOC. En 1943, Gabriel Arias

[545] AGA, Cultura, (3) 49.1 21-1991, Correspondencia y acta de censura de películas (1950), "Nominas censores", février-décembre 1950

[546] Il s'agit de David Jato Miranda, Fernando Galainena Herreros, Gabriel García Espina, Gustavo Navarro, Guillermo de Reyna Medina, Joaquín Soriano Röesset et Manuel Andrés Zabala.

[547] La rémunération des chefs de départements et de services dépend de leur échelon au sein de la hiérarchie administrative. Les salaires sont indiqués au sein du *BOE* qui publie la liste actualisée du personnel administratif au fil des différents mouvements de personnels (cf par exemple le *BOE*, n°180, le 28 juin 1952, p. 2929-2932)

Salgado, secrétaire général du Vice-secrétariat d'Éducation populaire envoie une lettre au délégué national de la Propagande dans laquelle il nomme Bartolomé Mostaza Rodríguez lecteur de scénarios et de pièces de théâtre[548]. Pour cette tâche, il indique qu'il perçoit le salaire annuel de 7500 pesetas, soit 625 pesetas par mois. Le changement ministériel de 1945 a pu conduire à une modification des salaires, mais il est fort probable que la distinction des rôles entre lecteurs et censeurs se traduise par une disparité salariale puisque les lecteurs ne se cantonnent qu'à l'analyse d'œuvres nationales, contrairement aux censeurs qui se chargent également d'examiner des productions étrangères. La lecture des scénarios se révèlent en effet peu rémunératrice : il s'agit plus que jamais d'une activité complémentaire, car elle ne permet pas à ces individus d'en vivre.

Pour Neuschäffer, cette faible rémunération constitue la preuve que le censeur franquiste ne serait qu'un élément secondaire du système de contrôle imposé par le régime. Mais, dans le cas des lecteurs, n'est-ce pas au contraire la preuve que d'autres intérêts motivent ces individus et les encouragent à collaborer au système répressif mis en place par le régime ? Qu'ils soient professionnels du cinéma, journalistes, écrivains, dramaturges, enseignants ou même religieux leur participation à l'effort censorial sans véritable contrepartie financière ne peut s'expliquer que par leur conviction de pouvoir agir et influer directement sur l'orientation cinématographique du régime sur le plan idéologique, didactique, commercial ou encore artistique.

En outre, pour le groupe réduit des censeurs réguliers, appartenir à ces commissions apporte d'intéressantes compensations financières, qui se cumulent aux salaires déjà élevés de leurs fonctions à hautes responsabilités. Au regard de leur position au sein de la hiérarchie administrative et de leurs relations avec d'autres membres importants de l'appareil d'État, loin de jouer un rôle secondaire, ces derniers participent activement au déploiement de la « machine censoriale » et du système de contrôle cinématographique. L'hétérogénéité des profils professionnels et surtout des motivations des individus a ainsi de fortes répercussions sur les pratiques qui, durant tout le premier franquisme, ne sont encadrées par aucun texte officiel.

[548] AGA, Cultura, (3)035.000 21/05368, lettre de Gabriel Arias Salgado au Délégué national de la Propagande, le 8 juin 1943

II – La pratique censoriale : dans les coulisses des commissions de censure et de classification franquistes

2.1 - Débats et délibérations : domination et influence au sein des commissions

Les commissions de censure cinématographique sont chargées d'examiner les films au cours d'une séance collective réunissant l'ensemble des censeurs nommés par le pouvoir (ou leur suppléant, le cas échéant). Après le visionnage d'une production espagnole, les membres exposent leur point de vue et le sort du film dépend des résultats obtenus par le vote à la majorité qui se tient en fin de séance. Restituer la nature des débats censoriaux est cependant extrêmement compliqué, car la seule trace qui perdure de ces délibérations réside dans les procès-verbaux rédigés à l'issue des sessions de censure et de classification. Très lacunaires, ils éclairent peu la véritable nature des conflits censoriaux qui ont lieu pour leur majorité à l'oral. Ils permettent tout de même de restituer quelques fragments de la parole censoriale et d'identifier le positionnement des membres lors des débats. Associés à une étude des relations interpersonnelles, ils permettent ainsi d'approcher le fonctionnement interne des commissions censoriales. L'analyse qui va suivre entendre ainsi comprendre l'ensemble complexe des relations qui lient les individus de ce groupe, en identifiant les différents réseaux censoriaux qui le constitue.

2.1.1 – Relations interpersonnelles et ancienneté des censeurs au sein des commissions : les réseaux censoriaux

Les commissions de censure et de classification cinématographique voient se succéder plus d'une cinquantaine de membres au cours du premier franquisme. Néanmoins, leur importance et leur degré d'influence diffèrent fortement selon les individus qui la composent. On constate en effet l'existence d'un groupe de censeurs influents qui semble dominer les commissions et avoir accaparé les fonctions censoriales durant plus d'une quinzaine d'années. La permanence de ce même groupe d'individus témoigne de l'existence de fortes relations interpersonnelles, voire corporatistes, au sein des commissions. En 1946, un tiers des rangs de la JSOC accueillent ainsi des individus qui ont travaillé ensemble dès la *posguerra*, au sein de la délégation nationale de la Presse et de la Propagande, et plus particulièrement dans les rangs de la Commission Nationale de Censure Cinématographique (CNCC) (Volume 2, Figure 16, p. 815).

Francisco Ortiz Muñoz, Manuel Machado Ruiz et Guillermo Reyna de Medina sont censeurs au sein de la CNCC de 1942 à 1945, et travaillent un an avec Manuel Torres López, le délégué national de Propagande entre 1942 et 1943 ainsi qu'Antonio Fraguas Saavedra, chef de la section de cinématographie et de théâtre, qui est lecteur pour la CNCC (1942-1943). À partir de 1943, les trois censeurs collaborent avec David Jato Miranda, le nouveau délégué national et Joaquín Argamasilla, le nouveau chef de section. Ils côtoient également Manuel Andrés Zabala, ainsi que deux autres lecteurs de scénarios, Gumersindo Agudo et Bartolomé Mostaza. Cette dizaine d'individus dispose ainsi d'une certaine expérience censoriale et est habituée à travailler conjointement, ce qui leur permet de s'imposer rapidement au sein de la JSOC et de se convertir en censeurs incontournables de la période.

On constate aussi que d'autres membres de la JSOC se connaissaient déjà avant de siéger conjointement. José María Alfaro Polanco et Santos Alcocer Bádenas ont milité ensemble durant la Guerre civile : en 1936, Alfaro Polanco intègre son futur collègue à la Junte Politique de la Phalange d'Arcos de la Frontera[549]. Xavier de Echarri et Pedro Mourlane sont également amis de longue date et entretiennent une correspondance qui porte essentiellement sur des questions religieuses[550]. D'autres censeurs cultivent des liens forts avec des personnalités importantes du régime, ce qui devait contribuer à leur assurer une certaine autorité au sein des commissions. Francisco Ortiz Muñoz est ainsi le frère de Luis Ortiz Muñoz, le sous-secrétaire d'Éducation populaire (1946-1951). Xavier de Echarri est également le frère de Miguel de Echarri, le secrétaire national du SNE. Ces liens familiaux avec de haut-responsables franquistes leur ont peut-être permis d'obtenir leur poste, mais cette hypothèse est difficilement vérifiable. Les procédures de nomination des censeurs demeurent effectivement obscures. Il est probable, comme partout au sortir de la Guerre civile, que l'ensemble des censeurs aient été recrutés sur les recommandations d'autorités franquistes, et donc selon leur capacité à mobiliser leurs réseaux et selon leur degré d'implication dans la construction du *Nuevo Estado*.

Lors du changement ministériel de 1952 et la création de la JCCP, on constate le maintien en exercice d'un certain nombre de censeurs. La moitié de la section de censure est ainsi composée de membres ayant travaillés ensemble au sein de la JSOC ou de la CNCC : Joaquín Argamasilla, Francisco Fernández y González, Antonio García del Figar, José María García Escudero, Francisco Ortiz Muñoz, Pedro Mourlane Michelena, Jesús Suevos

[549] "Entrego un ínfimo de toda esta actuación en Arcos de la Frontera, a la junta Política del Partido, por mediación de José María Alfaro" (AGA, (09)009.001.002 52/13845, dossier d'épuration de Santos Alcocer Bádenas, "Historico politico y profesional", non daté)
[550] GIRONELLA José María, *100 españoles y Dios*, 3ª ed., Barcelona, Ed. Nauta, 1969, p. 210

Fernández et Manuel Torres López. Dans la section de classification, fréquentée par vingt-deux membres différents entre 1952 et 1962, six anciens censeurs continuent de siéger dans cette nouvelle commission[551] : Joaquín Argamasilla, Manuel Casanova, Francisco Fernández y González, José María García Escudero, Jesús Suevos Fernández et Manuel Torres López. Enfin, l'ensemble des lecteurs de scénarios de la JCCP ont déjà œuvré conjointement au sein de la CNCC ou de la JSOC. Il s'agit de Francisco Fernández y González, Antonio Garau Planas et Manuel Andrés Zabala.

L'expérience de certains individus et leur ancienneté leur permet ainsi de se distinguer et de dominer les débats au sein des commissions. Il n'existe en effet aucune limite temporelle à la fonction de censeur, et ce n'est qu'à partir de 1962, sous la présidence de José María García Escudero que l'accaparement des fonctions de censure par les mêmes individus est progressivement mis en cause. Une note informative préparant la réorganisation des services de censure et de classification en 1962 conclut en la nécessité de limiter la durée d'exercice des membres de la JCCP :

> « Le caractère temporaire des postes de membres de la Junte a été établi afin de la dynamiser et d'empêcher l'inévitable stagnation provoquée par la permanence de certains membres durant de longues périodes (plus de dix ans pour la majorité des membres composant la Junte) à une fonction aussi délicate que celle de la censure et la classification des films, et aussi pour assurer une meilleure collaboration, au sein de cette fonction, de l'ensemble des éléments sociaux liés au cinéma, afin de la populariser autant que possible[552] ».

Si on se réfère au nombre d'années durant lesquelles chacun des individus étudiés a été affilié à un service de censure ou de classification de 1942 à 1962, on avoisine une moyenne de 6,5 ans. Le calcul de cette moyenne ne permet pas néanmoins d'illustrer les permanences ou au contraire les passages éclairs de certains censeurs dans les commissions. Il est pourtant évident que l'ancienneté des censeurs joue sur leur degré d'influence au sein des commissions et dessine un premier réseau professionnel, composé d'individus ayant déjà travaillé ensemble.

---

[551] Dans ces chiffres, les individus siégeant à la fois aux sections de censure et de classification de la JCCP ont été pris en compte.

[552] "Se ha establecido en fin la temporalidad de los cargos de Vocales de la Junta, como medida de vitalización que impida el anquilosamiento provocado casi inevitablemente por la permanencia durante largos periodos de tiempo (más de 10 años en la mayoría de los componentes de la junta) en una función tan delicada como es la censura y la clasificación de películas, y también para asegurar una colaboración mayor en dicha función de todos los elementos sociales relacionados con el cine, popularizándola así en cuanto sea posible. También esta medida ha sido objeto de peticiones por los particulares y se puede asegurar que sería muy bien acogida", AGA, Cultura, (3)035.000 caja 69630 TOP. 23/37.404, Ministerio de Información, Gabinete Técnico, Carpeta 53/64, Proyecto de disposiciones, Decreto de reorganización de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, "Nota informativa sobre el proyecto de decreto reorganizando la Junta de Clasificación y Censura", 1962

On peut également établir un certain nombre de connexions entre les membres des deux commissions censoriales de la période, la JSOC (1946-1952) et la JCCP (1952-1962). On constate en effet que Antonio Fraguas Saavedra (lecteur pour la JSOC entre 1946 et 1947) et Patricio González de Canales (censeur pour la JCCP entre 1957 et 1961) sont amis dès les années quarante. Patricio González de Canales adresse une lettre à son « ami » en avril 1945, afin de le féliciter pour sa nouvelle nomination en tant que secrétaire national de la cinématographie et du théâtre au sein de la Délégation Nationale de la Presse et de la Propagande[553]. Des censeurs siégeant dans ces deux commissions sont également liés par des intérêts communs : José María Alonso-Pesquera, vice-président de la JCCP de 1952 à 1956 et producteur au sein de l'entreprise CICE, produit le film d'un ancien censeur, José María Elorrieta, intitulé *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1962). Ces exemples de relations interpersonnelles entre les deux commissions censoriales successives sont révélateurs des liens étroits qui peuvent unir certains de leurs membres, attestant de l'existence d'un cercle d'individus fonctionnant en vase clos.

La durée d'exercice des membres et les relations interpersonnelles qui les lient ne sont pas les seuls éléments permettant d'estimer leur influence et de mettre en lumière d'éventuelles alliances dans les commissions. Les témoignages d'anciens censeurs permettent d'éclairer le fonctionnement interne des commissions et de révéler l'existence de luttes d'influence.

2.1.2 – Autorité et position hiérarchique : le degré d'influence des censeurs dans les commissions

José María García Escudero, dans son journal qu'il rédige au cours de son second mandat en tant que directeur de la DGCT (1962-1967), nous livre quelques informations éparses sur la prédominance de certains censeurs[554]. En janvier 1963, il évoque le « manque

[553] AGA, Cultura, (03)035.000 21/05367, « Antonio Fraguas Saavedra », lettre de P. G. de Canales à A. Saavedra Fraguas, le 18 avril 1945

[554] GARCÍA ESCUDERO José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978. Cette source doit tout de même être envisagée avec un certain recul, puisque c'est l'auteur lui-même qui décide de publier ce journal de bord en 1978. Au-delà du caractère hautement subjectif du document, qui s'inscrit dans la catégorie des écrits du fort privé, sa publication par José María García Escudero interroge. Destiné à justifier la politique d'ouverture qu'il mène entre 1962 et 1967 à la tête de la DGCT (le titre de l'ouvrage se suffit à lui-même : « *La première ouverture. Journal d'un directeur général. La longue bataille de la censure au cinéma et au théâtre* »), il est légitime d'accueillir avec circonspection cet ouvrage. Les tentations de réécriture et d'omissions volontaires – ou involontaires – sont certainement légion, ce qui en fait plutôt un manifeste sur l'œuvre politique de l'auteur qu'une source de première main. Il est nécessaire de recouper les informations qu'il divulgue dans son journal avec la documentation administrative de la période, afin de déceler les moments où son discours est altéré par la mémoire subjective et individuelle de cet acteur de premier plan.

de personnalité des censeurs » en expliquant que ces derniers ont tendance à s'en remettre aux décisions du secrétaire de la JCCP ou bien au représentant ecclésiastique. J. M. García Escudero est le seul témoin à évoquer la subordination du personnel censeur aux décisions du secrétaire de la JCCP. Son constat ne semble néanmoins pas incohérent puisque le secrétaire est en réalité le principal responsable de l'organisation censoriale. Le directeur et le secrétaire général de la DGCT sont certes chargés de présider les séances, mais il est fort probable que la charge de leurs attributions ne leur permette pas de gérer pleinement le fonctionnement de l'organe censorial et qu'ils l'aient délégué. J. M. García Escudero rappelle d'ailleurs un peu plus tôt dans son journal le pouvoir parfois fantasmé qu'on prête au directeur général sur les commissions :

> « Les distributeurs ne se sont toujours pas habitués au fait que je ne suis pas le grand vizir qui ordonne et dirige tout. Et que, si je siège à la Junte, c'est au même titre que tous les autres : avec une voix et un vote. Et qu'il m'arrive – et même fréquemment – d'en sortir abattu. Mais je doute fort que je puisse mettre ça un jour dans la tête de ceux qui me rendent visite[555] »

Quant à la domination des représentants catholiques au sein des commissions, José María García Escudero explique en effet être confronté à « des jugements surprenants [de la part de censeurs] tels que : 'Personnellement j'approuve [le film], mais, conformément à la morale catholique, je l'interdis'[556] ». Le censeur religieux dispose en effet d'une position privilégiée au sein des commissions, puisque, dès 1946, le régime lui octroie un droit de veto pour tout ce qui touche aux questions morales des films, témoignant de l'orientation progressive du régime vers le national-catholicisme[557]. Le positionnement des censeurs décrit par J. M. García Escudero est récurrent lorsqu'on consulte la documentation censoriale. Des lecteurs de la JSOC tels que Santos Alcocer Bádenas ou Fermín del Amo s'en remettent ainsi très régulièrement au jugement du censeur ecclésiastique avant d'autoriser le tournage de films. Le 26 juin 1950, Fermín del Amo propose ainsi de présenter le scénario de *La gran ofrenda* à l'assesseur religieux en affirmant se « soumettre de façon inconditionnelle[558] » à

[555] "Todavía no se han acostumbrado los distribuidores a que yo no soy el gran visir que ordena y manda. Y que si voy a la Junta, es como uno más: con una voz y voto. Y que puedo salir, y a menudo salgo, derrotado. Dudo mucho de que pueda meter esto en la cabeza de los que me visitan », dans GARCÍA ESCUDERO José María, *Op. Cit.*, 1978, p. 40, note du 17 septembre 1962

[556] "Falta de personalidad. Lo corriente es la remisión de los censores a lo que decidan el secretario de la Junta o el vocal eclesiástico. A veces aparecen juicios tan sorprendrentes como el siguiente: "Personalmente apruebo, pero conforme a la moral católica, no", dans GARCÍA ESCUDERO José María, *Op. Cit.*, 1978, p. 55, note du 19 janvier 1963

[557] GUBERN Román (1934-) (Auteur), *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Península, 1981, p. 98

[558] "Proponemos pase a informe del Sr. Asesor Religioso a cuyo juicio nos sometemos incondicionalmente, pero sin que esto suponga entrar en terreno que nos corresponda haremos las siguientes observaciones", cité dans AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1991, p. 835

son jugement. Même des personnalités importantes et influentes du régime, telles que David Jato Miranda, subordonnent certains de leurs avis à celui du censeur religieux. En juin 1950, lors de l'examen du film *De mujer a mujer*, son procès-verbal nous révèle qu'il accepte certaines modifications d'ordre moral, « afin de satisfaire le Père[559] ». Les exemples témoignant de la prédominance du jugement religieux dans les débats sont donc légion. La domination catholique dans les commissions, surtout durant les années cinquante, n'exclut pas cependant les conflits. Des censeurs et des classificateurs, nous le verrons, se sont opposés malgré tout aux représentants ultra-catholiques.

On constate cependant que même les censeurs religieux subordonnent parfois leurs décisions à celles d'autres autorités. Lors de son examen du scénario de *Balarrasa* le 7 mai 1950, le révérend père Mauricio de Begoña n'oppose aucune objection d'ordre politique au récit, mais il se demande tout de même si « les premières scènes présentant des légionnaires ne devraient pas être visionnées par une quelconque autorité militaire[560] ». On constate en effet que lorsque des lecteurs ou des censeurs ont des doutes sur la validité de certains contenus politiques, ils se réfèrent à l'autorité militaire ou au représentant du ministère de l'Intérieur pour évaluer certaines scènes. En d'autres termes, les décisions de certains censeurs prédominent sur les autres en raison de leur fonction représentative au sein des commissions. Cela leur octroie un pouvoir de jugement supérieur aux autres membres, lié à leur intérêt à défendre convenablement l'institution à laquelle ils appartiennent.

Il arrive néanmoins que certains censeurs, par leur position hiérarchique et leur importance au sein du régime, parviennent à dominer les débats au détriment même des autorités institutionnelles. Mariano Daranas reconnaît par exemple la supériorité du jugement de Pedro Mourlane Michelena en matière politique, alors même qu'il représente officiellement le ministère de l'Intérieur au sein de la JCCP. Lors de la classification du film historique *Amaya* le 29 juillet 1952, il s'exprime de la façon suivante :

> « Quant à l'aspect politique du Pays-Basque, la question générale, débattue par un collègue d'une compétence aussi particulière que celle de don Pedro Mourlane, peut être considérée comme une meilleure expertise que la mienne[561] »

[559] "INFORME : Sobre alguna parrafada para satisfacer al Padre", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03382, "De mujer a mujer", compte rendu de la commission de classification, le 27 juin 1950

[560] "No obstante, encontraba objeciones de tipo político, haciendo la observación de que "Las primeras escenas de los legionarios quizá deban ser supervisadas por alguna autoridad militar", dans AÑOVER DIAZ Rosa, *Op. Cit.*, 1992, p. 174

[561] « En cuanto a su aspecto político en el país vascos, el asunto general, acorado por un compañero de tan particular competencia como don Pedro Mourlane puede tomar criterio mejor que yo.", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/04719, "Amaya",compte rendu de classification du 29 juillet 1952

Alors que Mariano Daranas est censé incarner l'autorité compétente en matière de jugement politique, il s'efface suite à l'intervention de Pedro Mourlane, homme important du franquisme. Cette réaction est assez caractéristique de la répartition des forces et des influences au sein des commissions : même nommés officiellement par l'institution qu'ils incarnent, les décisions de ces simples représentants ont moins de force que celles émanant de personnages centraux du régime. Joren Vandaele a ainsi identifié la présence dans les commissions de différents réseaux d'individus qui se distinguent par leur position au sein des structures politiques du régime et de leur implication au sein du *Movimiento*. Il mentionne un premier groupe occupant une position politique centrale dans le *Nuevo Estado* et qui, par conséquent, influe fortement sur les prises de décisions censoriales : José María García Escudero, Gabriel García Espina, David Jato Miranda, Francisco Ortiz Muñoz, José María Sánchez Silva, Jésus Suevos Fernandez et Manuel Torres López. Il identifie un deuxième groupe de censeurs, qui, au regard de leur relative importance politique, s'impose, dans une moindre mesure, dans les débats : Constancio de Aldeaseca, José María Alonso-Pesquera, Mauricio de Begoña, Luis Domínguez de Igoa, Xavier Echarri de Gamundi, Antonio Fraguas Saavedra, Fernando de Galainena, Antonio Garau Planas, Antonio García del Figar, Patricio González de Canales, Nicolás González Ruiz, Alfredo Timermans Díaz, Manuel Villares et Manuel Andrés Zabala[562]. Il réunit enfin dans un troisième groupe le reste des individus siégeant au sein des commissions qui se contentent, la plupart du temps, de se rallier à l'opinion dominante des commissions.

Afin d'identifier la répartition des personnalités dominantes au sein des commissions, je me suis employée à indiquer leur degré d'influence. Il a été calculé à partir des différents facteurs permettant aux individus d'acquérir une certaine autorité et prééminence au sein des groupes : leur rôle de représentant institutionnel, leur ancienneté au sein des services de censure et enfin, leur importance politique au sein du régime. Chacun de ces éléments a fait l'objet d'une notation :

- leur rôle de représentant institutionnel : représentant de ministères ou d'organismes privés (1), représentant politique ou militaire (2), représentant religieux (3) ou secrétaire des commissions (3) ;
- leur ancienneté au sein des services de censure : un à cinq ans (1), six à dix ans (2), onze à vingt ans (3) ;

[562] VANDAELE Joren, *Op. Cit.*, 2015, p. 62

- leur importance politique au sein du régime : personnage secondaire (1), relativement central (2) ou très central (3)

Le degré d'influence est alors obtenu grâce à la moyenne des différentes catégories présentées ci-dessus. Il a été reporté sur la Figure 16 (Volume 2, p. 815) sous forme d'étoiles (*) et sous forme de notation auprès de chaque biographie individuelle des censeurs présentée en annexe[563]. Les censeurs les plus influents de la période sont donc : Santos Alcocer Bádenas (secrétaire de la JSOC de 1946 à 1951), Antonio Fraguas Saavedra, Gabriel García Espina, David Jato Miranda, Francisco Ortiz Muñoz, Manuel Torres López et Manuel Zabala. On compte également l'ensemble des censeurs religieux : Constancio de Aldeaseca, Mauricio de Begoña, Antonio Garau Planas Antonio García del Figar et Manuel Villares, qui jouent un rôle décisif dans le processus décisionnel. Le degré d'influence des individus dans les commissions oriente évidemment les débats, mais n'exclut pas pour autant l'existence de conflits ou de positionnements opposés. Une étude détaillée et individuelle des discours censoriaux met en effet en évidence la coexistence de différents imaginaires de l'interdit cinématographique qui peut donner lieu à de fortes oppositions entre les membres.

2.2 - Imaginaires, tabous et interdits idéologiques du monde censorial

Les lignes de démarcation entre certains discours censoriaux sont parfois poreuses et il semble, en apparence, que la majorité des censeurs partagent un imaginaire commun de l'interdit. Néanmoins, l'étude des discours censoriaux de l'ensemble des membres permet de dévoiler les obsessions et les tabous de certains membres, de révéler la variété des seuils de tolérance au sein de mêmes groupes idéologiques et de distinguer ainsi certaines pratiques et usages censoriaux les uns des autres. En d'autres termes, une analyse individuelle du discours des censeurs permet de renouveler l'approche du phénomène censorial qui, jusqu'à présent, n'a été pensé que de façon systémique. L'étude des commentaires censoriaux vise ainsi à questionner l'existence non pas d'un imaginaire collectif, mais bien *des* imaginaires réceptifs qui se complètent, s'affrontent ou s'unissent lors de l'examen des films nationaux.

[563] Volume 2, Annexe, « Liste du personnel censorial », p. 78

2.2.1 – Appréhender l'imaginaire censorial : sources et méthode

L'analyse du discours censorial de chacun des individus siégeant aux commissions de censure a été réalisée selon deux méthodes. En ce qui concerne les censeurs qui ont œuvré entre 1946 et 1952 au sein de la JSOC, leurs commentaires ont été collectés au sein de l'imposant travail réalisé par Rosa Añover Diaz. L'historienne a en effet étudié plus de 200 rapports de censure de films espagnols produits entre 1939 et 1951. Elle s'emploie à citer régulièrement de longs extraits de leurs commentaires. La richesse de son étude et la possibilité de rechercher les censeurs de façons nominative au sein de son travail (qui a été numérisé), m'a ainsi permis de disposer d'une quantité importante de commentaires censoriaux, tout en me faisant gagner un temps précieux. Il faut effectivement préciser qu'il demeure impossible de photographier des documents au sein de l'AGA et que les délais pour obtenir leur numérisation – payante – sont particulièrement longs (plus d'un an). En raison de ces contraintes temporelles et financières, j'ai ainsi fait le choix de me centrer sur cette source indirecte plutôt que de m'astreindre à la retranscription manuelle d'une série de dossiers de censure de la JSOC. Concernant les individus travaillant au sein de la JCCP entre 1952 et 1962, aucun travail aussi descriptif que celui de Rosa Añover n'a été réalisé. Il a été nécessaire cette fois de m'immerger dans les dossiers de censure franquiste. Une dizaine de dossiers par année ont ainsi été retranscrits dans leur intégralité, afin de disposer d'un échantillon de commentaires relativement étendu pour chacun des censeurs de la JCCP.

L'ensemble de ces discours a ensuite été soumis à une analyse thématique menée grâce à l'outil NVivo. Chacun des commentaires rédigés par les agents a ainsi été classé en fonction des thématiques qu'ils soulevaient, décliné selon les catégories suivantes :

1. Mœurs et morale
    - Morale sexuelle malmenée : union hors mariage, adultère, homosexualité, scènes sensuelles, allusions érotiques, nudité, baisers, etc.
    - Crimes, délits, violence et délinquance
    - Fins de récit jugées immorales : le message moral du film n'est pas clair, les personnages ne sont pas sanctionnés ou châtiés à l'issue du film.
2. Religion catholique et ses représentants
    - la représentation des membres du clergé et de l'institution catholique
    - l'utilisation des symboles religieux

- la représentation de la foi (chasse aux croyances et aux superstitions populaires ancrées dans le folklore local, acte de dévotion catholique jugé inconvenant, etc.)

3. Politique et patriotisme
    - Représentation de la nation espagnole
    - Représentation des détenteurs de l'autorité (maire, politicien, rois et reines, corps policier et militaire)
    - Représentation de certains épisodes historiques
    - Evocation de la Guerre civile
    - Traitement de l'idéologie et de la politique communiste
4. Intérêt pour les caractéristiques technique des films
    - Photographie
    - Mouvements de caméra
    - Décors et costumes
    - Mouvements de masse et usage de figurants
5. Intérêt pour les caractéristiques artistiques et narratives des films
    - Cohérence et intérêt du scénario
    - Valeur cinématographique du récit
    - Qualités des dialogues
    - Qualité de l'interprétation

De cette façon, il a donc été possible de déterminer les principaux centres d'intérêt des censeurs et d'appréhender pour chacun d'entre eux leur imaginaire de l'interdit cinématographique[564]. Il faut néanmoins préciser que certains individus ont laissé peu de commentaires au sein des procès-verbaux des commissions et que pour sept d'entre eux, il est impossible d'évaluer leur pratique censoriale[565].

[564] Un résumé synthétique de leur pratique censoriale est indiqué à la fin de leur fiche biographique en annexe, Volume 2, « Liste du personnel censeur, p. 78

[565] Il s'agit de José María Alfaro Polanco, Guillermo Calderon Barcena, Gabriel García de Espina, José Antonio GiménezArnau, Manuel Machado Ruiz, José Luis Navasqües et Jesús Suevos Fenandez.

2.2.2 – L'interdit cinématographique dans les factions catholiques

L'Église catholique a nourri une profonde méfiance à l'égard du cinéma dès son apparition. En 1936, la papauté enjoint les différentes églises à s'emparer du contrôle cinématographique à travers son célèbre *Vigilanti cura*. Dans ce texte, elle encourage les religieux de chaque pays à créer une « officine nationale permanente de révision » cinématographique, dans laquelle les autorités ecclésiastiques classeraient les films diffusés sur leur territoire en fonction de leur moralité. En Espagne franquiste, entre 1939 et 1946, il existe peu d'oppositions et de frictions entre la censure étatique franquiste et la censure ecclésiastique *extra muros*, pratiquée par des associations religieuses. Cela s'explique sans doute par l'orientation catholique adoptée par la commission censoriale de l'époque (la CNCC), dominée par Francisco Ortiz Muñoz. En effet, dans une conférence qu'il consacre aux normes censoriales auprès du cercle culturel phalangiste *Nosotros* en 1946, il affirme avoir « appliqué les principes de la morale catholique au problème de la censure cinématographique[566] ». Dans ce court exposé des critères censoriaux qui, selon lui, codifient implicitement la pratique censoriale de la CNCC, il décrit le répertoire des représentations cinématographiques qui doivent être proscrites. Il s'inspire clairement du célèbre code Hays publié outre-Atlantique. Composé de plus d'une quarantaine d'articles, le code qu'il présente publiquement jette ainsi l'anathème sur de nombreuses images, symboles et actions.

Il consacre une première partie au traitement des crimes et des délits réservés à l'écran. Les scènes d'assassinat ou de meurtre, si elles ne peuvent être interdites en raison des nombreux récits reposant sur leur exécution, doivent être réduites à leur plus simple expression, en minimisant la représentation de la violence à l'écran. Le duel n'est autorisé que dans des films se déroulant dans des époques passées et ne doit jamais être présenté « comme une façon digne » de défendre son honneur (art. 7). Les scènes d'ivresse ne doivent pas être présentées de façon frivole et légère (art. 9). Les « actes privant ou abrégeant la vie », comme l'avortement, le suicide ou l'euthanasie sont interdits (art. 10). Vols, crimes passionnels, trafics et autres délits doivent être évoqués avec parcimonie. Tout épisode de violence est âprement condamné afin qu'aucun de ces éléments ne fascine les spectateurs.

La morale sexuelle occupe une place de choix dans les craintes censoriales de Francisco Ortiz Muñoz et des ultra-catholiques. Dans la deuxième partie de son règlement, il explique que les « relations illicites » - autrement dit l'adultère et les relations avant mariage –

[566] "la aplicación de los principios de la moral católica al problema de la censura cinematográfica", Ortiz Muñoz Francisco, *Criterios y normas morales de censura cinematográfica*, Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de Junio de 1946, Madrid, Ed. Magisterio español, 1946, p. 5.

doivent être fermement condamnées et ne peuvent constituer le thème central du récit. Le mariage étant unique et indissoluble, le divorce ne peut être évoqué que dans les récits qui se déroulent en dehors de l'Espagne. Dans le prolongement de ces réflexions, les « scènes passionnelles » sont vivement déconseillées, car suspectées « d'éveiller des émotions dangereuses » chez les spectateurs (art. 13). Les « baisers excessifs et sensuels, les étreintes luxurieuses, les gestes et postures provocants ne sont pas permis », étant entendu que « le baiser sur la bouche est considéré, généralement, comme sensuel » (art. 13 b). Les chambres et les dortoirs, lieux « intimement liés à la vie et au péché sexuel », doivent être évités dans la mesure du possible (art. 21). De même, la danse entre deux individus de même sexe fait l'objet d'une attention vigilante de la part des censeurs de la CNCC, car certains mouvements peuvent « exciter les réactions émotionnelles du public » (art. 24) et à ce titre être considérées obscènes et dûment interdites. Afin de préserver la morale sexuelle catholique, la représentation et la mise en scène des corps est extrêmement réglementée : la nudité totale est évidemment interdite (art. 26) et la semi-nudité tolérée selon de strictes conditions (art. 27). Les censeurs doivent également s'assurer que les acteurs et les actrices portent des tenues décentes, en pourchassant les décolletés plongeants et autres vêtements près du corps ou transparents, parfois « plus suggestifs que la véritable exhibition de corps nus » (art. 29).

Francisco Ortiz Muñoz consacre également une petite dizaine d'articles de son code à la représentation religieuse. L'ensemble des éléments liés à la religion catholique doivent « être traités avec le plus grand respect, avec dignité, intelligence ainsi que de façon didactique et exemplaire », sous peine d'être interdits (art. 34). Il est impossible de représenter les ecclésiastiques dans des situations ridicules ou amusantes (art. 35) ou sous les traits de personnages malfaisants, au risque que les spectateurs n'adoptent « une attitude de rejet à l'encontre de la religion » (art. 37). Il formule également un nombre réduit de recommandations vis-à-vis du traitement cinématographique des institutions nationales, notamment vis-à-vis de l'armée (art. 42) et des symboles nationaux (drapeaux, imagerie officielle, etc.), mais sans véritablement s'étendre. Cette ébauche de code cinématographique qui oriente la politique censoriale de la CNCC révèle en filigrane les craintes et les tabous des censeurs franquistes, qui semblent avoir fait des principes moraux catholiques leurs principales préoccupations. Durant la *posguerra*, il existe donc une certaine confiance de la censure privée catholique envers la censure étatique.

Cependant, après la nomination de la nouvelle commission censoriale en 1946, composée d'une part importante de phalangistes, le secteur catholique exprime ses craintes à l'encontre de la censure franquiste. Malgré la présence d'un censeur ecclésiastique, et du droit

de véto dont il dispose, les éditorialistes de la revue *S.I.P.E.* et d'autres instances catholiques commencent à se plaindre d'un certain « relâchement » de la censure étatique dès 1947. Ils revendiquent la nécessité d'un contrôle catholique supplémentaire et un ajustement des normes censoriales franquistes. Différentes associations catholiques décident d'unir leurs critères d'évaluation et publient leurs *Instructions et normes pour la censure morale des Spectacles* en 1950 qui devient le texte de référence pour les factions ultra-catholiques des commissions de censure. Il reprend sensiblement les mêmes recommandations que celles formulées de façon officieuse par le censeur ultra-catholique Francisco Ortiz Muñoz.

Les censeurs ultra-catholiques de la JSOC (Volume 2, Figure 17, p. 816) se limitent essentiellement à censurer les aspects moraux des films selon les préceptes religieux : ils sont attentifs au moindre contournement de la morale catholique, vis-à-vis des mœurs et de la sexualité. Ils ne tolèrent les comportements qualifiés d'immoraux (adultère, meurtres, crimes, etc.) que lorsqu'ils sont clairement condamnés et que les films ont une visée didactique et moralisatrice. Les censeurs ecclésiastiques veillent à la représentation de la foi, en pourchassant les représentations blasphématoires ou en supprimant les références aux superstitions populaires. Ils se montrent également intraitables envers la façon dont les ministres du culte sont présentés au grand écran, afin que rien n'entache le prestige et le pouvoir de la fonction et de l'institution ecclésiale. Implacables sur les questions morales, ils font preuve d'une relative tolérance vis-à-vis de la mauvaise qualité d'un film ou de l'incohérence d'un scénario.

À l'inverse, il existe un groupe de catholiques plus modérés (Volume 2, Figure 17, p. 816) qui se démarquent par leur sensibilité aux innovations techniques et artistiques et une relative tolérance vis-à-vis de certains interdits moraux. José María García Escudero, bien qu'ardent défenseur du dogme catholique, se montre ainsi plus indulgent sur le plan moral que certains ultra-catholiques, notamment lorsqu'il soutient une sorte de néoréalisme « à l'espagnol ». Son premier mandat en tant que directeur de la DGCT est ainsi écourté suite au scandale du drame réaliste *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1952) qui a provoqué le courroux des éléments catholiques en dehors des murs des commissions censoriales. Le film livre un portrait sans complaisance d'une famille de paysans migrant vers la capitale pour y trouver du travail. Il nous plonge dans le Madrid populaire des années cinquante et auprès d'une population que la précarité conduit sur les chemins de la délinquance, de la prostitution et du déshonneur. Au sein même de la faction catholique, on constate donc la présence d'individus au seuil de tolérance un peu plus lâche que celui du noyau ultra-catholique. Certains censeurs, tels que Joaquín Argamasilla, Juan Esplandín, José María García Escudero

ou Manuel Andrés Zabala peuvent se montrer plus souples vis-à-vis de la morale si le film présente un intérêt esthétique, artistique ou technique.

On constate le même phénomène au sein de la JCCP, bien que cette dernière soit dominée par les catholiques. Cela peut en partie s'expliquer par le changement d'attitude de l'Église envers le cinéma. Dans les années quarante, le cinéma est perçu de façon extrêmement négative par les factions catholiques qui voient dans le grand écran le lieu de tous les vices et de tous les dangers. L'Église devient le principal détracteur du septième art, en s'employant à pourchasser la moindre contravention à l'ordre catholique au sein de la production cinématographique. Dans les années cinquante, alors que le mandat de Gabriel Arias Salgado entérine la domination catholique dans les commissions censoriales, une partie de l'Église amorce un processus d'autocritique vis-à-vis de son comportement face au cinéma[567]. Les catholiques abandonnent progressivement leur attitude de défiance et changent de stratégie face au succès grandissant du grand écran. En effet, les mises en garde religieuses n'ont aucunement convaincu les Espagnols de déserter les salles obscures. Au contraire, le loisir cinématographique explose : le nombre de salles augmente sur tout le territoire et le cinéma s'est converti en principal moyen d'évasion pour l'Espagne de la pauvreté et des tickets de rationnement. Une partie des catholiques décide plutôt d'accompagner ce média populaire afin que son message s'adapte à la doctrine catholique et qu'il devienne le support de sa diffusion idéologique. Ce nouveau rapport au médium cinématographique induit un relatif assouplissement chez certains censeurs, tel Manuel Andrés Zabala ou même de certains ecclésiastiques tels que Manuel Villares. Ces deux membres intègreront par exemple la commission réformiste menée par José María García Escudero en 1962.

L'interdit cinématographique catholique prend de multiples visages. Il s'agit d'un monde peuplé de corps dévoilés et dénudés, de passions humaines ou meurtrières, de crimes commis dans les bas-fonds décadents de la société urbaine ou encore d'images et de paroles blasphématoires venant entacher le prestige de l'institution catholique et de ses représentants. Cet imaginaire commun est néanmoins partagé à des degrés divers par les partisans catholiques des commissions censoriales, et il peut exister des tensions entre les éléments les plus intégristes et les croyants conservateurs légèrement plus modérés. Cet imaginaire peut également s'opposer à celui de la faction phalangiste.

[567] MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Harofarma, 1987, p. 3

2.2.3 – L'intouchable honneur national : l'imaginaire phalangiste à l'épreuve

Les craintes et les angoisses d'ordre moral demeurent secondaires dans le discours des censeurs phalangistes. À l'inverse, les préoccupations patriotiques – qui concernent la représentation de la nation, des institutions et des autorités franquistes – occupent une place particulièrement importante dans leur imaginaire de l'interdit cinématographique. Le lecteur Gumersindo Montes Agudo exige ainsi que le scénario intitulé *La pared abierta* se déroule en-dehors de l'Espagne, car, selon lui, « l'ambiance de crapules, de tripots, de trafiquants, de gangsters ne correspond ni plus ni moins à notre Patrie[568] ». Fernando de Galainena critique le film *Brigada criminal* (1950) parce qu'il « exalte de façon trop maladroite la police espagnole[569] » et Francisco Narbona se demande, à la lecture du scénario de *Vendaval*, s'il est véritablement « souhaitable de faire autant de référence au roi et à la reine en cette période[570] », autrement dit, à une autre forme de régime politique ou à autant de « révoltes » populaires. Ces quelques exemples témoignent de l'intérêt que les censeurs phalangistes portent à la préservation du nouvel ordre politique imposé par le *NuevoEstado*, dont ils se font les farouches gardiens. Leur pratique censoriale ne se limite néanmoins pas à de seules considérations politiques.

Ces derniers se montrent en effet particulièrement sévères vis-à-vis des scénarios qu'ils jugent faibles d'un point de vue artistique et technique. Contrairement aux censeurs ultra-catholiques, leur pratique censoriale atteste d'une véritable considération pour les qualités cinématographiques des œuvres. Les membres phalangistes font preuve d'une réelle sensibilité esthétique et poétique dans leur examen des films. Pedro Mourlane Michelena apprécie ainsi fortement la « poésie légendaire » du film *Amaya*. Il estime que dans cette œuvre, « c'est l'art qui prévaut grâce à l'émergence d'un nouvel ordre esthétique[571] ». Il affirme aussi qu'un réalisateur parvenant à plonger les spectateurs dans le passé « avec habileté et poésie fait toujours preuve d'art[572] ».

---

[568] "Debe exigirse que los autores centren el relato en otro país que no sea España. El ambiente de crápula, de garitos, de traficantes, de gangster, no es ni muchos menos el de nuestra Patria", compte rendu du 2 août 1948, cité dans AÑOVER DIAZ Rosa, *Op. Cit.*, 1991, p. 762

[569] "mala en su pacto incidental y de exaltación de la policía española que esta hecho patosamente", AGA, Cultura, (3)121.002 36/04718), "Brigada criminal", compte rendu de classification, le 28 décembre 1950

[570] "1) Es conveniente tantas referencias a la fidelidad al Rey y a la Reina, en ese momento? 2) ¿Es conveniente que a lo largo de la historia aparezcan tantas invocaciones a la revuelta?", compte rendu de lecture du scénario de *Vendaval* par Francisco Narbona le 18 novembre 1948, cité dans AÑOVER DIAZ Rose, *Op. Cit.*, 1991, p. 220

[571] "En Amaya, la poesía legendaria vence al tiempo pero además a la historia misma con los rigores en cuanto en ciencia exacta. En Amaya es el arte de que prevalece y la llegada así de orden estético", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04719, "Amaya", rapport de classification du 22 juillet 1952

[572] "Quien trae el ayer al momento actual con capacidad y con poesía hace siempre obra de arte", AGA, Cultura, (3)121.003, 36/03391,"Teatro de Apolo", compte rendu de la session de classification, le 28 octobre 1950

Les censeurs phalangistes portent ainsi un véritable intérêt au traitement esthétique des œuvres, et se montrent sensibles à l'esthétique néoréaliste. Elle constitue selon eux le meilleur outil culturel pour diffuser efficacement une vision nationale de la société espagnole sous des traits réalistes. L'enjeu consiste ainsi à « épurer » les contenus idéologiques originels du néoréalisme, fortement associé à une idéologie de gauche. L'objectif des intellectuels cinématographiques phalangistes est de créer un néoréalisme qui s'enracinerait dans une tradition culturelle espagnole, développant un discours interclassiste typique du fascisme, faisant de « l'essence nationale » un fait naturel et réel[573]. Cette défense d'une esthétique néoréaliste induit de nombreuses oppositions avec les factions catholiques qui y sont plutôt hostiles. Ces dernières ne tolèrent pas qu'une certaine réalité sociale soit présentée à l'écran.

La censure du drame réaliste *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1952) est représentative des tensions qui ont pu exister entre les deux factions. La réalité sociale qu'il projette à l'écran provoque les commentaires acerbes d'une partie des censeurs ultra-catholiques. Le film n'est autorisé que grâce à la pression du nouveau directeur de la DGCT, José María García Escudero, important critique cinématographique avant de prendre la tête de la DGCT de 1951 à 1952. Le film comporte en effet une importante critique sociale puisqu'il filme la dure réalité de la vie des quartiers populaires madrilènes et qu'il porte à l'écran des comportements sociaux condamnés par l'Église (vol, délinquance, prostitution). Néanmoins, le film conclut que l'exode rural n'est pas le fruit des défaillances de la société rurale espagnole des années cinquante, mais tout simplement le produit d'une « tromperie » des classes urbaines « décadentes » qui font croire à « d'innocents » paysans castillans que la vie en ville est bien meilleure que la vie rurale. Le film occulte ainsi les véritables facteurs de la décomposition des sociétés rurales responsables de l'émigration paysanne. Il contribue également à présenter le monde des campagnes comme le contre-modèle idéal du dangereux monde urbain, en en faisant le berceau des valeurs traditionnelles et religieuses, constitutives de l'identité nationale. Ici donc, l'emploi d'une esthétique réaliste sert un discours qui tend à présenter l'essence nationale espagnole dans une ruralité idéalisée.

Cet intérêt des censeurs phalangistes pour le développement d'une poétique et d'une esthétique cinématographique n'est pas étonnant si on s'intéresse à leurs parcours intellectuels. Une partie d'entre eux ont noué des liens intenses avec des intellectuels fascistes et phalangistes. Gabriel García Espina et Pedro Mourlane Michelena sont liés à Samuel Ros, un membre de la « cour littéraire » de José Antonio Primo de Rivera, le fondateur de la

[573] ORTEGO Óscar, « Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista Primer Plano », *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, vol. 2, Zaragoza, 2013, p. 394-407.

Phalange. Les historiens Monica et Pablo Carbajosa ont également mis en évidence les liens de Mourlane avec Dionisio Ridruejo, considéré par les historiens espagnols comme l'un des plus importants poètes phalangistes[574]. Ridruejo devient à partir de 1937 l'un des grands organisateurs de la censure cinématographique, partageant la direction du service avec deux autres chefs censeurs, Luis Gómez Mesa et Francisco Ortiz Muñoz. Jordí Gracía a également démontré les liens étroits que Mourlane entretenait avec le fondateur de la Phalange, et l'admiration que José Antonio Primo de Rivera portait au censeur[575]. David Jato est également connu pour ses contributions régulières aux publications phalangistes et à l'élaboration de théories esthétiques et culturelles. Ce lien étroit avec les intellectuels et le monde culturel phalangiste explique la tendance de cette faction à se concentrer sur les aspects esthético-poétiques de la fiction cinématographique. On comprend également leur inévitable opposition aux ultra-catholiques qui conjuguent leurs efforts pour préserver à tout prix l'ordre moral et religieux. Ces tensions au sein des commissions, et les inévitables négociations entre les deux clans censoriaux, peuvent ainsi expliquer les raisons pour lesquelles la censure catholique *extra muros* a observé un « relâchement » de la part de la censure étatique, et a revendiqué l'application de normes censoriales plus restrictives.

Comme le rappelle Berta Muñoz Caliz, « en définitive, l'ensemble des censeurs et leurs différentes mentalités (conservateurs catholiques, phalangistes, « libéraux » ou partisans de « l'ouverture » face aux « immobilistes »…) reflètent d'une certaine façon, à l'intérieur du microcosme de la Junta, le conglomérat de « familles » idéologiques qui soutenaient le régime franquiste[576]». Ces différents imaginaires de l'interdit cinématographique qui peuvent conduire à la naissance de conflits idéologiques plus ou moins forts et qui peuvent diviser les commissions de censure, illustrent les conflits internes qui déchirent le régime et témoignent des luttes de pouvoir qui se jouent dans les coulisses gouvernementales. Néanmoins, les relations censoriales ne se caractérisent pas uniquement par leurs rapports conflictuels : une partie importante des censeurs partagent un imaginaire commun de l'interdit cinématographique.

[574] CARBAJOSA Monica, CARBAJOSA Pablo, La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange, Barcelona, Critica, 2003

[575] GRACÍA Jordí, *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004

[576] Muñoz Cáliz, Berta, « En definitiva, el conjunto de censores, con sus distintas mentalidades (conservadores católicos, falangistas, "liberales" o "aperturistas" frente a "inmovilistas"…) de algún modo, refleja, en el microcosmos de la Junta de Censura, el conglomerado de "familias" ideológicas que sostenían el régimen de Franco », *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación universitaria española, 2006,vol. I, « Introducción », p. LXIII

2.2.4 – Un imaginaire de l'interdit cinématographique commun

Si d'inévitables divisions existent au sein des commissions, il faut néanmoins noter l'existence d'une certaine union idéologique entre les individus, malgré leurs différents imaginaires et leurs appartenances politiques distinctes. Julián Casanova rappelle en effet que le catholicisme s'est converti au cours de la Guerre civile et de la *posguerra* comme le « trait d'union parfait entre les individus ayant rejoint le camp rebelle, des plus fascistes à ceux qui se proclamaient républicains de droite[577] ». Les discours phalangistes et catholiques sont ainsi très fréquemment mêlés et il est parfois difficile de les séparer.

Joren Vandaele rappelle le fait qu'un système culturel bipolaire d'ordre poétique et esthétique perdure après la Guerre civile, opposant le phalangisme à l'ultra-catholicisme[578]. Il prend ainsi pour exemple l'opposition régulière entre deux membres de la JSOC, qui se distinguent mutuellement par leur intégrisme politique et religieux : David Jato Miranda, totalement acquis à l'idéologie phalangiste, et l'ultra-catholique Francisco Ortiz Muñoz. Mais il affirme que ces postures si contrastées demeurent relativement rares et si l'on peut effectivement identifier des imaginaires cinématographiques phalangistes et ultra-catholiques, on ne peut ignorer l'existence d'un large groupe d'individus partageant cette double sensibilité idéologique.

L'analyse des commentaires rédigés par chaque censeur révèle l'existence de censeurs catholiques de sensibilité phalangiste qui, s'ils sont prioritairement attentifs aux questions morales et religieuses, témoignent en parallèle de véritables préoccupations d'ordre politique et technico-artistique qui les rapprochent des phalangistes[579]. Joaquin Soriano Roësset prête ainsi attention à la représentation des autorités religieuses ainsi qu'à la foi, mais se montre bien plus tolérant que les ultra-catholiques quant à la moralité sexuelle des films. Il témoigne également d'un certain intérêt pour un cinéma patriotique, même s'il ne s'estime pas expert en matière politique et explique souvent dans ses rapports s'en remettre aux autorités compétentes en la matière. Enfin, il semble particulièrement vigilant vis-à-vis des caractéristiques techniques et artistiques des films, et refuse à plusieurs reprises de donner une meilleure classification aux œuvres espagnoles qui discréditent, selon lui, la production nationale. Le catholique José Luis García de Velasco se concentre autant sur la morale sexuelle que sur la politique ou les valeurs patriotiques véhiculées par les films. À l'inverse,

[577] CASANOVA Julian, *La Iglesia de Franco*, Critica, Barcelona, 2005, p. 48
[578] VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 62
[579] Un compte rendu de la pratique censoriale de chaque censeur est indiqué dans leur fiche biographique situé en annexe, Volume 2, Liste du ersonnel censeur, p. 78

on trouve un certain nombre de censeurs d'obédience phalangiste qui montrent un véritable intérêt au traitement moral des films. Antonio Fraguas Saavedra veille ainsi au bon respect de la morale catholique tout en étant particulièrement attentif à la portée patriotique des films nationaux. Bartolomé Mostaza Rodríguez est sensible au développement d'un cinéma esthétique, porteur de valeurs patriotiques, qui le rapproche de la faction phalangiste. Il montre une relative tolérance vis-à-vis de la représentation de comportements immoraux, mais veille à ce que la morale catholique ne soit pas directement entachée. Il n'accepte ces comportements que si les personnages responsables sont châtiés et sanctionnés à la fin du récit. Enfin, bien que l'attention du lecteur Francisco Narbona González soit avant tout tournée autour du traitement d'événements politiques, de l'histoire nationale, de la politique sociale menée par le Caudillo et des valeurs patriotiques véhiculées par les films, il est sensible à la façon dont l'institution religieuse et les membres du clergé sont représentés. Il se montre cependant peu préoccupé par le traitement de la morale sexuelle catholique.

Au sein de la JCCP, marquée par sa forte orientation catholique, on constate le partage commun des interdits religieux par l'ensemble des censeurs. Des phalangistes de la première heure tels que Manuel Torres López, Francisco Fernández y González et Patricio González de Canales se sont ainsi accommodés de l'orientation national-catholique du régime. Le national-catholicisme est un concept qui prend racine dans les théories réactionnaires du XIX^{e} siècle défendant l'étroite collaboration de l'Église et de l'État en fonction d'un supposé bénéfice mutuel. Il se base sur la thèse de l'unité catholique de l'Espagne, c'est-à-dire sur l'harmonie créée grâce à la coexistence d'un État, d'une nation et d'une religion aux intérêts communs. Lors du coup d'État de Franco, l'appui de la hiérarchie catholique est indispensable à l'instauration du franquisme, car la religion est le lien le plus solide qui unit les différentes factions politiques ralliées au régime. Le régime franquiste est ainsi caractérisé par une forte interpénétration de l'État et de l'Église. Les hauts dignitaires de l'Église occupent des sièges dans toutes les instances dirigeantes de l'État et, à partir du concordat de 1953 signé entre Franco et Pie XII, le Caudillo participe à la nomination des évêques. La société espagnole quant à elle vit selon les exigences de la religion catholique. La dictature, grâce au processus de communion avec l'Église qu'elle a initié dès ses origines, a ainsi créé un véritable État confessionnel catholique. Une partie des censeurs phalangistes renouvelés en 1952 ont donc adhéré à cette idée de nation confessionnelle, en se montrant particulièrement attentifs aux questions politiques et aux représentations des institutions ecclésiastiques.

On ne peut donc se contenter d'évoquer les confits et les oppositions censoriales entre les secteurs les plus intégristes des commissions en ignorant l'existence parallèle d'un certain

consensus idéologique au sein des commissions. Il faut tout de même noter qu'une nouvelle forme d'opposition émerge dans les années cinquante, à la faveur de la réorganisation censoriale. Bien que les censeurs partagent majoritairement le même imaginaire cinématographique à la faveur de la domination catholique, on constate d'importantes tensions entre les sections de censure et de classification.

2.3 – Conflits et oppositions entre les commissions de censure et de classification

Si la censure s'emploie à préserver la pureté idéologique des films, la classification vise quant à elle à promouvoir un certain type de cinéma et de canons artistiques. Avant 1952, les membres de la JSOC ont la double responsabilité de censurer et de classer les films nationaux. Dans le cas de la censure de films espagnols, la charge censoriale repose néanmoins principalement sur les épaules des lecteurs. Des oppositions et de vives critiques peuvent ainsi naître dans les rangs de la JSOC vis-à-vis de la censure préalable des scénarios. Certains censeurs estiment ainsi que les lecteurs de scénarios ne doivent pas s'appliquer à censurer les films uniquement sur les plans idéologiques et moraux, mais qu'ils doivent également empêcher la production de films jugés trop faibles d'un point de vue cinématographique. Ainsi, en novembre 1949, Manuel Torres López réprouve le fait que les lecteurs aient autorisé le tournage du film *La Duquesa de Benamejí* :

> « Je persiste à considérer qu'il s'agit d'une vulgaire et inappropriée *españolada* faite de bandits et de duchesse, et qu'elle aurait dû être interdite – avant son tournage évidemment, au regard de son scénario peu solide. Comme la Junte n'a pas tenu compte de cet argument, m'obligeant à voter son interdiction, je peux m'adapter en proposant de la classer en seconde catégorie[580] »

La situation industrielle cinématographique franquiste étant particulièrement critique dans les années quarante, il est compliqué pour la JSOC de refuser la diffusion d'un film déjà tourné autrement que pour des raisons idéologiques. Son interdiction condamne en effet les producteurs à d'importantes difficultés économiques alors que les commissions censoriales sont censées jouer un rôle de soutien auprès d'un secteur industriel déjà en grande difficulté. Manuel Torres López se montre donc assez critique vis-à-vis du travail de censure préalable qui n'aurait pas réalisé convenablement son travail de filtrage, en autorisant la production

[580] "Sigo considerando que el asunto es una improcedente y vulgar española de bandoleros y duquesa y que debía haberse prohibido – mejor naturalmente, antes del rodaje, al presentar el endeble guion. No habiendo aceptarlo por la Junta este criterio que me indujo a votar la prohibición, puedo adaptarlo al que predominios autorizando su presentación y proponiendo sea clasificado en 2a categoría", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03366, "La Duquesa de Benamejí", compte rendu de classification, le 17 novembre 1949

d'un film dont le scénario ne remplissait pas, selon lui, les critères de qualité technique et artistique. Face à ces divergences d'ordre qualitatif, le censeur décide donc de classer le film dans une catégorie secondaire afin de ne pas encourager la production d'œuvres similaires, mais sans en interdire pour autant sa diffusion.

Avec la nouvelle organisation censoriale de 1952 et la création de la JCCP, le régime décide de dissocier les tâches de censure et de classification au sein de deux sections distinctes. Les individus qui censurent ne sont donc plus les mêmes que ceux qui classent et financent le cinéma national. Cette séparation plus marquée a ainsi tendance à accentuer certaines oppositions entre la censure idéologique et la censure technico-artistique. Des classificateurs peuvent se montrer particulièrement critiques envers les censeurs. Ainsi, Alberto Reig, membre de la section de classification entre 1952 et 1962, évoque son antipathie pour les membres de la section de censure à travers des mots durs, dans une interview qu'il donne en 1993 :

> « J'ai également été membre de la Junte de Classification et de Censure, pas pour la section de censure, que je méprisais de toutes mes forces, mais pour la section de classification. Là-bas nous visionnions les films étrangers pour évaluer les droits de douane et les films espagnols pour leur attribuer une protection [économique]. (…) Souvent, nous visionnions les films avec le groupe de censure, nous entendions et voyions ce qu'il coupait. Dès qu'ils apercevaient les cuisses d'une femme, ils criaient : « Coupez ! Coupez ! Coupez ![581] » .

Le portrait caricatural qu'il dresse de la section de censure, obnubilée par la préservation de l'ordre moral et la pudeur publique, traduit une véritable animosité entre certaines factions censoriales. De nombreux historiens espagnols ont évoqué les tensions d'ordre idéologique entre censeurs lorsqu'ils se sont confrontés à l'étude des dossiers de censure, mais une partie de l'historiographie espagnole a laissé au second plan les considérations d'ordre artistique et technique du personnel franquiste. Or, on constate un véritable intérêt pour la qualité cinématographique dans le discours censorial, qui peut notamment s'expliquer par les liens que de nombreux membres entretiennent avec le monde du cinéma.

[581] « También era vocal de la Junta de Clasificacion y Censura, no por la rama de censura, a la que despreciaba con todas mis fuerzas, sino por la de clasificación. Alli veíamos las películas extranjeras a efectos arancelarios y a las españolas a efectos de protección. (…) Muchas veces veíamos las películas con el grupo de censura, oíamos y veíamos lo que se cortaba. En cuanto asomaba el muslo de una mujer decían: "¡corten!, ¡corten!, ¡corten!" », dans M. TORRES Augusto, « Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962 », dans *Archivos de la filmoteca*, n°15, octubre 1993, p. 57

III- Les censeurs dans le monde du cinéma

3.1 - Un intérêt cinématographique indéniable

Dans son essai sur la censure, le chercheur américain Robert Darnton étudie la pratique censoriale littéraire dans trois terrains historiques différents : la France des Bourbons du XVIII^{e} siècle, le Raj britannique en Inde au XIX^{e} siècle et enfin, la République démocratique allemande de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Cette étude comparée lui permet d'identifier un certain nombre de phénomènes récurrents qui traversent les pratiques censoriales de ces époques et de ces régimes politiques pourtant si différents. Il établit ainsi le constat suivant :

> « La complicité, la collaboration et la négociation caractérisaient la façon dont auteurs et censeurs opéraient, au moins dans les trois systèmes étudiés ici ; aussi serait-il trompeur de décrire la censure comme un affrontement entre création et oppression. Vue de l'intérieur, en particulier sous l'angle du censeur, elle peut sembler coextensive à la littérature. Les censeurs croyaient être à la source même de la littérature. (…) Tous les régimes ont besoin de vrais croyants – sinon, sapant la foi que l'on a en eux, les systèmes autoritaires affaiblissent leur propre fonctionnement[582] »

En d'autres termes, Robert Darnton offre une vision non essentialiste de la censure, qu'il ne réduit pas à une simple lutte entre les Lumières et les ténèbres, « entre la création et l'oppression ». Il met en avant le rôle que les censeurs s'octroient dans l'amélioration du domaine artistique qu'ils sont chargés de contrôler. Une partie des censeurs franquistes croient en effet en leur participation à un projet à la fois politique, idéologique, artistique et esthétique. Beaucoup d'entre eux nourrissent un intérêt véritable pour le septième art et ne peuvent être perçus comme les gardiens aveugles de l'ordre moral, social et politique du *Nuevo Estado*. Si l'on ne peut nier certaines obsessions censoriales chez les éléments les plus intégristes des commissions, il faut noter que la majorité des membres des commissions exerce une censure autant idéologique que technique et artistique sur les œuvres qui leur sont présentées.

Le régime exige en effet que les lecteurs évaluent la « valeur littéraire » et « cinématographique » des scénarios espagnols. Ils s'emploient alors à commenter l'adéquation des dialogues à la trame générale du film ou à l'action du récit, ainsi que la cohérence narrative et la force de l'intrigue. La valeur cinématographique quant à elle est évaluée à partir du scénario technique – qui détaille et planifie les différents mouvements de

[582] DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 296

caméra, la durée des plans, etc. – et à partir des coûts de production estimés par les producteurs. Les censeurs de la JSOC se livrent également à une inévitable appréciation qualitative des films puisqu'ils sont chargés de classer les films selon leur qualité. Quant aux censeurs de la JCCP, ils disposent d'un censeur spécialisé sur le plan technique pour évaluer la qualité cinématographique du film (Rafael de Casenave) et la section de classification est exclusivement dédiée à la l'appréciation technique et artistique du film. Le discours censorial recomposé pour cette étude traduit de façon explicite cet intérêt pour la qualité cinématographique des œuvres nationales puisqu'au moins vingt-sept membres des commissions commentent les caractéristiques artistiques et techniques des œuvres, de leur état embryonnaire de scénario au film achevé. La cohérence narrative et l'originalité de l'intrigue sont ainsi les éléments les plus fréquemment évoqués par le personnel censeur.

Une partie même des individus se distinguent par leur pratique censoriale qui place au second plan les considérations idéologiques et morales et se concentrent presque exclusivement sur les qualités cinématographiques des œuvres qu'ils évaluent. Il s'agit de Luis Domínguez de Igoa, Vicente Llorente Susperregui et José María Elorrieta pour la JSOC. Au sein de la JCCP, les individus qui pratiquent une censure technico-artistique siègent tous à la commission de classification (Volume 2, Figure 17, p. 816).

Cet intérêt pour la qualité cinématographique des œuvres s'explique par les relations étroites que les membres des commissions entretiennent avec le grand écran. Près de la moitié des censeurs (25 individus sur 55) pratiquent une activité liée à l'univers cinématographique au cours de leur carrière ou sont associés à des acteurs importants de l'industrie cinématographique. Parmi eux, neuf sont critiques de cinéma au sein de la presse nationale ou de la radio (Figure 11). On distingue tout d'abord le noyau particulièrement influent de la critique cinématographique religieuse, représenté par Constancio de Aldeaseca, Mauricio de Begoña, Antonio García del Figar et Manuel Villares qui livrent leurs commentaires cinématographiques au sein de la revue *Ecclesia*. D'autres censeurs publient leurs critiques au sein de la presse nationale tels que José María García Escudero et Gabriel García Espina pour *ABC* et la *Radio Nacional*. D'autres encore, comme David Jato Miranda, Gumersindo Montes Agudo ou Francisco Ortiz Muñoz, collaborent régulièrement à la revue cinématographique du régime, *Primer Plano*, dans laquelle ils promulguent un certain nombre de recommandations à propos de la voie que doit emprunter, selon eux, le cinéma national. Les commissions de censure sont donc traversés par différents réseaux de la critique cinématographique.

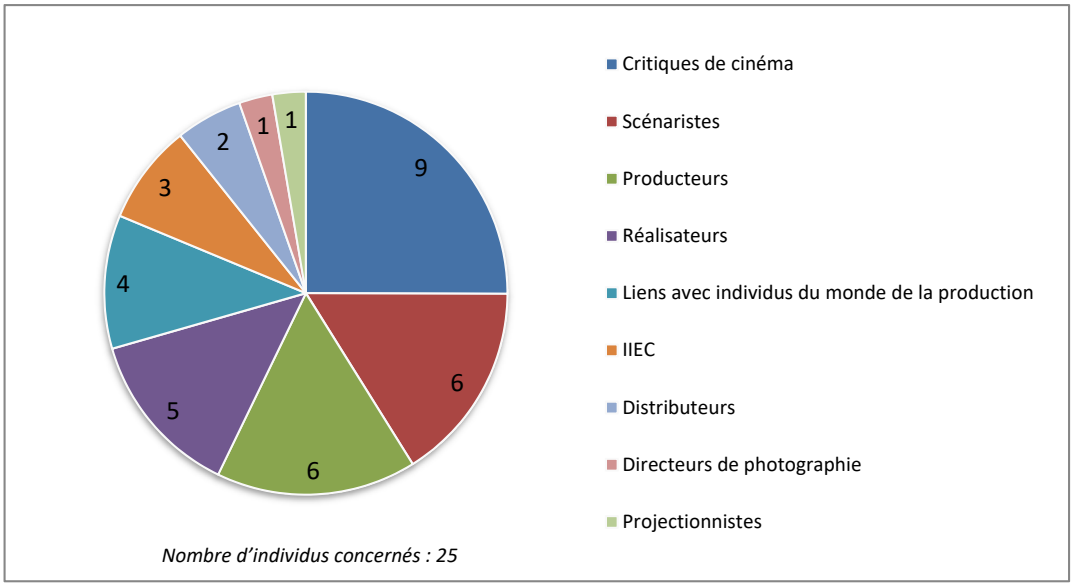


Figure 11 : Liens des censeurs avec le monde cinématographique entre 1946 et 1960 (%)[583]

Durant leur carrière, de nombreux réalisateurs vont également s'engager dans la création cinématographique. Six écrivent des scénarios et cinq passent derrière la caméra. Luis Domínguez de Igoa, membre de la JSOC, écrit ainsi une dizaine de scénarios au cours des années cinquante, notamment celui du célèbre *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem[584]. Fermín del Amo, lecteur emblématique de la JSOC, propose ses services au ministère de l'Industrie dans les années cinquante pour lequel il écrit quelques scénarios de court-métrage, destinés à passer aux NO-DO[585]. Antonio Fraguas Saavedra se dédie également au cinéma documentaire en réalisant l'un des premiers courts-métrages consacrés au folklore espagnol, intitulé *Danzas de España* (1946). D'autres que lui s'essayent à la réalisation et travaillent en tant que scénaristes pour diverses maisons de production. Santos Alcocer Bádenas débute ainsi en tant que scénariste pour l'entreprise Emisora Films en 1942 puis dirige et écrit une dizaine de films durant les années soixante[586]. José María Alonso-Pesquera, célèbre acteur des années vingt, mène une carrière de scénariste dès les années quarante. Il produit une douzaine de scénarios, dont celui d'*Inès de Castro*, en collaboration

[583] Le nombre total d'individus en lien direct avec le monde cinématographique est de 25. Cependant, une dizaine d'entre eux cumulent divers fonctions dans cet univers, et ont donc étaient comptés en double dans ce graphique.

[584] Dans les années cinquante, il est l'auteur d'une dizaine de scénario dont *El Tren expreso* de Lein Klimosky (1954), *El Anonimo* de José Ochoa (1956) et co-écrit le scénario du célèbre *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem (1955), réalisateur du cinéma de dissidence des années cinquante.

[585] Il écrit le scénario de deux courts-métrages d'une vingtaine de minutes pour le Ministère de l'Industrie au cours des années cinquante : *Productividad* (1955) et *Organice su trabajo* (1957), tous deux réalisé par José López Clemente.

[586] Il dirige et écrit le scénario des films suivants : *La novia de Juan Lucero* (1958) ; *Puente de copla* (1961) ; *Pachín almirante* (1961) ; *Las últimas horas* (1965) ; *El enigma del ataúd* (1966) ; *Mercenarios del aire* et *El coleccionista de cadáveres* (1967) ; *Jaque mate* (1968) et *El cordero* (1969)

avec Ricardo Mazon, avec lequel il remporte le prix du SNE en 1945. José María Elorrieta, lorsqu'il intègre la JSOC, a déjà réalisé son premier long-métrage, un film de jeunesse de marionnettes (1946). Il se lance dans l'écriture et la réalisation cinématographique au cours des années quarante[587]. Enfin, José María Sánchez Silva a fait du cinéma pour la *Seccion Femenina*[588] et est l'auteur du conte *Marcelino, pan y vino* ainsi que de son adaptation cinématographique pour Ladislao Vajda (1955), qui sera déclaré d'Intérêt National par le régime. Il est également l'auteur, avec le célèbre réalisateur José Luis Sáenz de Heredía, du scénario *Franco, ese hombre* (1964), une biographie hagiographique du Caudillo.

D'autres membres des commissions sont des professionnels du cinéma. Rafael de Casenave, qui est le spécialiste technique de la section censoriale de la JCCP, est ainsi un important directeur de photographie espagnol, qui travaille sur plus de soixante-dix documentaires entre 1957 et 1990. On compte également un exploitant de cinéma, Vicente Guillo García, qui représente les activités cinématographiques privées au sein de la section de classification de la JCCP. Il commence son apprentissage de projectionniste dès 1909, et est considéré par le régime comme l'un des premiers promoteurs du commerce et de l'industrie cinématographique en Espagne, un « défenseur tenace, préparé et constant de l'industrie du spectacle[589] ». En parallèle de ses activités d'entrepreneur cinématographique, il exerce aussi en qualité de chef opérateur au sein de divers reportages et documentaires.

Une petite minorité de censeurs sont également étroitement liés à l'Institut d'Investigations et d'Expériences Cinématographiques franquiste (IIEC), la première école officielle de cinéma créé par le régime en 1947. Antonio Fraguas Saavedra et Mauricio de Begoña y enseignent durant quelques années. Eduardo Moya, qui siège à la JCCP (section de classification) tente le concours d'entrée à l'IIEC dans la catégorie réalisation artistique en 1947, mais échoue[590]. Passionné de cinéma, il intègre le corps des techniciens commercial d'État et, en 1954, il est chargé de réaliser une étude sur l'industrie cinématographique espagnole et la commercialité du cinéma national pour le compte du ministère du Commerce[591].

---

[587] À partir de 1948, il tourne de nombreux documentaires. Entre 1954 et 1966, il réalise plus d'une vingtaine de films. Il a une propension à cultiver certains genres et sous-genres cinématographiques, notamment des westerns spaghettis. À partir de 1955, il est également le scénariste de divers films tels que *Curra Veleta* de Ramon Torrado (1955), *Hospital de urgencia* d'Antonio Santilla (1956), *Escuela de seductoras* de Leon Klimovsky (1962), *Escalofrio diabólico* de Georges Martin (1971) et *Un dólar para Sartana* de Leon Klimovsky (1971).

[588] VANDAELE, *Op. Cit.*, 2005, p. 336

[589] *BOE*, n°184, le 3 août 1959, p. 10540

[590] *BOE*, n°298, le 25 octobre 1947, p. 5817

[591] MOYA LÓPEZ Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954

L'ensemble de ces individus sont donc intimement liés au milieu cinématographique : acteurs de premier plan directement impliqués dans la création filmique, admirateurs reconnus du septième art façonnant la critique cinématographique nationale ou enfin, enseignants désireux de transmettre leurs connaissances et leur savoir-faire à la nouvelle génération de cinéastes, tous nourrissent un intérêt indéniable pour le grand écran. Bien au-delà de la simple volonté d'épuration idéologique, les motifs qui poussent ce groupe d'individus à intégrer les commissions censoriales et classificatoires sont avant tout artistiques et professionnels. Passionnés de cinéma, leur intervention sur les contenus et sur l'orientation cinématographique nationale est conditionnée par leur conviction de participer à l'amélioration du cinéma espagnol et d'aider à son développement. Au-delà de leur amour et de leur fascination pour le septième art, certains censeurs trouvent également des intérêts économiques et commerciaux à leur fonction censoriale.

3.2 - Un intérêt commercial

En effet une dizaine de membres sont intimement liés au monde de la production et de distribution cinématographique espagnole (Volume 2, Figure 18, p. 817). Certains ont même créé leurs propres maisons de production. Santos Alcocer Badenas fonde ainsi plusieurs maisons de production au cours des années cinquante : Ansara Films en 1951, puis P.C. Santos Alcocer en 1958, avec laquelle il commence à produire ses propres films. En 1959, il devient directeur de production pour Pesca Films. José María Alonso-Pesquera prend part à la production de plusieurs films au sein de diverses maisons de productions espagnoles dès la fin de la Guerre civile, au sein de la Casa Intercambio Cultural Iberoamericano et Producciones Hispanicas. Durant les années trente et quarante, il multiplie les voyages à l'étranger pour découvrir différents environnements cinématographiques : aux Etats-Unis, en France, en Allemagne ou encore en Italie. Il ne quitte plus le monde de la production et devient, de 1949 à 1968, président du Groupe National des Coopératives cinématographiques. Dans les années soixante, il dirige la maison de production CICE, où il produit notamment le film d'un ancien censeur, José María Elorrieta. Au début des années soixante-dix, il devient enfin conseiller pour la maison de production Uniespaña. José María Elorrieta est quant à lui propriétaire de la maison de production Aladino Films, directeur-gestionnaire de Universitas (1951-1955) et il intervient activement dans la gestion économique de la Cooperativa Cinematográfica Union (CCU). Dans les années soixante, il crée deux nouvelles maisons de productions : Alesanco P.C. (1962-1965) et Lacy International Films (1966). Rafael de Casenave travaille pour la

maison de production Tarfe Films en 1958. Enfin, José Luis Navasqües préside le conseil d'administration de la maison de production Lais Cinematografica S.A. dès sa fondation, en 1942. Il est également président de la Junta Rectora de Uniespaña et du Groupe Syndical de la Production du SNE. Parmi les films dont il supervise la production, on compte plusieurs œuvres de Ladislao Vajda comme *Tarde de toros* (1956) et *Marcelino, pan y vino* (1957).

Des censeurs ont également noué des liens personnels avec des producteurs. Le censeur ecclésiastique Antonio Garau Planas est ainsi en lien direct avec la maison de production Ariel – maison de production affiliée à l'Opus Dei – qui fait parfois appel à lui pour évaluer certains scénarios avant leur présentation aux commissions de censure[592]. José María Elorrieta connaît personnellement un autre censeur, José María Alonso-Pesquera, qui accepte de produire son film *Usted tiene ojos de mujer fatal* en 1962. Gabriel García Espina est un ami intime de Joaquín Romero Marchent, producteur de Intercontinental FILMS[593]. Enfin, Santos Alcocer Bádenas a entretenu des liens importants avec la maison Emisora Films pour laquelle il travaille en tant que scénariste au cours des années quarante.

Leur implantation dans le monde du cinéma conduit un certain nombre de censeurs à travailler avec un cercle de réalisateurs restreints, qui constituent les réalisateurs emblématiques de la période. Luis Domínguez de Igoa connaît ainsi Juan Antonio Bardem puisqu'il a co-écrit le scénario de son film noir *Muerte de un ciclista*. José María Sanchez-Silva est l'auteur du conte *Marcelino, pan y vino* et de son adaptation cinématographique, réalisée par Ladislao Vajda (1955). Il a également écrit, avec José Luis Sáenz de Heredia, le scénario de la biographie hagiographique du Caudillo, intitulée *Franco, ese hombre* (1964)). À la lecture du journal de José María Escudero, on s'aperçoit qu'il connaît personnellement un certain nombre de réalisateurs, tels que Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga ou encore Sáenz de Heredia. José Luis Navasqües supervise quant à lui la production de plusieurs œuvres de Ladislao Vajda comme *Tarde de toros* (1956) et *Marcelino, pan y vino* (1957). Enfin, José María Elorrieta est le cousin du réalisateur espagnol Edgar Neville. Ces relations interpersonnelles (amicales ou familiales) et ces réseaux professionnels entre

[592] La maison de production le sollicite notamment pour pré-censurer le scénario de *Los jueves milagros*, écrit par Luis Garcia Berlanga, qui aurait voulu le nommer officiellement scénariste du film tant il aurait modifier le scénario.

[593] Rosa Añover Diaz cite les extraits d'une lettre que J. Romero Marchent aurait envoyée à Gabriel Garcia de Espina le 23 juin 1949 à propos du film *La Paz*, dans laquelle il fait appel à son amitié afin de l'assurer des qualités de sa production et de ses bonnes intentions politiques. Le film aurait subi une campagne de diffamation au Mexique. Néanmoins, elle ne précise pas la nature de cette campagne ni les faits qui sont concrètement reprochés au film. Cette lettre témoigne néanmoins des relations interpersonnelles qui existent entre les censeurs et les producteurs, et la façon dont ces derniers peuvent jouer de leur relation pour défendre leurs films. (AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.* 1991, p. 206-207)

censeurs et réalisateurs ont souvent conduit les contemporains à dénoncer une certaine forme de corruption au sein des commissions de classification, sur laquelle nous reviendront dans un prochain chapitre. On constate également que certains membres semblent favoriser les cinéastes étant passés par les rangs de l'IIEC, l'école de cinéma officielle du régime. Ainsi, Vicente Llorente estime qu'il faut offrir au film *Esa pareja feliz* de Juan Antonio Bardem et José Luis Garcia Berlanga une protection importante, car :

> « Le film est ambitieux dans son thème et sa réalisation. Il s'agit de la première œuvre réalisée par ceux qui ont obtenu leur diplôme au sein de l'Institut d'Investigations et d'Expériences Cinématographiques, et je considère qu'il s'agit d'une raison suffisante et d'un moyen de stimuler tous les étudiants, qu'il soit classé en première catégorie[594]»

On constate donc une volonté de privilégier les œuvres de certains cinéastes en raison de leur appartenance à des réseaux institutionnels, ce qui contribue à créer un cercle réduit de bénéficiaires de l'aide et de la protection du régime.

Il faut enfin noter que certains censeurs sont également des acteurs importants du secteur de la distribution. Joaquín Argamasilla dirige à partir de 1940 l'une des plus importantes entreprises de distribution espagnole et l'un des plus grands studios de tournage et de doublage en Espagne : les studios Chamartín, qui emploient plus de 250 salariés[595]. En 1950, il est remplacé par José Luis Navasqües, qui en prend la direction jusqu'en 1992. José María Elorrieta entretient également des liens étroits avec l'entreprise de distribution cinématographique Bengala, car il n'est autre que le neveu du propriétaire de la firme, Federico Bonet.

La proximité de ce groupe d'individus avec le secteur de la production et de la distribution cinématographique influe nécessairement sur leurs motivations et leur pratique censoriale. Intégrer ces commissions comporte pour eux de nombreux avantages. Cela leur permet de mieux appréhender le fonctionnement censorial et les processus décisionnels au sein de la section de classification, qui repose sur le libre-arbitre des membres. Connaître ainsi personnellement les membres des commissions, leurs inclinations idéologiques et leurs goûts artistiques constitue un atout de taille. Ils peuvent se préparer en amont et présenter les produits culturels les plus susceptibles de remporter l'adhésion des commissions. De même, siéger au sein de la commission de censure ou de classification leur offre la possibilité de

---

[594] "La película es ambiciosa en su tema y en su realización. En la primera obra conseguida por los que btuvieron titulo en el Instituto de Investigacionesy Experiencias Cinematográficas, y considero razón suficiente, y estimulo de todos los alumnos, que sea clasificada en l~ categoría a efectos de protección económica", rapport de Vicente Llorente sur *Esa pareja Feliz*, le 28 juin 1952, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p.1377

[595] VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rdopi, 2015, p. 325

défendre directement les œuvres qu'ils ont produites. Certains membres étant des producteurs particulièrement importants de la période, leur notoriété peut dissuader les membres désireux d'attribuer une faible classification à leurs productions.

Même au sein d'un système aussi hiérarchisé et autoritaire que celui du franquisme, on observe des pratiques et des réceptions censoriales plus hétérogènes que ce qu'ont pu suggérer les tenants d'une histoire structuraliste de la censure franquiste. La vision systémique du procédé censorial et de sa pratique monolithique s'érode lorsqu'on le confronte à la réalité discursive qui transparaît dans les archives. De nombreuses monographies et études de cas avaient déjà mis en lumière cette réalité. Nommer et identifier les acteurs de la censure cinématographique demeurait néanmoins une nécessité afin d'identifier la variété des sensibilités censoriales et des seuils de tolérances au sein de même factions. Une étude des réseaux censoriaux – professionnels, politiques, institutionnels, critiques - permet également de donner corps aux dynamiques de pouvoir qui traversaient les commissions. En interrogeant le degré d'influence des individus et les intérêts qui les ont poussés à collaborer au système de cinématographique du régime, c'est toute la complexité de l'action censoriale qui se dévoile. Les différentes commissions sont habitées par une multitude d'imaginaires réceptifs et d'intérêts cinématographiques qui, chacun à leur façon, ont contribué à modeler le visage de la censure franquiste. Enfin, la pratique censoriale ne peut être réduite à la seule fonction de préservation idéologique et morale, même si cet aspect concentre l'attention d'une part importante de l'historiographie espagnole. Le discours des censeurs est porteur de véritables considérations qualitatives. Beaucoup d'entre eux sont convaincus de participer à un programme autant artistique qu'idéologique. Dans certains cas, la pratique censoriale répond même à des intérêts privés lorsque des membres, étroitement liés au milieu de la production et de la distribution cinématographique, siègent de façon plénière aux commissions. Cette proximité de certains censeurs avec le monde du cinéma, rarement mentionnée par les historiens, a néanmoins suscité un certain nombre de critiques de la part des contemporains. Divers secteurs de la société ont en effet porté un regard amer sur la pratique censoriale et le travail de valorisation cinématographique du régime.

CHAPITRE 5

REGARDS CONTEMPORAINS SUR LA PRATIQUE CENSORIALE ET CLASSIFICATOIRE

Le spectateur au cœur des débats ?

Bien que l'espace de liberté soit particulièrement réduit au sein de la société franquiste, une certaine parole à l'encontre de la censure cinématographique a pu émerger de la part de différents secteurs. Loin de satisfaire l'ensemble des forces politiques et les principaux acteurs de la cinématographie nationale, la politique cinématographique du régime a en effet fait l'objet d'une certaine défiance. Le regard des professionnels du cinéma, de la société civile ou des autorités religieuses sur le procédé censorial a ainsi pu se montrer relativement critique, voire dénonciateur. La censure catholique privée a, à de nombreuses reprises, jugé la censure étatique trop laxiste et appelée de ses vœux à un infléchissement plus strict de la censure morale. En 1947, l'éditorialiste de la revue catholique *S.I.P.E*, qui s'emploie à classer la moralité des films projetés en Espagne, attaque ouvertement la pratique censoriale franquiste :

> « Nous aimerions que la censure étatique ne se montre pas aussi généreuse envers certains spectacles qu'elle considère comme tolérables pour les mineurs de moins de seize ans. Depuis quelques temps, nous observons un laxisme regrettable à cet égard. Jusqu'à très récemment, la qualification morale tolérée garantissait la moralité d'un film et une telle classification constituait une garantie suffisante pour le public, même majeur. (…) Nous estimons que le problème est grave, et que, d'après nous et un large secteur du public, la gravité [de la situation] doit être publiquement dénoncée devant ceux qui peuvent et qui doivent la résoudre596 »

Cette dénonciation aussi ouverte de l'inefficacité du travail censorial n'est évidemment tolérée que parce qu'elle émane d'une institution aussi puissante que l'Eglise catholique, principal pilier et soutien politique du régime. Les professionnels du cinéma, eux, n'ont pu adresser au pouvoir que des critiques voilées concernant sa gestion

596 "Quisiéramos que la censura estatal no se mostrase tan generosa en considerar ciertos espectáculos como tolerables para los menores de dieciséis años. De algún tiempo a esta parte venimos advirtiendo una laxitud lamentable en este aspecto. Hasta hace muy poco, la calidad *tolerada* garantizaba en gran parte la moralidad de una película y tal calificación significaba un criterio de cierta garantía para un público, incluso mayor de edad. (…) Creemos que el problema es grave, y según nuestro propio sentir e interpretando el de un amplio sector de público, denunciamos públicamente su gravedad a quienes puedan y deba, solucionarlo", *Ecclesia*, n°304, le 10 mai 1947, p. 20

cinématographique. Ainsi, les réalisateurs espagnols ne formulent officiellement la demande d'un code de censure cinématographique qu'en 1955, lors des Conversations de Salamanque, qui réunissent les plus grands intellectuels cinématographiques de la période. L'objectif de la communauté cinéaste est que le régime définisse enfin les limites du dicible et de l'indicible, du montrable et du non présentable qui, jusqu'alors, ne reposaient que sur l'interprétation personnelle des différents censeurs. L'établissement d'un code censorial fait ainsi partie des principales revendications qui permettraient, selon les intellectuels de Salamanque, de pallier le cinéma « politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul et industriellement rachitique[597] » si ardemment dénoncé par le réalisateur Juan Antonio Bardem.

Du côté de la production, des acteurs importants du secteur industriel ont discuté la pratique censoriale et classificatoire des commissions franquistes. À partir de 1945, une partie des professionnels du secteur cinématographique alerte le général Franco en personne sur la situation critique dans laquelle se trouve le secteur cinématographique. Un groupe de producteurs lui transmet un rapport d'une trentaine de pages exposant les facteurs responsables selon eux de la fragilité de l'industrie filmique, qui empêcheraient le développement d'un cinéma véritablement compétitif et de qualité[598]. Des réalisateurs présentent quant à eux différentes mesures destinées à stimuler l'industrie cinématographique en crise[599]. En janvier 1946, Franco préside ainsi une réunion destinée à faire le point sur la situation délicate dans laquelle se trouve le secteur[600]. Parmi les facteurs responsables du marasme économique dans lequel se situe l'industrie cinématographique, ils invoquent, entre autres, l'existence d'un trop grand nombre d'institutions de contrôle et le manque de cohérence entre les décisions prises par les différents organes censoriaux du régime. Pour eux, cette réalité à des effets pervers et désastreux sur la qualité du cinéma national : la production cinématographique n'aurait plus vocation à produire des films pour les spectateurs, mais bien pour les censeurs et les divers acteurs du contrôle cinématographique.

Ainsi, ces différents détracteurs parviennent à une conclusion commune : les commissions censoriales ne prendraient pas suffisamment en compte le public et les

597 La phrase du réalisateur Juan Antonio Bardem prononcée lors des Conversations de Salamanque demeure célèbre et acte la perception extrêmement négative que se font les professionnels et les intellectuels du cinéma national. Discours rapporté par SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994, p. 58

598 Fondación Nacional Francisco Franco, Madrid, 121 (Rollo:1), « Informe sobre la situación de la Industria Cinematográfica », 1945

599 FNFF, Madrid, 3392 (Rollo:46), « Medidas que solicitan directores y productores cinematográficos para estimular su industria », le 11 juillet 1945

600 FNFF, Madrid, 3391 (Rollo:46), « Acta de la reunión presidida por Franco en que se trató de la grave situación de la cinematografía española », le 22 janvier 1946

spectateurs. La politique cinématographique serait responsable de l'impopularité du cinéma national pour les uns, d'une certaine colère spectatorielle face à l'immoralité d'un spectacle qu'on ne peut mettre sous les yeux de tous les publics pour les autres, ou encore de son « inefficacité politique » et idéologique. Le spectateur constitue à la fois l'argument et l'enjeu de ces discours, l'élément lésé par cette pratique censoriale incapable de le prendre véritablement en compte lorsqu'elle modifie les contenus cinématographiques. Mais quelle place le spectateur et les publics de cinéma occupent-ils véritablement dans le processus censorial et classificatoire franquiste ? À travers l'étude conjointe du discours censorial, celui des professionnels du cinéma et des rapports de surveillance cinématographique, ce chapitre vise à interroger le regard que les contemporains ont porté sur le monde censorial et son incapacité à satisfaire les besoins et les désirs des publics de cinéma.

Nous reviendrons dans un premier temps sur les revendications portées par le monde de la production cinématographique et sur le fameux manque de considération pour le grand public qu'il impute aux censeurs. Nous étudierons ensuite la place que les publics de cinéma occupent dans les délibérations censoriales, et les caractéristiques du « spectateur implicite » qui se dévoilent sous la plume des censeurs. Enfin, il s'agira de s'interroger sur l'efficacité du travail de censure et de classification des commissions grâce à l'éclairage des rapports de surveillance cinématographique, afin d'évaluer de façon alternative le succès du cinéma national en province et de revenir sur son impopularité.

I- Le cri d'alarme des producteurs espagnols : un cinéma national destiné aux censeurs plus qu'aux spectateurs

Le système censorial et classificatoire du régime est d'une importance capitale pour les producteurs espagnols, car les classifications attribuées par le régime constituent le principal moyen de financement de la production filmique. Pour comprendre les critiques formulées par les acteurs de la production à son encontre, il est nécessaire de revenir sur la crise du financement cinématographique qui caractérise le premier franquisme.

1.1 – Un secteur en crise : l'incapacité du régime à financer un cinéma national

L'impact de la Guerre civile sur le secteur cinématographique espagnol, puis l'isolement du régime franquiste dans l'Europe d'après 1945 ont profondément freiné le développement de son industrie filmique. Jusqu'au début des années cinquante, la doctrine du régime en matière d'économie – imposée par son isolement politique plus que véritablement choisie – est celle de l'autarcie. Il mise donc sur le protectionnisme pour défendre son industrie nationale et sur la limitation des importations étrangères. Néanmoins, le secteur cinématographique espagnol peut difficilement survivre sans avoir recours aux importations, à la fois de matériel vierge pour produire des films, et à la fois à des produits filmiques étrangers pour répondre à la forte demande cinématographique. Au milieu des années quarante, le régime ne produit en effet qu'une cinquantaine de films par an, ce qui est bien insuffisant pour approvisionner les 3307 salles qui couvrent son territoire[601]. Face à cette dépendance aux marchés étrangers, le régime élabore une série de mesures destinées à privilégier la cinématographie nationale, avec l'espoir de dominer son propre marché et de développer une cinématographie concurrentielle.

1.1.1 – Protectionnisme et financement du cinéma espagnol dans les années quarante

**** La chasse aux licences d'importation***

Le principal moyen de financement du cinéma national repose sur l'exploitation des films étrangers, qui jouissent d'une véritable popularité auprès des publics espagnols et génèrent d'importantes recettes. Afin de stimuler la production nationale et d'améliorer la qualité des films espagnols pour qu'ils supportent la concurrence, les autorités franquistes décident de soutenir le cinéma national grâce à l'exploitation de films étrangers. Dès 1941, les autorités franquistes établissent un système de classification auquel est indexé la concession de licences de doublage[602] et d'importation[603]. Pour chaque production nationale examinée puis validée par les autorités franquistes, on octroie ainsi une série de licences de doublage et d'importation dont le nombre est proportionnel à la qualité du film espagnol. L'octroi des

[601] Ces chiffres sont issus de la documentation statistique produite par le Syndicat National des Spectacles (SNE) en 1946. D'après ce recensement, les autorités cinématographiques ont dénombré 2677 salles de cinémas en province et 630 salles dans les capitales provinciales, soit 3307 salles au total (AGA, (6) 22.04 caja 209 35/18.501-20.305, Carpeta 209/10, « Estadística y Clasificación provincial », 1946)
[602] O.M. du 31 décembre 1946, *BOE*, n°25, le 25 février 1947, p. 572
[603] « O.M. 28 octubre de 1941 », cité dans POZO ARENAS Santiago, CAPARROS LERA José María, *Op. Cit.*, 1984, p. 45

licences de doublage dépend de la Junte Supérieure d'Orientation Cinématographique (JSOC), la commission de censure des films dépendant du ministère de l'Éducation Nationale. Les films classés en première catégorie par les censeurs peuvent ainsi obtenir quatre permis de doublage, ceux en deuxième catégorie deux permis tandis que ceux de troisième catégorie n'en obtiennent aucun. Les licences d'importation, bien plus onéreuses, sont attribuées quant à elle par la Commission de Classification des Films Nationaux (CCPN) créée en 1943, qui dépend du ministre de l'Industrie et du Commerce. Ainsi, les films de première catégorie obtiennent trois à cinq licences d'importation, ceux de deuxième deux à quatre licences, alors que ceux de troisième n'en reçoivent aucune[604]. En 1944, le régime crée et ajoute la catégorie d'Intérêt National, attribuée aux réalisations espagnoles qui exaltent les valeurs idéologiques et morales du régime, à qui l'on octroie cinq licences.

En donnant la possibilité d'importer et de distribuer des œuvres étrangères, plus lucratives que les productions nationales, le régime entend ainsi pousser les producteurs à réaliser des films de qualité pour obtenir un plus grand nombre de licences. Autrement dit, le protectionnisme cinématographique de cette période ne repose pas sur de l'argent effectif que le producteur reçoit pour produire un film, mais sur les licences d'importation de films étrangers qui lui étaient concédées et qu'il revendait ensuite à d'autres distributeurs. L'octroi des licences d'importation et de doublage, même indexées à la qualité des films produits par les professionnels espagnols, a en réalité généré une véritable chasse aux licences : les producteurs n'ont investi dans le cinéma national que pour obtenir des licences de films étrangers, jugés plus rentables. Ce mode de fonctionnement a était particulièrement préjudiciable au cinéma espagnol, car de nombreux producteurs se sont focalisés sur l'obtention des licences d'importation qu'ils pouvaient obtenir de différentes façons : sur le marché noir, en « séduisant » les membres des commissions de classification ou en économisant pour acheter les licences de films étrangers leur garantissant des recettes exceptionnelles[605]. Dans le rapport qu'un groupe de producteurs espagnols adressent à Franco en 1945, ces derniers résument l'état de la situation cinématographique de cette façon :

> « Cette protection, qui permet d'importer de grandes quantités de films étrangers, est, paradoxalement, celle-là même qui a réduit le cinéma espagnol à sa triste condition actuelle,

[604] "O.M. de 18 de mayo de 1943", *BOE*, le 24 mai 1943. En 1947 cependant, un nouvel ordre ministériel change le nombre de licence. Les films classés en première catégorie n'obtiendront plus que deux licences d'importation et ceux en deuxième catégorie une seule (*BOE*, n°25, 25 janvier 1947, p. 573)

[605] Pour comprendre en détail le fonctionnement commercial du cinéma espagnol entre 1945 et 1950, et notamment les conséquences de la chasse aux licences d'importation, consulter la thèse de LEON AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 263-276

> puisque le film espagnol a cessé d'être un objet artistique pour se convertir en un simple moyen d'obtenir des permis d'importation, au bénéfice exclusif de l'industrie étrangère[606] ».

La volonté de produire des films dits de « qualité » était en réalité bien secondaire pour les producteurs nationaux, qui avaient intégré l'idée que les films espagnols étaient incapables de générer de fortes recettes. En 1945, les producteurs expliquent ainsi que les coûts de production des « films espagnols ne sont pas amortis ». Ils sont donc contraints « d'attendre les bénéfices économiques générés par les films étrangers importés[607] » pour obtenir un retour sur leurs investissements. Le financement du secteur cinématographique dépend ainsi totalement de l'octroi des licences d'importation.

La priorité donnée aux licences d'importation étrangères par les producteurs s'explique paradoxalement par l'application d'une autre mesure protectionniste. En 1941, dans un excès de patriotisme, le régime décide de ne projeter sur son territoire que des films dans lesquels on parle castillan[608]. Tous les films étrangers diffusés sur le territoire ont donc dû être doublés. Ce choix se révèle en réalité peu stratégique, car, tant que le castillan demeurait l'apanage des productions nationales, cela leur offrait l'occasion de se distinguer et de se démarquer sur le marché. En effet, les producteurs rappellent qu'avant l'imposition du doublage, les films espagnols :

> « bien qu'inférieurs sur le plan technique, étaient totalement intelligibles pour le grand public et qu'il le préférait [aux autres productions] car cela lui épargnait l'énorme effort de devoir lire les sous-titres et contempler rapidement l'écran avant que la scène ne disparaisse. À cette époque, nos modestes films étaient à la tête des distributeurs et servaient « d'appâts » aux films américains, allemands, etc. plus difficiles à comprendre pour les spectateurs[609] ».

Imposer le doublage des films étrangers a ainsi eu pour conséquence de mettre en concurrence directe le cinéma national avec les productions étrangères. Ces films, de qualité souvent supérieure, sont ainsi devenus accessibles au plus grand nombre en bénéficiant de la large audience d'un public ne comprenant majoritairement que le castillan.

---

606 "Esta protección, que permitía importar grandes cantidades de películas extranjeras, fue, por paradoja, la que redujo el cine español a su triste condición actual, porque la película española dejo de ser un fin artístico para convertirse simplemente en un medio de obtener permisos de importación, en beneficio exclusivo de la industria extranjera", FNFF, Madrid, 121 (Rollo:1), "Informe sobre la situación de la Industria Cinematográfica", p. 1, 1945

607 "Ya que dicho que el cine español viene, o venia dependiendo de las licencias de importación. No se amortizaba la española y se esperaba el beneficio de los resultados económicos de las extranjeras importadas", FNFF, Madrid, 121 (Rollo:1), "Informe sobre la situación de la Industria Cinematográfica", p. 5, 1945

608 "O.M. del 23 abril de 1941", cité dans POZO ARENAS Santiago, CAPARROS LERA José María, *Op. Cit.*, 1984, p. 44

609 "Carece de finalidad como espectáculo porque, aun inferior en técnica, era totalmente inteligible para el gran público y, naturalmente, preferida por éste, que se ahorraba el enorme esfuerzo de leer los letreros superpuestos y contemplar el fotograma rápidamente antes de que desapareciese la escena a que se refería. Estos son los tiempos en que nuestras películas modestas encabezaban los lotes de las distribuidoras y servían de "motor de arrastre" de las americanas, alemanas, etc., más difíciles de entender y soportar por el espectador", FNFF, Madrid, 121 (Rollo:1), "Informe sobre la situación de la Industria Cinematográfica", p. 3, 1945

**** Le crédit cinématographique et les distinctions du SNE***

L'autre source de financement cinématographique mise à disposition par le régime à partir de 1941 est le crédit cinématographique proposé par le Syndicat National des Spectacles[610] (SNE), qui dépend du secrétariat du *Movimiento Nacional*[611]. Afin d'encourager les investissements dans le secteur cinématographique, le gouvernement propose aux producteurs de bénéficier d'un crédit avançant jusqu'à 40 % de leurs frais de production, qu'ils commencent à rembourser au moment de l'exploitation du film. Pour l'obtenir, les producteurs doivent présenter un budget prévisionnel détaillant les coûts de production de leur projet. Néanmoins, ces derniers ont tendance à surestimer ces coûts afin de toucher une avance plus importante, ce qui induit d'importantes pertes financières dans le portefeuille étatique alloué au secteur cinématographique. En outre, cette hausse artificielle des coûts de production n'est pas pensée pour améliorer la qualité du cinéma national, mais dans le but de disposer d'une plus importante liquidité. À cette même période, le SNE crée également diverses bourses et récompenses pour encourager la cinématographie nationale, dont deux prix de 400 000 pesetas, et quatre de 250 000 pesetas, octroyés annuellement à des réalisateurs.

1.1.2 – Protectionnisme et financement du cinéma espagnol dans les années cinquante

Les années 1950 se caractérisent par un renouvellement constant des dispositions législatives prises la décennie précédente vis-à-vis de la protection cinématographique. De nouveaux organes administratifs sont créés, un renouvellement des équipes et de nouvelles fonctions émergent, mais sans s'attaquer aux véritables problèmes de la protection économique du système de production cinématographique. Les mesures prises par le régime reposent en effet sur un fort sentiment paternaliste et patriotique qui se révèle parfois plus

[610] Le Syndicat National des Spectacles constitue une section du syndicat « vertical » franquiste. Le syndicalisme franquiste forme une unique institution à laquelle l'ensemble des entrepreneurs et des travailleurs espagnols sont contraints d'appartenir. Autrement dit, le syndicalisme officiel est conçu pour encadrer les travailleurs et les soumettre au contrôle du pouvoir. Il est vertical, non seulement parce qu'il est organisé de façon extrêmement hiérarchique, mais également parce que l'ensemble des décisions et des informations ne peuvent circuler que verticalement – entre le haut et le bas de la structure syndicale -, et aucunement de façon horizontale – entre les secteurs de productions, les entreprises et les régions. De cette façon, le régime entend limiter et contrôler l'organisation de revendications ou de manifestations de masse. En outre, les chefs du syndicat officiel de chaque secteur sont des membres importants et reconnus du *Movimiento Nacional*. On assiste ainsi à une assimilation des structures syndicales au milieu politique. Créé en juillet 1941, le SNE constitue l'unique organisation syndicale du monde artistique. Il dispose d'une section cinématographique, qui, en plus de gérer l'ensemble des relations professionnelles du monde cinématographique, dispose également de prérogatives économiques. Le SNE octroie ainsi le crédit syndical afin de soutenir la production nationale et décerne un ensemble de prix et de distinctions économiques.

[611] "O.M. del 11 de noviembre de 1941", *BOE*, n°321, le 17 novembre 1941, p. 8974

dévastateur que protecteur[612]. C'est le cas par exemple du décret promulgué le 14 décembre 1951 qui contraint les entreprises cinématographiques espagnoles à disposer d'un capital exclusivement espagnol. Tout investissement provenant de l'étranger est ainsi interdit, enfonçant encore un peu plus le secteur cinématographique dans le mal endémique qui le caractérise : son manque de capitaux permettant d'investir pleinement dans l'industrie filmique.

Les années cinquante sont également marquées par l'importante évolution des relations franco-américaines et ces blocus, qui ont de fortes répercussions sur la politique cinématographique du régime. Le premier boycott américain débute en 1951 et dure plus d'un an. Il constitue la première attaque sérieuse du système de financement du cinéma espagnol, qui repose essentiellement sur les fonds provenant de l'exploitation du cinéma étranger. Il faut en effet rappeler que le cinéma hollywoodien est le cinéma le plus importé en Espagne. Les exportateurs américains accusent cependant les producteurs espagnols de vendre leurs licences d'importation à des prix abusifs et exigent que l'octroi de licence d'importation ne soit plus attribué par le régime aux producteurs, mais directement aux entreprises de distribution. Les producteurs s'y opposent farouchement et les États-Unis débutent leur boycott et n'exportent plus aucune production hollywoodienne en Espagne. L'État franquiste est alors contraint d'accepter les conditions américaines, mais parvient à négocier quelques mesures afin de protéger son industrie. En 1952, les producteurs ne peuvent plus obtenir de licences d'importation, mais seulement des licences de doublage. Les licences d'importation sont attribuées, comme convenu, par le ministère du Commerce aux distributeurs et les licences de doublage par le ministère de l'Information et du Tourisme (MIT) aux producteurs[613]. Par cette action, la Direction Générale de Cinématographie et du Théâtre (DGCT) entend garder une relative forme de contrôle sur la production cinématographique. Les producteurs sont cependant dans l'incapacité d'utiliser leurs licences de doublage s'ils ne sont pas parvenus à obtenir de licences d'importation, beaucoup plus onéreuses que les licences de doublage. Ils se retrouvent donc contraints de vendre leurs permis de doublage aux distributeurs qui deviennent les principaux bénéficiaires de l'exploitation des films étrangers sur le territoire. Cette mesure provoque de nombreux conflits entre producteurs et distributeurs, mais a au moins le mérite de mettre fin à la chasse aux licences d'importation qui portait préjudice au développement de la production cinématographique nationale.

[612] POZO ARENAS Santiago, CAPARROS LERA José María, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos : 1896-1970*, Barcelona, Espagne, Universidat de Barcelona, 1984, p. 89
[613] "O.M. de 16 julio de 1952", *BOE*, le 23 juillet 1952

Après avoir plié face à la puissance hollywoodienne, le régime commence néanmoins à élaborer d'autres mesures protectionnistes afin de contrecarrer la domination des distributeurs américains, qui relèguent au second plan les titres espagnols. Pour remédier à cette situation, le régime impose un quota de distribution, qui va provoquer un second et plus sévère boycott de la part des États-Unis. Le MIT établit un ordre ministériel qui impose aux distributeurs d'inclure dans leur liste de films une œuvre espagnole pour quatre films étrangers doublés (l'ordre du 14 juillet 1955). L'Espagne franquiste fixe ainsi un quota de films américains pouvant être importés et doublés sur le territoire national, mais exige une réciprocité : les firmes outre-Atlantique de la MPEA[614], le principal distributeur américain, devront elles aussi importer et diffuser un certain nombre d'œuvres espagnoles. La MPEA refuse néanmoins et stoppe la distribution de films *made in Hollywood* en Espagne jusqu'en mars 1958. Paradoxalement, cet embargo a eu des effets positifs sur l'industrie espagnole. Les distributeurs espagnols ont mis à profit cette période pour se réapproprier le marché et racheter certaines des grandes sociétés de distributions américaines qui opéraient en Espagne. Au lever du boycott en 1958, la position de la MPEA sur le marché espagnol s'est donc considérablement affaiblie : elle ne distribue plus directement ses propres produits, mais est contrainte de passer par des compagnies de distribution espagnole.

L'autre conséquence des deux boycotts américains a été de favoriser le développement d'une politique de coproduction avec d'autres pays, notamment européens et hispano-américains. L'objectif pour le régime est double : pallier les difficultés de financement de ses produits, et s'assurer d'un marché extérieur projetant ses films à l'étranger. Le régime multiplie donc les accords bilatéraux de coproduction, phénomène qui naît à la fin des années quarante en France et en Italie afin de concurrencer les productions hollywoodiennes sur leur marché cinématographique. Les industries européennes s'allient afin d'offrir aux publics nationaux des productions à grand budget, mobilisant d'importants moyens techniques et recrutant des étoiles internationales à l'affiche de ces films. À mesure que le régime sort de son autarcie politique, il s'engage dans une politique de coproduction destinée à combattre sa dépendance quasi exclusive aux productions et aux importations américaines, notamment à partir de 1955 et du boycott de la MPEA[615]. Casimiro Torreiro et Esteve Riambau considèrent que cette politique a eu des effets considérables et immédiats sur l'industrie espagnole. Elle lui a permis de réaliser des films aux coûts de production élevés, d'améliorer le niveau

[614] La *Motion Pictures Export Association* naît en 1945 et réunit les compagnies de distributions les plus importantes des États-Unis afin de présenter un front uni pour la conquête des marchés européens.

[615] PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCIA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 40

technique des œuvres nationales et d'amorcer une timide libéralisation thématique. Néanmoins, elle a aussi contribué à fragiliser le système déjà précaire des studios espagnols et à favoriser une accumulation d'argent rapide au détriment d'une véritable capitalisation du système industriel[616].

Enfin, le nouveau système de valorisation et de financement des films nationaux se fonde sur deux éléments : le capital investi par la maison de production espagnole et la classification attribuée par la nouvelle Junte de Censure et de Classification des Films (JCCP). Dans cette nouvelle configuration, les films classés d'Intérêt National obtiennent ainsi un remboursement de 50 % des frais de production engagés par les producteurs, les films de première catégorie A 40 %, les films de première catégorie B 45 %, les films de seconde catégorie A 30 %, et enfin les films de seconde catégorie B 25 %. Les films de troisième catégorie n'obtiennent quant à eux aucune aide économique. Le Service d'Ordonnance Économique de la Cinématographie (SOEC), qui dépend du ministère de l'Industrie, se charge d'évaluer et d'estimer le coût de production de chacun des films examinés. Cela évite ainsi que les producteurs gonflent leurs estimations comme ce fût le cas par le passé, engendrant d'importantes pertes financières pour le régime.

La protection du secteur cinématographique du régime repose ainsi essentiellement sur le système de classification des films nationaux, destiné à stimuler la production nationale afin qu'elle devienne plus compétitive. Les producteurs et réalisateurs sont ainsi contraints de négocier avec différentes commissions de classification et de valorisation, dont l'action permet d'appréhender la valeur qualitative que les autorités cinématographiques franquistes prêtent à la production nationale.

1.2 – Protection et valorisation du cinéma national : le rôle central des commissions de classification

Durant le premier franquisme, la dispersion des institutions pourvoyeuses de financements cinématographiques complique le travail des producteurs. Entre 1946 et 1952, pour obtenir l'ensemble des aides à leur disposition, ils doivent présenter leur projet et leur film à trois commissions appartenant chacune à trois institutions différentes : le secrétariat du *Movimiento Nacional*, le ministère de l'Éducation Nationale et le ministère de l'Industrie et du Commerce. Les producteurs sollicitent tout d'abord un crédit cinématographique auprès de

[616] RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra : Filmoteca española, 2008, p. 849-853

la commission du SNE qui examine le scénario et le budget prévisionnel de leur film ; la commission de censure, la JOSC, classe leur film après l'avoir visionné, ce qui leur permet d'obtenir un nombre donné de licences de doublage. Et enfin, l'examen de leur film par la Commission de Classification des films Nationaux (CCPN) leur permet de solliciter un certain nombre de licences d'importation[617]. À partir de 1952, malgré une réorganisation des services de censure au sein du nouveau ministère de l'Information et du Tourisme, le financement des films nationaux dépend toujours de trois départements ministériels différents. Le secrétariat du *Movimiento*, qui, à travers le SNE, soutient l'activité cinématographique grâce à l'attribution de prix et de récompenses financières ; la nouvelle Junte de Censure et de Classification des films (JCCP) examine tous les films nationaux, en leur attribuant une classification. Cette classification influe sur la part de crédit que chaque producteur peut solliciter auprès du régime. Le montant du crédit cinématographique est ensuite attribué en fonction des coûts de production, évalués par le Service d'Ordonnance Économique de la Cinématographie (SOEC) dépendant du ministère de l'Industrie[618].

Le fait que l'ensemble des décisions prises à propos du cinéma national et de son industrie ne soient pas décidées par un unique organe centralisateur induit d'inévitables non-sens et conflits d'intérêts entre les différents services. Dès 1945, les producteurs dénoncent cette dépendance à différents ministères et réclament la création d'un organe exclusivement dédié à l'ensemble des activités liées à la cinématographie[619]. La réorganisation des services en 1952 ne prend pourtant pas en compte leurs revendications et maintient ce chevauchement et ces interférences administratives. Un rapport de 1956 réalisé par le secrétariat général du MIT estime ainsi les difficultés que rencontre le secteur cinématographique sont « principalement dues au manque d'unité de commandement nécessaire au bon fonctionnement d'une politique cinématographique[620] ». Ce document dénonce une « bureaucratie multiple et (…) contradictoire, qui donne lieu à un mélange de compétences[621]».

[617] Volume 2, Figure 19, p. 818
[618] Volume 2, Figure 20, p. 819
[619] "¿No sería posible reunir en un solo Organismo, llámese Sindicato, Cámara del Cine, o lo que se quería, todos los centros que con la industria cinematográfica se relacionan?", FNFF, Madrid, 121 (Rollo:21), "Informe sobre la situación cinematográfica", 1945, p. 12
[620] "Los problemas que tiene planteados el cine español se deben principalmente a la falta de unidad de mando, necesaria para la eficacia de una buena política cinematográfica. Dadas las características especiales y la naturaleza de la actividad cinematográfica, se exige la centralización de todos los trámites administrativos en un solo departamento, sin excluir, por otra parte, las naturales competencias de otros organismos", FNFF, Madrid, 1700 (Rollo 138), MIT, "Información sobre la situación de la cinematografía", 1956, p. 1
[621] "En la actualidad no existe unidad de mando y por lo tanto, de política cinematográfica, sino una burocracia múltiple y en muchos casos perturbadora y contradictoria, que da lugar a una confusión de competencias que se interfieren mutuamente", FNFF, Madrid, 1700 (Rollo 138), MIT, "Información sobre la situación de la cinematografía", 1956, p. 1

La recherche et l'obtention de financements sont ainsi tributaires des goûts et de l'orientation cinématographique de chacune des commissions et des membres qui la composent, contraignant les producteurs à s'astreindre « à une pénible pérégrination de porte en porte et d'avis en avis[622] ». En 1956, un rapport d'activité signale la permanence de ce fonctionnement contreproductif, en expliquant que « le producteur espagnol présente ses films non pas devant le public, mais devant la Junte de Classification[623] ». De nombreux professionnels du secteur dénoncent à leur tour cette subordination aux appréciations des membres des organes de financement. José Antonio Suarez de la Dehesa, producteur phalangiste de *Cinespaña*, s'exprimait en ces termes dans une interview qu'il donnait en 1981 :

> « le cinéma ne se faisait pas pour le public, mais pour la Commission de Classification, parce que ce qui intéressait [les producteurs] c'était que les messieurs de la Commission apprécient les films dans le but d'obtenir ainsi une protection624 ».

De même, dans une interview qu'il donne en 1993, Alberto Reig, directeur du NO-DO et ancien membre de la section de classification dans les années cinquante, évoque également l'esprit « picaresque » qui régnait au sein des commissions, autrement dit l'existence d'une certaine corruption :

> « En cette époque particulièrement picaresque, certains films étaient totalement amortis à leur sortie des salles de classification625 ».

Par cette phrase, l'ancien classificateur de la JCCP confirme l'existence d'un certain favoritisme envers les producteurs pour des raisons personnelles, en fonction des liens qui les unissent à certains membres des commissions. Lorsqu'il estime que des films sortaient « amortis » des réunions de la JCCP, il sous-entend que, grâce aux classifications élevées attribuées par les commissions, certains films obtenaient un nombre important de licences à revendre, qui leur offraient des bénéfices parfois plus élevés que l'investissement initial. Autrement dit, connaître un membre de l'une des commissions ainsi que ses goûts constituent des atouts non négligeables pour obtenir les qualifications maximales et les aides qui leur sont allouées. Grâce aux témoignages de professionnels de l'époque, les historiens ont mis à jour la corruption administrative qui régnait dans les coulisses de ces commissions, dont le

---

[622] "evitándonos ese penoso peregrinaje de puerta en puerta, de opinión en opinión, que tanto contribuye a la paralización y entorpecimiento de nuestras actividades", FNFF, Madrid, 121 (Rollo:21), "Informe sobre la situación cinematográfica", 1945, p. 12

[623] "el productor español plantea sus películas no ante el público, sino ante la Junta de Clasificación", FNFF, Madrid, 1700 (Rollo 138), MIT, "Información sobre la situación de la cinematografía", 1956, p. 8

[624] Extrait d'une interview réalisé par Santiago Pozo Arenas le 24 septembre 1981, qu'il retranscrit dans son ouvrage sur l'industrie cinématographique franquiste POZO ARENAS Santiago, CAPARROS LERA José María, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos : 1896-1970*, Barcelona, Espagne, Universidat de Barcelona, 1984, p. 52

[625] "En aquella época de mucha picaresca hubo película que salió amortizada de la sala de clasificación" dans M. TORRES Augusto, « Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962 », dans *Archivos de la filmoteca*, n°15, octubre 1993, p. 57

fonctionnement est longtemps resté occulte. Santiago Pozo Arenas est l'un des premiers historiens à évoquer ce phénomène de corruption administrative dans son étude pionnière consacrée à l'industrie cinématographique espagnole[626]. Pablo León Aguinaga a démontré encore récemment la partialité de la CCPN vis-à-vis de l'attribution des licences d'importation pour les films américains, et les tractations qu'elle entretenait avec l'ambassade américaine qui se concluaient régulièrement par l'octroi de « faveurs personnelles » aux membres de la commission[627]. L'analyse des relations interpersonnelles des censeurs confirme l'existence de liens forts entre les classificateurs et le monde de la production. On dénombre au moins cinq individus étant eux-mêmes producteurs[628]. Au total une quinzaine de maisons de productions sont intimement liées à des membres des commissions, que ce soit sur le plan professionnel, amical ou familial[629]. On constate ainsi que le réseau censorial a pu favoriser certains réalisateurs et producteurs.

Le système de protection du cinéma national est vivement critiqué par une partie de l'élite intellectuelle et cinématographique du premier franquisme car elle le juge inefficace dans la promotion d'un cinéma national de qualité. Elle estime que les commissions sont avant tout motivées par leurs intérêts et leurs goûts personnels et qu'elles n'ont pas su valoriser la production de qualité en Espagne. Néanmoins, ces opinions n'ont été récoltées qu'à travers les écrits de juristes ou spécialistes du cinéma des années soixante et soixante-dix, ou à la suite d'entretiens réalisés par des historiens après la fin de la dictature. Autrement dit, ces professionnels et intellectuels jettent un regard rétroactif sur le travail de qualification des commissions. Ils justifient notamment leur raisonnement par le fait que certaines œuvres sorties dans les années cinquante, devenues des classiques du cinéma espagnol, n'aient pas été classées parmi les catégories les plus élevées des commissions. Il en va ainsi de l'intellectuel Augusto María Torres, qui, dans les années soixante, déplore le fait que *Los Golfos* de Carlos Saura (1959) ou *Los chicos* de Marco Ferreri (1959) n'aient obtenu qu'une classification en seconde catégorie A par la JCCP[630] ; de même, le juriste et critique de cinéma Fernando Vizcaíno Casas[631], dans ses divers ouvrages, ne cesse d'asséner que les films produits sous le

[626] POZO ARENAS Santiago, *Op. Cit.*, 1981, p. 82 ; FANÉS F., *El cas Cifesa : vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de Valencia, 1989, p. 265-266

[627] LEÓN AGUINAGA Pablo, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 269

[628] Il s'agit de Santos Alcocer Badenas, José María Alonso-Pesquera, Rafael de Casenave, José María Elorrieta et José Luis Navasqües.

[629] Volume 2, Figure 18, p. 817

[630] TORRES Augusto María, *Cine español años 60*, Barcelona, 1963, p. 16 et 17, cité dans POZO ARENAS Santiago, *Op. Cit.*, 1981, p. 97

[631] Fernando Vizcaino Casas devient critique de cinéma à la fin des années quarante en commençant à s'exprimer dans l'un des journaux du SEU, *Acción*. Il devient avocat et se spécialise dans l'univers artistique. Dans les années soixante, il publie divers ouvrages législatifs sur le monde du spectacle tels que *Summa de legislación del espectáculo* (1962), *La nueva*

franquisme étaient avant tout destinés à séduire les commissions plutôt que les spectateurs[632]. Ces détracteurs ont ainsi contribué à forger une sorte de « légende noire » autour du travail de valorisation de ces commissions, en critiquant leur approche intellectuelle et esthétique du cinéma national. Néanmoins, il ne faut pas oublier que ces commissions, si elles contribuaient évidemment à privilégier une certaine esthétique et orientation artistique de la cinématographie nationale, étaient également animées par la volonté de promouvoir un cinéma rentable et commercial, qui puisse concurrencer les grands succès populaires *made in* Hollywood. En d'autres termes, le choix de promouvoir un cinéma que certains qualifiaient de « mauvaise qualité », « commercial » ou encore « populaire », était peut-être la preuve de leur soutien envers un cinéma prenant en compte les goûts du grand public, ou du moins de ce qu'ils se représentaient comme tel.

En réalité, cette idée que le cinéma produit durant le premier franquisme est un cinéma pensé avant tout pour plaire aux commissions de classification plus qu'aux publics ne repose sur aucune analyse objective du marché, comme le déplorait déjà Santiago Pozo dans les années quatre-vingt[633]. Il est en effet impossible de pouvoir confronter l'efficacité de l'action de promotion et de valorisation du cinéma sous le premier franquisme puisqu'on ne peut établir précisément l'affluence et le succès rencontré par le cinéma national de cette période de façon fiable. En effet, le régime ne s'est employé à dénombrer les chiffres de fréquentation de ses cinémas qu'à partir de 1962, laissant ainsi tout le premier franquisme dans une importante zone d'ombre. Si la corruption et les relations interpersonnelles des censeurs ont influé sur le fonctionnement interne du système censorial et classificatoire franquiste, elle n'en a pas été l'unique moteur. Les autorités cinématographiques portent en effet un intérêt indéniable au succès commercial et idéologique des productions espagnoles. Contrairement à ce qu'affirment de nombreux producteurs de la période, le public et les spectateurs occupent une place de choix dans le processus décisionnel des censeurs et constituent le véritable enjeu de leurs délibérations.

---

legislación cinematográfica española(1964) ou encore, en 1968, un dictionnaire du cinéma espagnol intitulé *Diccionario de cine español (1896-1966)*.

[632] VIZCAÍNO CASAS Fernando, *Historia y anécdota del cine español*, p. 134 et 135, cité dans POZO ARENAS Santiago, *Op. Cit.*, 1981, p. 97

[633] POZO ARENAS Santiago, *Op. Cit.*, 1981, p. 102

II – La place des publics de cinéma dans les délibérations censoriales : le spectateur implicite

Si les censeurs suppriment certaines scènes d'un film, c'est parce qu'ils craignent la réaction des spectateurs face à ces images. Évaluer les effets qu'un film peut produire, anticiper les réactions des publics est au cœur de leur mission. Ainsi, en intervenant sur les contenus, les censeurs tentent de baliser au maximum le sens des œuvres qu'ils examinent afin de réduire le nombre de lectures potentielles d'une même œuvre. Michael Holquist précise que les censeurs sont « d'authentiques ingénieurs » qui « désirent construire plutôt que proscrire » :

> « Ce qu'ils veulent, c'est un certain type de texte, un texte que l'on ne pourrait lire que d'une façon : sa forme grammaticale (ou logique) coïnciderait parfaitement avec toutes ses implications rhétoriques (ou sémiotiques)[634] »

La façon dont les censeurs perçoivent et se représentent les publics est ainsi essentielle, car de là dépendent l'autonomie et le pouvoir de lecture qu'ils attribuent aux récepteurs. Réalisateurs et censeurs façonnent conjointement une œuvre en tenant compte de ce que Roger Chartier nomme le « lecteur implicite », c'est-à-dire le lecteur réel auquel pensent les producteurs lorsqu'ils créent une œuvre. Ils s'emploient à réduire le nombre de lectures potentielles des œuvres, afin de s'assurer qu'il n'existe qu'une seule voie interprétative, celle qu'a tracée le régime. C'est pour lui encore que certains censeurs soutiennent la production de films grand public, destinés à satisfaire et divertir les foules qui se bousculent dans les salles obscures.

Ainsi, le travail censorial est avant tout un travail d'anticipation. Par leur examen des œuvres, les censeurs s'emploient à prévoir et à envisager la façon dont les contenus cinématographiques vont être reçus et accueillis par les spectateurs. Le discours censorial franquiste témoigne de cette attention vigilante aux publics et à leurs réactions ainsi qu'aux effets que certaines images pourraient provoquer dans les salles obscures. Les rapports de censure constituent des indices précieux pour saisir la façon dont les autorités cinématographiques se représentent le public et le rôle qu'elles attribuent à leur propre fonction d'orientation cinématographique et de « préservation » des masses spectatorielles.

634 « Truly engineers, though maybe not of human souls, censors intend to construct rather than prohibit. What they wish to make is a certain kind of text, one that can be read in only one way: its grammatical (or logical) form will be seamlessly coterminous with all its rhetorical (or semiotic) implications. », HOLQUIST Michael, « Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship », dans *PMLA*, vol. 109, n° 1, 1994, p. 22

2.1 – Censurer pour protéger les publics vulnérables : anticiper les dangers cinématographiques

De nombreux censeurs, en particulier les ultra-catholiques, font preuve d'une angoisse néo-platonicienne face à la fiction cinématographique. Pour Platon, la fiction ne serait qu'une pâle représentation de la réalité qui empêcherait d'accéder au vrai et dont il faudrait se méfier. Joren Vandaele rappelle ainsi que dans la « poétique néoplatonicienne du franquisme, la fiction ne fut pas privilégiée, et elle ne pouvait être séparée d'un discours sérieux. Selon Platon, il n'existait que la Vérité et le mensonge, et seule la Vérité pouvait ainsi constituer un discours public[635] ». Cette attitude platonicienne a été la base philosophique de la censure cinématographique franquiste, et en particulier celle des censeurs ultra-catholiques. De cette façon, le père Mauricio de Begoña s'insurge contre les films qui ne représentent pas fidèlement la « réalité ». Il désapprouve ainsi le scénario de *Mi hija Véronica* d'Enrique Gómez (1950), au regard de la conduite du personnage central, un homme marié, mais volage. Il considère qu'il est intolérable de présenter des comportements aussi « éloignés de la loi et de la réalité du public espagnol[636] ». Juan Esplandín explique également que les fléaux sociaux présentés dans le scénario de *Barrios Bajos* de Pedro Puche (1937) ne peuvent être portés à l'écran :

> « il expose devant les publics un ensemble de fléaux, qui malheureusement existent, mais auxquels on ne peut cependant donner réalité. Il s'agit de quelque chose de si sale, qu'il convient de le cacher[637] »

La vie des bas-fonds de la société et de ses dérives morales ne peut ainsi pas être exposée aux yeux des spectateurs. Dans une perspective néo-platonicienne, de nombreux censeurs refusent ainsi que la fiction s'oppose à la « réalité » et à la vérité du régime. On assiste ainsi à une véritable défiance envers le modèle fictionnel, et particulièrement à l'encontre du récit cinématographique qui met en scène une réalité trop sensible et saisissante à la portée de publics considérés comme vulnérables. Le censeur ultra-catholique Francisco Ortiz Muñoz met en évidence l'exceptionnelle dangerosité du cinéma. Il explique ainsi que :

> « Si nous comparons le cinématographe au théâtre, il est évident que tout ce qui est admis dans une pièce ne peut être toléré au cinéma : a) parce qu'un public plus nombreux et hétérogène assiste aux projections de films (psychologiquement, on sait que plus le public est nombreux, plus sa résistance à la suggestion du spectacle est faible) ; b) en raison de la lumière, de la présentation, des gros plans, des effets sonores, etc., la fable ou l'histoire présentés à l'écran prennent

635 VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015, p. 248

636 "Es inmoral y repulsivo el proceder de Manen y además queda sin sanción alguna, su teoría y conducta acerca del matrimonio son del todo ajenas a la ley y a la realidad del público español", rapport de Mauricio de Begoña à propos de *Mi hija Veronica*, le 26 avril 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 1252

637 "En unas palabras: es un exponente al público de las lacras, que si desgraciadamente existen, no puede dárseles estado de realidad. Es algo tan sucio que lo que procede es ocultarlo", rapport de Juan Esplandín sur *Barrios Bajos*, le 21 juin 1949, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 483

> possession plus intimement des publics que le théâtre ; c) Parce que l'enthousiasme, la sympathie et l'intérêt des spectateurs pour leurs acteurs et actrices préférés font que le public sympathise avec les personnages qu'ils représentent ou les faits dont ils sont les protagonistes. Le public en vient souvent à confondre leurs acteurs ou actrices de prédilection avec leurs personnages et est facilement sensible aux émotions. Les petites villes loin de la frivolité des grandes métropoles sont plus sensibles, face à n'importe quelle sorte de film[638] ».

Selon lui, le cinéma exerce une véritable emprise sur les spectateurs, qui a de véritables effets physiques et psychiques sur les spectateurs (le cinéma prend « intimement possession » d'eux). C'est pour cette raison que les contenus cinématographiques doivent être dûment contrôlés et que certaines images doivent être soustraites à la vue des spectateurs. Ainsi, certains censeurs exercent leur charge comme un véritable sacerdoce et sont persuadés d'agir pour la préservation de la moralité et de la sensibilité des publics. Le spectateur occupe ainsi une place capitale dans leur discours puisqu'il justifie et légitime l'usage des ciseaux censoriaux.

Santos Alcocer Bádenas conseille ainsi que les dialogues du film *La Forastera* d'Antonio Román (1952) soient retouchés « afin qu'aucune grossièreté ou phrase ne laissent le spectateur confus[639] ». À la deuxième lecture du scénario de la biographie sur *El Padre José*, Fermín del Amo exige que certains passages soient supprimés afin de les soustraire « à la vue du spectateur » : l'assassinat d'un prêtre (« le crime peut être suggéré, mais pas représenté ») ainsi que la « terrible mort de l'impénitent R. Mario, un être hautement désagréable qui n'a rien d'exemplaire ». Il précise qu'il ne « s'agit pas de déformer un fait historique, mais seulement d'éviter ce qui pourrait devenir pernicieux[640] ». La plume censoriale abonde d'exemples similaires, dans lesquels chaque auteur tente d'anticiper les réactions des spectateurs et l'interprétation qui peut être faite de certains passages délicats.

---

[638] "Si comparamos el cinematógrafo con el teatro es manifiesto que todo cuanto se admite en una obra teatral no es posible tolerarlo en el cine: a) Porque a la proyección de las películas asiste un público más numeroso y heterogéneo. (Psicológicamente está experimentado que cuanto más numeroso es el auditorio es menor su resistencia a la sugestión del espectáculo) b) Porque a causa de la luz, la presentación, los primeros planos, los efectos sonoros, etc., la fábula o la historia en la pantalla se adueñan del público más íntimamente que la obra teatral. c) Porque el entusiasmo, simpatía o interés de los espectadores por los actores y actrices favoritos del cinema, hacen que el público simpatice con los caracteres que representan u los hechos de que son protagonistas. El público llega a confundir a menudo el actor o a la actriz predilectos con los caracteres y personajes por ellos representados y con facilidad es susceptible a las emociones. Las pequeñas poblaciones alejadas de la frivolidad de las grandes ciudades son más asequibles a las impresiones de cualquier clase de películas", ORTIZ MUÑOZ Francisco, *Criterio y normas morales de Censura Cinematográfica : Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de Junio de 1946*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1946, p. 24

[639] « Sin embargo, convendría suavizar el diálogo con lejanos retoques que señalo al fin de que ni se digan groserías o frases que por su sentido dejen al espectador confuso", rapport de Santos Alcocer Bádenas à propos de *La Forastera*, le 29 juin 1950, cité dans AÑOVER DÍAZ, *Op. Cit.*, p. 962

[640] « Debe darse otra forma al asesinato del P. Damián, no presentándole atravesado con un puñal en el confesionario, puede sugerirse el crimen pero sin presentarlo en escena a la vista del espectador. (…) ESCENA—372. Suprimíamos la aparición en la pantalla de la terrible muerte impenitente del R. Mario, sobre ser altamente desagradable no tiene naturalmente nada de ejemplar. No tratamos con ello de desvirtuar un hecho histórico solo pretendemos evitar aquello que pueda ser pernicioso", compte rendu de Fermin del Amo sur le scénario de *El Padre José*, le 13 avril 1949, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*1991, p. 882

En outre, on constate que l'une des préoccupations majeures des censeurs réside dans le fait que les publics ne saisissent pas pleinement le sens des films qui leur seront projetés. Certains redoutent des contresens. Mauricio de Begoña exprime ainsi régulièrement la « crainte qu'une partie des publics ne se rappelle que de l'exposition du mal [à l'écran] au lieu de saisir la morale qui est sous-entendue[641] ». D'autres doutent des capacités de décryptage de certaines catégories de spectateurs et exigent ainsi la modification de scénarios afin qu'ils puissent être intelligibles pour l'ensemble des publics. Fermín del Amo se demande par exemple si « les intentions de l'auteur [du documentaire *Sacromonte*] seront comprises par le spectateur moyen[642] ». Il ajoute ensuite que :

> « il n'y a aucun intérêt à réaliser des films uniquement pour des connaisseurs comme ceux qui sont projetés dans les ciné-clubs, mais il est louable de choisir un thème de qualité, de réaliser un film avec un sens artistique et de le rendre "projectable" dans n'importe quel cinéma et auprès de spectateurs qui n'ont pas besoin de préparation particulière[643] ».

De même, à la lecture du scénario de *Patapalo*, Juan Esplandín estime qu'il faut le « modifier afin de le rendre plus accessible aux masses[644] ». Même si les censeurs se montrent volontiers méfiants à l'encontre du « cinématographe », ils ont pleinement conscience du caractère massif de ce loisir. Francisco Ortiz Muñoz y voit d'ailleurs un important facteur de danger puisque, selon lui, « plus le public est nombreux, plus sa résistance à la suggestion du spectacle est faible ». Le groupe censorial a néanmoins à cœur que les œuvres espagnoles qu'ils ont autorisées soient comprises par le plus grand nombre. Ils se placent ainsi dans une posture paternaliste caractéristique du régime franquiste, qui considère que l'opinion publique et l'espagnol ordinaire ne bénéficient pas de toutes les clés de compréhension dont eux-mêmes disposent. Ils se doivent donc de les protéger. À l'inverse, d'autres censeurs peuvent considérer que l'incapacité prétendue du grand public à détecter les doubles sens ou doubles lectures de certaines scènes et images peut rendre des œuvres subversives inoffensives. Dans son journal, José María García Escudero écrit la note suivante après l'examen du film français *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais (1959) par la commission censoriale :

---

641 "la poca simpatía que nos inspiran estos temas por el temor de que una parte del público se quede con la exhibición del mal en vez de recoger la moraleja que se pretende", rapport de Fermin del Amo sur *La vida no estaba allí*, le 23 mai 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 1095

642 "Dudamos que la intención del autor pueda ser captada por un espectador medio", rapport de Fermín del Amo sur le scénario de *Sacromonte*, le 16 février 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 933

643 "No interesa hacer películas solo para entendidos del tipo de las que se exhiben en los cine clubs, sino que lo laudable es tomar un tema de calidad, realizarlo con sentido artístico y hacerlo "proyectable" en un cine cualquiera y para un espectador que no precise de una preparación especial", le 16 février 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 933

644 "El lector no aconseja rechazarla, pero si arreglar el guión para hacerlo más asequible a las masas", rapport de Juan Esplandín sur *Patapalo*, le 18 octobre 1951, p. 511

> « comme [le film] sera insupportable pour la grande masse du public, en raison de sa lourdeur, sa dangerosité sera moindre[645] ».

Convaincu que le film ne saura conquérir le grand public, José María García Escudero semble ici considérer que les potentialités subversives du film demeureront secondaires et insignifiantes. C'est d'ailleurs de cette façon que les historiens du cinéma espagnol justifient l'émergence d'un « cinéma de dissidence[646] » au cours des années cinquante. Ce cinéma d'auteurs, réaliste et relativement subversif, incarné par José Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem ou, dans une moindre mesure, José Antonio Nieves Conde, est relativement toléré par les commissions censoriales. Juan Francisco Cerón Gómez estime ainsi qu'il s'agit d'une stratégie étatique visant à promouvoir à l'extérieur de ses frontières un cinéma relativement libre, tout en s'assurant qu'en Espagne, le caractère subversif de ces œuvres ne soit perçu que par une minorité d'initiés, capable de déceler les métaphores et les allusions séditieuses qui émaillent le discours filmique de ce cinéma d'auteur[647]. Ainsi, la façon dont les censeurs perçoivent et se représentent les publics est essentielle : ces représentations influent inévitablement sur leur pratique censoriale et classificatoire ainsi que sur leurs seuils de tolérance. Pour de nombreux censeur, leur spectateur implicite prend les traits d'un individu vulnérable qui ne dispose pas des clés de compréhension nécessaires pour accueillir certains messages de façon adéquate.

Loin de constituer un élément secondaire du discours censorial, le spectateur se trouve donc au cœur du processus décisionnel des autorités cinématographiques. L'intervention sur le sens propre des œuvres n'est pas cependant l'unique ambition des censeurs franquistes. Une partie de la politique cinématographique du régime entend aussi agir sur les contenus filmiques afin de développer une cinématographie capable de séduire les publics nationaux.

2.2 – Plaire aux spectateurs espagnols : l'enjeu de la classification et de la valorisation cinématographique

Le régime entreprend une politique de valorisation cinématographique dès la *posguerra*, et élabore un système classificatoire destiné à encourager les producteurs espagnols à développer une production cinématographique de qualité. Les exécutants directs de cette politique sont les censeurs. Durant leur mandat, les membres de la JSOC cumulent

[645] « Véase el siguiente juicio sobre *Hiroshima, mon amour* : "Como seria inaguantable, por su pesadez para la gran masa del público, su peligrosidad no sería grande", dans García Escudero José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978, p. 55

[646] MONTERDE José Enrique, "Continuismo y disidencia" dans GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Historial del cine español*, 6e éd., Madrid, Cátedra, 2009, p. 239-294

[647] CERÓN GÓMEZ Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Espagne, Universidad de Murcia, 1998

ainsi à la fois une mission censoriale, et à la fois une mission de valorisation, où ils évaluent l'apport des films examinés au prestige et à la qualité du cinéma national. À partir de 1952, au sein de la nouvelle JCCP, on constate que ces deux missions sont dorénavant exécutées par deux sections différentes : la section de censure et la section de classification. Cette division des tâches est révélatrice d'un changement important de la politique cinématographique franquiste. Alors que, dans les années quarante, l'État a surtout manifesté son intérêt au cinéma pour des raisons idéologiques, dans les années cinquante il se préoccupe principalement de la portée commerciale et industrielle du septième art. Fernando González García et José Antonio Pérez Bowie expliquent ce changement de cap par le nouveau contexte cinématographique de cette période[648]. Les deux blocus américains imposent la nécessité de rentabiliser le marché intérieur et de s'exporter. Par la force des choses, la fonction « éducative » du cinéma a été reléguée à un plan plus secondaire par les organismes d'évaluation et de contrôle. Cela n'induit pas pour autant un désintérêt envers la portée idéologique des films ni même un relâchement censorial – les commissions de censure des années cinquante sont dominées par les catholiques qui sont particulièrement vigilants au traitement moral des films – mais cela conduit à l'émergence d'une attention bien plus accrue au succès commercial des films espagnols.

Ce changement de cap dans la politique cinématographique franquiste induit l'inévitable nécessité de prendre en compte les goûts des publics. Anticiper et évaluer le succès potentiel des œuvres qu'ils examinent ainsi que son acceptation par les spectateurs se trouvent au cœur de leur mission. Les procès-verbaux rédigés à l'issue des commissions de classifications témoignent de cet intérêt nourri pour les publics : loin de les ignorer, les censeurs les placent au centre de leur argumentation et de leurs discours d'évaluation. Santos Alcocer Badenas estime ainsi que si le film *Hombre acosado* de Pedro Lazaga (1952) « est réussi du point de vue de l'interprétation, il s'agira d'un film de grande classe et d'un véritable succès de salle[649] ». De même, après avoir procédé à la censure du scénario de *Brigada criminal* d'Ignacio F. Iquino (1950), il estime que « le film sera vu avec plaisir par un public nombreux, puisque les thématiques policières attirent toujours[650] » les spectateurs. À

[648] PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 118

[649] "Salvo este ligero reparo puede autorizarse su realización y si se consigue una acertada interpretación, bastará seguir para conseguir una película de gran clase, y de éxito de público", rapport de Santos Alcocer Badenas sur *Hombre acosado*, le 10 juin 1950, cité dans AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 691

[650] "Sobre un tema policiaco de indudable interés, se ha escrito un guion muy bien ambientad, de cualidad, y en el cual triunfan los buenos, no sin la pérdida de unos de los jefes de policía, pero esta pérdida sirve para realizar y estimular la labor de una de las brigadas de nuestro acreditado Cuerpo de Policía. Si se consigue una buena realización sobre una película que será vista con agrada por gran cantidad de público al que el tema policiaco siempre atrae.", AGA, Cultura, (3)12.004 36/04718, "Brigada Criminal" rapport de Francisco Alcocer Badenas le 25 mai 1950

l'inverse certains censeurs émettent des doutes quant au succès et à la réussite commerciale de certaines productions. À la lecture du scénario de *El destino se disculpa*, Antonio García del Figar affirme ainsi que le film qui en sera tiré « ne restera à l'affiche que très peu de semaines[651] ». D'autres, comme Manuel Andrés Zabala, redoutent que les films moins classiques et « faciles » ne rencontrent l'adhésion des masses. Il explique ainsi que :

> « bien que je ne craigne que la grâce [du film Novio a la vista] ne soit pas autant partagée ou appréciée par les publics que moi, il ne fait aucun doute que le film, l'intrigue et le traitement technique de l'œuvre, le rapproche du cinéma européen très éloigné des thèmes folkloriques, si courants, malheureusement, dans notre cinéma. En d'autres termes, ce film cherche sa commercialité (s'il y parvient) à travers des chemins difficiles et moins bien battus que d'autres[652] ».

L'évaluation des retombées commerciales des films par les censeurs révèle en filigrane leurs attentes, qui dépassent le seul objectif de rentabilité. Certains censeurs se montrent ainsi particulièrement critiques vis-à-vis de productions qui ne cherchent qu'à remplir les salles. Luis Domínguez de Igoa estime par exemple que le film *La Duquesa de Benamejí* ne peut être classé qu'en deuxième catégorie au regard de son caractère conventionnel. Pour lui, il s'agit d'une zarzuela typique de « l'Espagne des tambourins », un film qui « a été réalisé pour gagner de l'argent et rien de plus, et qui, effectivement, en gagnera. Mais rien de plus[653] ». S'ils sont attentifs à la rentabilité de la production espagnole en tentant de prendre en compte les goûts des publics, les censeurs n'en veillent pas moins à évaluer l'apport prestigieux des œuvres à la cinématographie nationale. Cet intérêt pour le prestige et la qualité du cinéma espagnol est palpable dans les nombreux procès–verbaux des commissions de classification. Joaquín Argamasilla estime ainsi que le film *Aeropuerto* de Luis Lucia (1953) s'il est construit à partir d'une idée originale, a malheureusement été développé autour d'un mauvais scénario. De ce fait, « le film ne demeure qu'une production espagnole de plus qui n'apportera aucune gloire ni prestige à la cinématographie nationale[654] ». Francisco Fernández y González juge quant à lui de façon extrêmement sévère le scénario de *La Paz*. Il estime que :

---

[651] "El diálogo ni es fino ni alcanza aquella perfección sugestiva que da tanto valor a estas obras. Creo firmemente que realizado el guión habría de permanecer muy pocas semanas en las carteleras", rapport de Antonio Garcia del Figar sur *El destino se disculpa*, en août 1944, cité dans Añover Diaz, *Op. Cit.*, 1991, p. 746

[652] "En cualquier caso, y aunque temo que su gracia no sea compartida o apreciada por todos los públicos tan favorablemente como mi parte la acojo, es indudable que la película, el argumento y el tratamiento técnico de la obra, la dan un tono de cine europeo muy alejado de los tópicos folklóricos, tan al uso, por desgracia, en nuestro cine. Es decir que esta película busca su comercialidad (si es que la logra) a través de caminos más difíciles y menos trillados que aquellas", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03473, "Novio a la vista", rapport de Manuel Andrés Zabala, le 10 mars 1954,

[653] "Con benevolencia se puede declarar en 2a este zarzuela de "España - convencional – de panderetera" – etc. que se ha hecho para ganar dinero y nada más, y que en efecto, va a darles dinero. Y nada más.", AGA, Cultura, (3)121.00 36/04709 « La duquesa de Benameji », rapport de révision de classifcation de Luis Dominguez de Igoa, le 17 novembre 1949

[654] " Con una idea buena se ha confeccionado un guion malo por lo que la película no pasa de ser una más de las producciones españolas que no darán gloria ni prestigio a la cinematografía nacional", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03454, « Aeropuerto », rapport de classification de Joaquín Argamasilla, le 12 mai 1953

> « non seulement, il n'apporte rien à la cinématographie espagnole, mais qu'il s'agit, qui plus est, d'une régression vers une thématique épuisée et abordée dans de nombreuses œuvres américaines et européennes (…). C'est un épisode conventionnel et arbitraire, sans accent dramatique, sans émotion ni qualité d'aucun ordre. On ne pourra en produire un film de qualité que grâce à une réalisation puissante et experte. Comme il n'est pas porteur de valeurs interdites, NOUS POUVONS AUTORISER LE TOURNAGE. Néanmoins, je considère qu'il convient d'adresser un certain nombre de réserves à la maison de production en ce qui concerne sa future classification par la Junte supérieure[655] »

Les censeurs montrent ainsi un intérêt important à l'originalité des œuvres ainsi qu'à leur facture technique et artistique. A travers leur action classificatoire, ils visent à promouvoir un cinéma compétitif. Comme Francisco Fernández y González, ils réalisent régulièrement des comparaisons avec les cinématographies étrangères, qu'ils espèrent égaler et concurrencer. Ainsi Joaquín Argamasilla estime qu'avec quelques modifications, le film historique *Amaya* de Luis Marquina (1952) « pourrait être un film magnifique, comparable à n'importe quels autres films étrangers[656] ». Ce sentiment d'infériorité cinématographique traverse le discours censorial durant tout le premier franquisme, et révèle la frustration des censeurs qui ne parviennent pas toujours à promouvoir le type de cinéma auquel ils aspirent. Les comptes rendus des commissions permettent ainsi de prendre conscience des attentes artistiques et idéologiques des autorités cinématographiques, contraintes d'intégrer d'inévitables notions de rentabilité : quel rendement un film peut-il obtenir dans les salles malgré son relatif intérêt politique et social ? Un film à forte portée idéologique parviendra-t-il à susciter l'intérêt des publics et à redorer le prestige de la cinématographie nationale ? Est-il judicieux d'autoriser la production et la diffusion d'un film qui ne suscitera que peu d'entrées, mais qui dispose de toutes les qualités requises pour concourir dans des festivals internationaux ?

À travers ces questionnements et ces prévisions, ce sont toutes les stratégies de la politique cinématographique du régime qui se dévoilent. On prend ainsi conscience de l'importance que le personnel censeur accorde aux spectateurs et aux publics, qui constituent l'enjeu principal de cette politique. S'il a été démontré qu'une certaine corruption

---

655 "No sólo no constituye ninguna clase de aportación a la cinematografía española, sino que es la regresión a un tema ya agotado en los estudios yanquis y europeos. Cualquiera recuerda media docena de films magníficos, americanos y alguno italiano que abordan el tema de la amnesia o de la postguerra. Es un asunto fuera de tiempo, aunque menos mal que carece de interés. Es un episodio convencional y arbitrario sin acento dramático, sin emoción ni calidades de cualquier orden. Sólo podría lograrse una película de cierta estimación con una realización afortunadísima y muy experta. Como no afecta a valores susceptibles de prohibición, PUEDE AUTORIZARSE EL RODAJE. Pero juzgo recomendable, no obstante, formular a la entidad productora las pertinentes reservas, en cuanto a probables efectos ulteriores de calificación por la Junta Superior", rapport de Francisco Fernández y González sur le scénario de *La* Paz, le 7 février 1949, cité dans Añover Diaz, *Op. Cit.*, 1991, p. 201-202

656 "Con mayor movimiento de masas y con diálogos menos enfático, lo que nace a algunas escenas es un tanto teatral, sería una magnifica película que afinando algo podría compararse con cualquiera extranjera de esta clase", AGA, Cultura, , (3)121.004 36/04719, "Amaya", rapport de Joaquín Argamasilla, le 22 juillet 1952

administrative a bel et bien existé au sein des commissions de classification, il serait cependant réducteur de prétendre que l'ensemble des débats et des discussions furent régis uniquement par des arrangements secrets et des conflits d'intérêts. À la lecture des procès-verbaux, on constate que les censeurs cherchent aussi à privilégier les œuvres qui sauront séduire les publics nationaux par leur qualité technique, la force de leur narration et l'originalité de leur récit cinématographique. Les critères de rentabilité économique et de prestige artistique sont ainsi continuellement en jeu, dans le but de satisfaire les attentes du spectateur « implicite » qui siège dans les rangs des salles obscures.

La surveillance de la réception des films nationaux par le régime s'inscrit pleinement dans cette volonté de mieux connaître ce spectateur implicite qui concentre le regard et les efforts de l'appareil censorial. Les rapports provinciaux permettent aux censeurs de confronter leur travail à la réalité réceptive décrite par leurs relais en province. Grâce au regard rétroactif qu'ils portent sur leur action, ils peuvent s'auto-évaluer et adapter leur pratique afin d'améliorer l'efficacité du système censorial et classificatoire. Ces rapports offrent ainsi un regard alternatif sur le travail de censure et de valorisation des autorités cinématographiques.

III – L'efficacité du travail de valorisation des autorités cinématographiques en question : une évaluation alternative du succès du cinéma national

3.1 – L'histoire d'une impopularité

Les témoignages sur l'impopularité du cinéma espagnol durant le premier franquisme sont nombreux. Qu'ils émanent du monde de la production et de la distribution, des réalisateurs eux-mêmes lors des Conversations de Salamanque ou encore des rangs de la critique cinématographique, beaucoup d'intellectuels et de professionnels du cinéma pointent du doigt la faiblesse du cinéma national et ses difficultés à concurrencer les cinématographiques étrangères. Cette réalité est également mentionnée dans certains rapports de surveillance écrits par les délégués provinciaux. Les premiers rapports des années quarante dressent un bilan réceptif du cinéma national plutôt accablant. C'est le cas du délégué de Palma de Mallorca, Francisco Soriano Frade, qui s'exprime en ces termes en décembre 1946 :

> « Le principal problème auquel se heurtent les films espagnols projetés dans cette province réside dans leur manque de popularité. Toutes ces années passées à ne proposer que de piètres productions cinématographiques, si on excepte de rares et honorables exceptions, ont conduit au

> discrédit du cinéma national. Malgré les progrès notables de nos derniers films, au vu de la réputation des œuvres passée, il leur est difficile de rencontrer un réel succès, qu'on ne peut guère que qualifier de passable.
>
> Le grand public, habitué, n'assiste plus aux projections de films espagnols, ou bien seulement après avoir eu vent de sa qualité ; dans ce cas, comme de coutume, il se livre consciencieusement à relever les défauts qu'il ne remarquerait pas dans des films étrangers. Un film étranger obtient ainsi une plus forte acceptation qu'un film national, même lorsqu'il est de qualité inférieure[657.] »

Ainsi, la défiance que les spectateurs nourriraient envers le cinéma national les ferait fuir les salles, alors que les projections de films étrangers sembleraient remporter à l'inverse les faveurs du public. La piètre qualité imputée aux œuvres espagnoles serait responsable de la désertification des salles et de la désaffection des publics provinciaux. Au milieu des années quarante, les discours des professionnels du secteur et des observateurs provinciaux convergent : le cinéma national ne parviendrait pas à trouver son public, alors même que l'activité cinématographique constitue un loisir de premier plan pour les Espagnols. Les années quarante et cinquante constituent en effet l'âge d'or du cinéma en Espagne : le pays est saisi d'une « fièvre constructrice[658] » et le nombre de salles augmente sur tout le territoire. Grands consommateurs de cinéma, les publics nourriraient leurs appétits cinéphiles en se délectant avant tout des films étrangers diffusés dans les salles, face auxquels les productions nationales peineraient à rivaliser. En d'autres termes, la politique de valorisation cinématographique du régime se révélerait inefficace et les censeurs ne seraient pas parvenus à promouvoir une cinématographie capable de séduire les publics provinciaux. Néanmoins, cette croyance bien établie en l'impopularité du cinéma produit sous le premier franquisme doit être nuancée.

Valeria Camporesi rappelle dans son étude sur la consommation cinématographique à Madrid entre 1940 et 1990, qu'il existe de nombreux mythes vis-à-vis de la popularité du cinéma national en Espagne. Avant la guerre civile, d'après le discours de nombreux critiques cinéphiles, le public semble l'apprécier et accueillir avec enthousiasme les productions espagnoles. Après le conflit cependant, les critiques les plus nationalistes affirment que les spectateurs nourrissent un certain rejet à l'encontre du cinéma national. Durant les années

---

657 "El más importante de los problemas con que tropiezan las películas españolas que se proyectan en esta provincia, es la falta de popularidad. Varios años de servir pésimas producciones cinematográficas con sólo escasas y honrosas excepciones han hecho que el cine nacional se encuentre desprestigiado casi en absoluto. Aun cuando últimamente se observan grandes adelantos en nuestras películas, por tener en contra le fama alcanzada por sus predecesores, les resulte difícil alcanzar un éxito poco menos que regular.

El gran público, escarmentado, no asiste a la proyección de las películas españolas, sino después de contar con antecedentes sobre su calidad, y aun así, cuando lo hace, influenciado por el gran número de veces que ha hecho lo mismo, se dedica afansamente a encontrar reparos y defectos que no advertiría en una película extranjera. Así resulta que una película extranjera tiene mucho más fácil el obtener éxito que una nacional, aun cuando sea de inferior calidad." AGA, Cultura, (3)121,002 36/04679, "Aquel viejo Molino", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 28 décembre 1946

658 MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Lo que el viento no se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 91

quarante et cinquante, ces considérations interviennent au cœur des débats concernant la voie que doit emprunter le cinéma national, alimentés par les critiques cinéphiles, l'élite intellectuelle franquiste et les professionnels du cinéma. Dès les années quarante, les débats tournent autour de l'espagnolité[659] que doit promouvoir le cinéma national, sans qu'aucun des critiques et idéologues du régime ne parvienne à trouver une forme de consensus. Du *costumbrismo* au néo-réalisme espagnol, les débats font rage. Au milieu des années cinquante, une première tentative de réflexion collective sur l'avenir du cinéma national a lieu. Lors des Conversations de Salamanque organisées en mai 1955, les professionnels du cinéma et les critiques cinéphiles sont réunis par le ciné-club de Salamanque durant plusieurs jours où se succèdent les débats théoriques. Les nombreuses difficultés faisant obstacle à l'amélioration du cinéma national sont soulevées. Le constat que dressent les professionnels du cinéma y demeure néanmoins accablant. La phrase du réalisateur Juan Antonio Bardem demeure célèbre et acte la perception extrêmement négative que se font les professionnels et les intellectuels du cinéma national : « Le cinéma espagnol actuel est politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul et industriellement rachitique[660] ». C'est seulement à partir des années 1980 que le discours des critiques tend à donner une vision plus équilibrée de l'accueil des films espagnols par les publics[661].

Or, après avoir étudié le temps de permanence à l'affiche des films espagnols entre 1940 et 1990, Valeria Camporesi a démontré qu'il n'a cessé d'augmenter entre 1946 et 1959, attestant de la popularité progressive dont les films nationaux ont joui. Si le temps moyen de diffusion des films espagnols demeure néanmoins inférieur aux films américains, le cinéma espagnol au cours de cette période semble avoir disposé d'une certaine popularité et être parvenu à trouver son public. Au milieu des années soixante, une étude de l'Institut de l'Opinion Publique établit ainsi que 51 % des enquêtés estiment que « le cinéma national s'est

---

659 Valeria Comporesi a démontré qu'il n'existe pas de véritable consensus entre les intellectuels franquistes sur le type d'« espagnolité » qui doit être présentée au cinéma. À travers l'étude de la presse cinématographique des années quarante et cinquante, elle a ainsi identifié différentes positions parmi les intellectuels franquistes. Une première posture consiste à se centrer sur les traditions intellectuelles de l'Espagne, en s'appliquant à retranscrire à l'écran des moments glorieux de l'histoire espagnole, à adapter des classiques de la littérature espagnole et a privilégié une esthétique s'inspirant des grands peintres nationaux. Une deuxième position privilégierait la représentation des coutumes et des folklores régionaux, racines authentiques des traditions populaires et du caractère espagnol de la nation. Une troisième voix estime que le cinéma espagnol doit se tourner vers le réalisme – une sorte de « néoréalisme à l'espagnol » - pour incarner la société et la nation dans toute sa modernité. Une quatrième position estime que l'« espagnolité » doit s'appliquer à retranscrire le caractère passionnel de l'Espagne, en accordant un intérêt marqué au drame. Enfin, une dernière posture estime que le cinéma doit incarner la religiosité profonde du peuple espagnol et la force spirituelle qui est se trouve au fondement des racines nationales. (CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 37-61)

660 Discours rapporté par SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994, p. 58

661 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 77-78

amélioré et qu'il est bon », tandis que 9 % d'entre eux seulement « affirment de façon catégorique qu'il est mauvais ». Parmi ces insatisfaits, l'enquête précise que ce sont « les universitaires et les cadres de grade supérieur qui disposent de la plus mauvaise opinion à propos du cinéma national » ainsi que les « individus aux revenus les plus élevés[662] ». Autrement dit, l'enquête conclut que le cinéma national est parvenu à conquérir une partie de ce qu'on peut appeler le « grand public » espagnol.

L'étude des rapports provinciaux permet également de nuancer l'impopularité prétendue du cinéma national sous le premier franquisme et de revenir sur l'efficacité du travail de valorisation fourni par les autorités franquistes.

3.2 - Le nouvel éclairage des rapports de surveillance : le succès du cinéma national en question

3.2.1 – Le succès apparent du cinéma national

**** Comment les rapporteurs ont-ils évalué le succès commercial des œuvres nationales ?***

Le régime franquiste ne s'étant attaché à relever les chiffres de fréquentation des cinémas qu'à partir des années soixante seulement, c'est aux observateurs provinciaux qu'incombe la tâche de juger du succès ou de l'échec commercial d'un film. Cependant, en raison du mode opératoire trop aléatoire qu'ils adoptent, cet exercice d'évaluation est difficile et la fiabilité de leurs observations souvent contestable. Dans la majeure partie des rapports, les auteurs se contentent de décrire l'accueil d'un film lors d'une unique séance, en s'intéressant rarement à son impact global durant toute sa période de projection dans une capitale provinciale. L'aperçu qu'ils offrent de l'accueil d'un film est donc incomplet, et rarement pensé dans son contexte de diffusion locale. Seule une minorité d'entre eux d'ailleurs – 15,2 % des auteurs – se permettent de juger du succès ou de l'échec général d'un film (Tableau 11). Parmi ces rapports, 74,3 % d'entre eux mentionnent le succès des films nationaux, et seulement 15,6 % signalent leur échec commercial.

662 « son los universitarios y técnicos de grado superior los que tienen una opinion del cine nacional (…) De la misma forma, las personas con ingresos más altos son las que tienen una opinion peor ». Cette enquête a été réalisée en 1968 par l'*Instituto de Opinión Publica* que V. Camporesi a synthétisé dans son ouvrage (cf CAMPORESI Valeria, *Op. Cit.*, 1994, p. 78)

	Nombre de rapports	Part des rapports (%)	Représentation sur le corpus (%)
Rapports mentionnant le succès du film	**81**	**74,3**	**11,3**
Succès justifié par la durée de projection dans la capitale	28	34,6	3,9
Succès justifié par le taux de fréquentation	30	37,0	4,2
Succès établi sur la seule parole des observateurs	23	28,4	3,2
Rapports mentionnant l'échec d'un film	**17**	**15,6**	**2,4**
Échec justifié par la durée de projection dans la capitale	2	11,8	0,3
Échec justifié par le taux de fréquentation	5	29,4	0,7
Échec établi sur la seule parole des observateurs	10	58,8	1,4
Rapports mentionnant le succès relatif d'un film	**11**	**10,1**	**1,5**
Succès relatif justifié par la durée de projection dans la capitale et le taux de fréquentation	5	45,5	0,7
Succès relatif établi sur la seule parole des observateurs	5	45,5	0,7
Total	**109**	**100**	**15,2**

Nombre total de rapports : 717

Tableau 11 : Rapports mentionnant le succès ou l'échec commercial d'un film (1946-1960)

La majorité des auteurs justifient l'emploi des qualificatifs de « succès » ou d'« échec » commercial d'un film en s'appuyant sur deux éléments : le nombre de jours qu'un film est resté à l'affiche dans leur zone d'observation ainsi que le taux de fréquentation et d'affluence des publics dans les salles. Un film semble considéré comme un succès commercial dès lors qu'il est diffusé plus de trois jours consécutifs. Le délégué de Huelva explique ainsi que « d'ordinaire, les meilleurs films ont l'habitude de ne pas être diffusés plus de trois jours[663] ». D'autres auteurs estiment également qu'on peut considérer que l'accueil d'un film national n'a « pas été désagréable[664] » ou bien encore qu'il a été « acceptable, sans être remarquable[665] » à partir du moment où il a été diffusé durant trois jours. La notion de

[663] "Durante una semana ha estado proyectándose la película española "REINA SANTA" en esta capital. La permanencia durante tantos días en la pantalla demuestra el éxito que ha tenido, ya que de ordinario las mejores cintas no suelen durar mas de tres días", AGA, Cultura, (3)121,002 36/04682, "Reina Santa", Badajoz, non daté

[664] "Como resumen, podemos consignar que la película soportó tres días de proyección, con lo que se pone de manifiesto que no fue desagradable para el público", AGA, Cultura, (3)121.002 36/04692, "Dos cuentos para dos", Caceres, rapport du 26 novembre 1947

[665] "La asistencia del publico a los estrenos de películas viene constituyendo la medida de su aceptación, en términos generales. No han pasado de 3 los días en que la película referida ha podido mantenerse, lo que confirma el grado de aceptación, como aceptable y sin otras notas sobresalientes", AGA, Cultura, (3)121.002 36/04677, "Drama Nuevo", rapport de la délégation de Caceres, le 24 mars 1947

succès commercial est systématiquement convoquée dès lors qu'un film est diffusé durant six jours et plus. Sur l'ensemble des rapports, 83,8 % des durées de diffusion sont égales ou supérieures aux trois jours moyens de diffusion. Elles constituent pour les auteurs la preuve de l'intérêt qu'ont suscité les productions cinématographiques auprès des publics, puisque les propriétaires de salles, pour répondre à la demande, ont prolongé leur période de diffusion au-delà de la durée moyenne de projection en province. À l'inverse, les rapports mentionnant l'échec commercial d'un film qui aurait été diffusé moins de trois jours demeurent minoritaires (Tableau 12). Une analyse détaillée de la programmation d'une capitale permet en effet de mettre en évidence les temps de diffusion relativement cours des films en province. Ainsi, dans la ville de Cuenca, un film est diffusé en moyenne 1,7 jours en 1946, 1,8 jours en 1950 et 2,6 jours en 1956[666] (Tableau 13). Cela explique donc les raisons pour lesquelles de nombreux délégués provinciaux parlent de succès lorsque les œuvres espagnoles restent projetées plus de trois jours consécutifs.

	Nombre de rapports	Part des rapports (%)	Représentation sur le corpus (%)
Moins de trois jours	27	16,2	3,8
Trois à cinq jours	81	48,5	11,3
Six jours et plus	54	32,3	7,5
Deux semaines et plus	4	2,4	0,6
Trois semaines et plus	1	0,6	0,1
Total	167	100	23,3
Permanence à l'affiche non indiquée	558		77,8

Nombre total de rapports : 717

Tableau 12 : Durées de projection des films mentionnées dans les rapports (1946-1960)

[666] Pour les besoins de cette étude, un changement d'échelle a lieu au cours de la troisième partie de thèse. Elle se centre sur le vécu cinématographique des spectateurs provinciaux, en faisant le choix de se centrer sur une seule province, Cuenca, où la programmation et les rythmes de diffusion ont été étudiés en détails. Les raisons de ce choix méthodologique seront expliqués au chapitre 7.

Nationalités	1946	1950	1956
Allemande	1,6	1	3
Argentine	1,6	2,1	2
Espagnole	1,6	1,7	2,7
Française	1,4	1,8	2,9
Italienne	1,4	2	3,2
Mexicaine	1,7	1,6	2,2
Portugaise	1,7	2	0
Britannique	1,2	2,1	2,5
Américaine	1,8	1,8	2,5
Toutes nationalités confondues	**1,7**	**1,8**	**2,6**

Tableau 13 : Durée moyenne de diffusion d'un film selon sa nationalité à Cuenca entre 1946 et 1956 (jours)

La faible fréquentation des salles quant à elle est rarement mentionnée par les observateurs (Tableau 14). Elle permet à certains auteurs d'expliciter l'échec commercial d'un film et d'attester de son rejet unanime par les publics. Le délégué d'Oviedo explique ainsi que le rejet du film *La Nao capitana* « a été général, comme le prouve clairement le fait qu'après les premiers jours de projection, le cinéma ait été fréquenté par un faible nombre de spectateurs[667]». Néanmoins, le faible taux de fréquentation, s'il est indéniablement le signe d'un échec commercial du film selon les auteurs, n'est pas nécessairement synonyme d'un accueil hostile de la part des spectateurs présents. Même vus par une faible proportion de spectateurs, ces derniers ont pu véritablement apprécier le film projeté à l'écran. Le délégué provincial de Palma précise, par exemple, que le film *Héroes del 95* « même s'il a attiré peu de spectateurs a plutôt été commenté favorablement[668] ». On constate donc que les délégations provinciales opèrent une distinction entre les notions d'*accueil favorable* et de *succès commercial*. Les observateurs qualifient ainsi de « succès commercial » les films qui sont parvenus à générer un engouement général de la part des publics de cinéma d'une même capitale provinciale durant une période significative d'au minimum trois jours consécutifs.

667 "La repulsa, pues, ha sido general y lo prueba claramente el hecho de que, después de los primeros días de proyección, el Salón se ha visto concurrido por escaso número de espectadores", AGA, Cultura, (3)121.002 36/04685, « La Nao capitana », rapport de la délégation d'Oviedo, le 14 octobre 1947

668 "*Héroes del 95* ha tenido, por tanto, escasos espectadores, entre los cuales se ha comentado bastante favorablemente", AGA, Cultura, 121.002 36/04685, « Héroes del 95 », rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 28 janvier 1948

	Nombre de rapports	Part des rapports (%)	Représentation sur l'ensemble du corpus (%)
Fréquentation importante	61	64,2	8,5
Fréquentation moyenne	4	4,2	0,6
Fréquentation faible	30	31,6	4,2
Total	95	100	13,2

Nombre total de rapports : 717

Tableau 14 : Evaluation du taux de fréquentation par les délégations provinciales (1946-1960)

**** Les principaux succès commerciaux de la période***

Les rapports provinciaux offrent donc des indications précieuses pour déterminer les grands succès populaires de la cinématographie nationale du premier franquisme. Ils peuvent être vus comme un moyen de pallier l'absence de chiffres de fréquentation des salles, en s'imposant comme le témoignage direct de l'accueil provincial des films espagnols. Si plusieurs observateurs affirment qu'un même film a rencontré un véritable succès dans leurs salles, l'historien peut ainsi avancer de façon relativement fiable la popularité du film et son accueil favorable par une majorité de publics provinciaux. Néanmoins, cette approche demeure limitée et ne peut concerner l'ensemble de la période du premier franquisme. En effet, on observe un fort déséquilibre dans la conservation des rapports provinciaux entre les périodes 1946-1951 et 1952-1960. Il faut rappeler que, jusqu'en 1951, les fonctionnaires de la DGCT conservent 7,6 rapports par films en moyenne. À partir de 1952, seul 1,7 rapport par films est retenu (cf chapitre 1). Il est ainsi particulièrement difficile d'évaluer l'étendue du succès d'un film sorti en Espagne à partir de 1952 à travers ces seules sources, puisqu'il est impossible de comparer son accueil au sein de plusieurs aires de réception. C'est pourquoi les résultats présentés ci-après ne concernent que les films sortis au cours de la période 1946-1951. Le classement des films à succès de cette période a été établi à partir des rapports ayant explicitement considéré un film comme un succès commercial, ainsi qu'à partir des documents estimant que le taux de fréquentation a été « important » et/ou que la durée de projection des films a été supérieure à trois jours (Volume 2, Tableau 7, p. 820-822). La liste restreinte présentée ci-après (Figure 12) ne prend en compte que les films dont au moins la moitié des rapports estiment qu'il s'agit d'un succès commercial.

1**.** ***Locura de amor***, Juan de Orduña (1948), qui est considéré comme un succès commercial dans 66,7% des rapports (dans dix provinces sur quinze)

2. ***Agustina de Aragón***, Juan de Orduña (1950) (61,5% des rapports, dans huit provinces sur treize)

3. ***Balarrasa***, José Antonio Nieves Conde (1951) (58,3% des rapports, dans sept provinces sur douze)

4. ***Don Juan***, José Luis Sáenz de Heredía (1950) (55,6% des rapports, dans cinq provinces sur neuf)

5. ***La mies es mucha***, José Luis Sáenz de Heredía (1949) (50% des rapports, dans sept provinces sur douze)

6. ***Currito de la Cruz***, Luis Lucía (1949) (50% des rapports, dans six provinces sur douze)

Figure 12 : Films considérés comme des succès provinciaux dans au moins la moitié des rapports provinciaux (1946-1951)

Qualifiés de « succès commercial » dans de nombreuses aires réceptives, on peut affirmer que ces six films ont connu le succès auprès des publics provinciaux. Ce classement fait d'ailleurs écho à une enquête publiée en juillet 1956 par la revue du *Sindicato Nacional de Espectáculo* (SNE) intitulée *Espectáculo*[669]. Elle propose les résultats d'une étude menée auprès des propriétaires de salles de cinéma sur l'ensemble du territoire, principalement auprès de ceux situés dans les zones rurales, en leur demandant d'établir le classement des plus grands succès nationaux dans leurs salles depuis 1946. *Locura de amor* se hisse en tête du classement établi par les propriétaires de salles, ce que l'analyse des rapports provinciaux semble confirmer. Le film détient d'ailleurs le record de permanence à l'affiche de notre corpus : en novembre 1948, il a été diffusé durant 21 jours consécutifs à Burgos, soit sept fois plus longtemps que la période de projection moyenne des films nationaux. Ce drame historique réalisé par Rafael Gil a constitué l'un des principaux succès cinématographiques des années quarante et s'est érigé en modèle de référence pour les spectateurs de l'époque. Une partie extrêmement réduite des rapports (3,3%) révèle en effet que les publics provinciaux réalisent une comparaison des œuvres qu'ils voient à certains référentiels cinématographiques espagnols (Tableau 15). Selon les informateurs, *Locura de amor* est le film le plus régulièrement cité par les publics afin d'établir une comparaison avec le reste de la production nationale. Le film semble avoir suffisamment marqué l'esprit des spectateurs pour qu'encore 57,5 % des individus interrogés par les équipes de Julio Montero et Ana María Paz en 2011 durant leur enquête sur la mémoire des spectateurs durant le franquisme, citent *Locura de amor* parmi les films espagnols dont ils se souviennent[670].

[669] *Espectáculo,* numéro de juillet 1956

[670] MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Lo que el viento no se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 117

Titre	Nombre de rapports	Représentation sur le corpus total (%)
Locura de amor	7	1
Los ultimos de Filipinas	4	0,6
Pequeñeces	3	0,4
Raza	2	0,3
La Prodiga	1	0,1
El escandalo	1	0,1
Agustina de Aragon	1	0,1
Siguiendo mi camino	1	0,1
Ines de Castro	1	0,1
Sin novedad en el Alcázar	1	0,1
Bóton de Ancla	1	0,1
Total	24	**3,3**

Nombre total de rapports : 717

Tableau 15 : Films les plus cités comme modèle de référence par les publics provinciaux (1946-1960)

Quatre autres grands succès établis grâce aux observations des délégations provinciales apparaissent également dans les résultats de l'enquête publiée dans *Espectáculo* en 1956 : *Currito de la Cruz* (classé en troisième position dans l'enquête menée par le SNE), *Agustina de Aragón* (en cinquième position) et *Balarassa* (sixième position). *La mies es mucha* n'apparaît pas dans les résultats de l'enquête réalisée par le SNE, mais semble avoir conquis une partie importante des publics provinciaux d'après les rapports, car sept délégations provinciales sur douze ont estimé que le film avait rencontré un véritable succès commercial dans leur capitale. Il a de plus a été diffusé durant plus d'une semaine (8,3 jours en moyenne).

La liste établie à partir de l'analyse des rapports provinciaux fait également écho à celles réalisées par d'autres historiens. À défaut de pouvoir se fier aux chiffres de fréquentation des salles, ils ont étudié le temps de permanence à l'affiche des films nationaux afin de déterminer les plus grands succès cinématographiques du box-office espagnol. Valeria Camporesi, qui a consacré son étude aux cinémas madrilènes entre 1940 et 1990, a ainsi établi que ces six films sont restés à l'affiche au moins un mois à Madrid, attestant ainsi de l'indéniable succès qu'ils ont rencontré auprès du public de la capitale[671]. Ainsi, malgré son impopularité tant décriée par certains secteurs professionnels, le cinéma espagnol semble être parvenu à susciter une certaine adhésion chez les publics, au moins à travers une sélection de grands succès commerciaux. En outre, lorsqu'on analyse la nature des critiques attribuées aux publics par les observateurs, on constate que les commentaires positifs dominent leurs discours.

671 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 120-121

**** Une surreprésentation des commentaires positifs***

Comme on l'a vu précédemment, les auteurs des rapports sont contraints de détailler les raisons d'une acceptation ou d'un rejet éventuels des films nationaux par les publics, selon des critères prédéfinis. Ils doivent ainsi renseigner les éléments d'ordre technique, artistique, narratif et idéologique présents dans le film qui ont agi sur les modes de réception. Pour rappel, les commentaires ayant trait à la technique selon les rapporteurs touchent différents éléments : la photographie, le son, la musique, le montage, les mouvements de caméra, les décors et les costumes, les mouvements de masse, c'est-à-dire les moments où l'on a recours à des groupes de figurants pour la réalisation d'une scène (généralement une scène de bataille), et le recours éventuel à certains trucages. Les délégations provinciales s'emploient à décrire la réception artistique des films à travers les éléments suivants : la réalisation du film, le scénario, les dialogues ainsi que l'interprétation. La catégorie désigne l'ensemble des éléments participant de la construction narrative, du déroulement du récit et de l'intrigue : rythme, développement, vraisemblance, réalisme des scènes et du récit, cohérence de l'action, caractérisation des personnages, genre cinématographique, thématiques abordées dans le récit cinématographique, l'émotion que l'intrigue parvient à susciter chez les spectateurs ou encore l'atmosphère générale du récit. Enfin, la catégorie idéologique regroupe les commentaires des publics se référant au sens même du film et de sa morale (Figure 13).

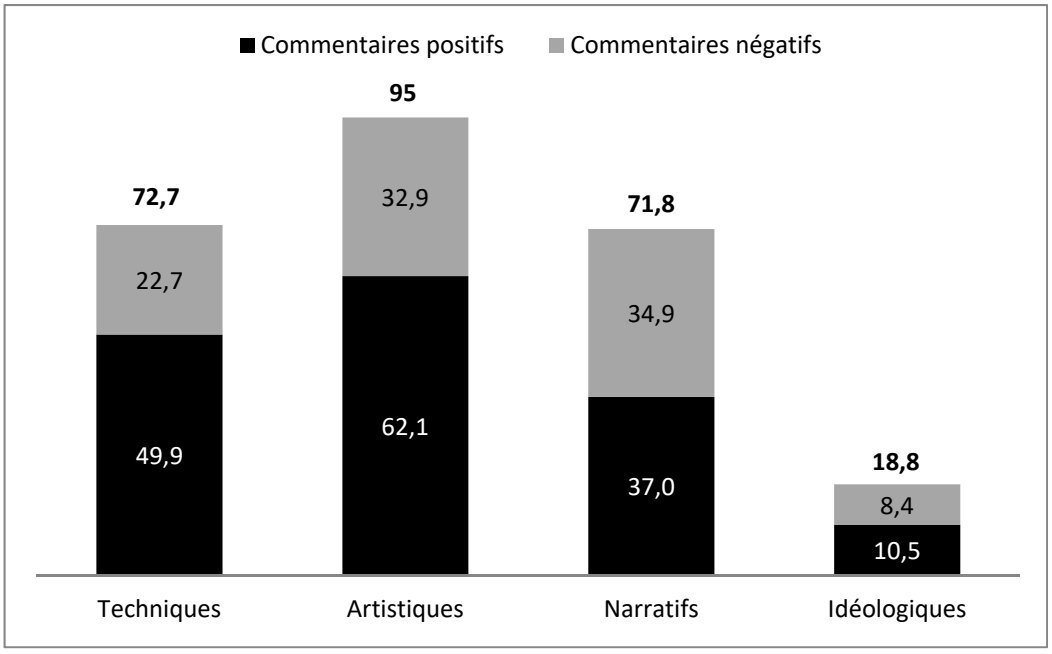


Figure 13 : Répartition des commentaires attribués aux publics de cinéma au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

Si l'on se fie uniquement au décompte du nombre de commentaires positifs et négatifs émis par les publics, le cinéma espagnol semble avoir été majoritairement bien accepté par les spectateurs espagnols. Néanmoins, un commentaire positif à propos d'un élément filmique ne garantit pas la pleine acceptation de l'œuvre par les publics. Ces commentaires doivent être replacés dans leur contexte global. Des rapporteurs peuvent par exemple affirmer qu'un film ait été mal accueilli par la majorité des publics sans en détailler les raisons, mais insister sur les éléments techniques ou artistiques que certaines communautés d'interprétation minoritaires dans la salle ont pu apprécier. Ces commentaires mélioratifs seront ainsi comptabilisés parmi les commentaires d'ordre positif, tandis que les commentaires négatifs ne pourront pas être relevés puisque l'observateur n'aura pas pris le temps de les développer.

L'analyse des rapports tend tout de même à démontrer que le cinéma national a été accueilli de façon relativement favorable par la majorité des publics provinciaux (Tableau 16). Après avoir calculé la moyenne d'adhésion des 89 films de nos corpus[672], on constate en effet que seuls quatre films semblent avoir été rejetés de façon unanime par les publics[673], alors que 21 d'entre eux ont reçu un accueil enthousiaste de la part des spectateurs provinciaux. La moyenne générale d'adhésion des publics aux films nationaux s'élève ainsi à **1,1/3** ; autrement dit, les films nationaux semblent avoir été majoritairement acceptés par les publics, mais de façon réservée.

Types d'accueil	Nombre de films	Part de films (%)	Nombre de rapports	Part de rapports (%)
Rejet du film (-3 à -2,1)	4	4,6	40	5,6
Rejet avec objection(s) (-2 à -1,1)	3	3,4	40	5,6
Partagé à tendance négative (-1 à -0,1)	3	3,4	31	4,3
Indifférent (0)	3	3,4	35	4,9
Partagé à tendance positive (0,1 à 1)	30	34,5	99	13,8
Acceptation avec objection(s) (1,1 à 2)	22	25,3	171	23,8
Acceptation (2,1 à 3)	22	25,3	267	37,2
Éléments non intégrés à la note			34	4,7
Total	87	100	717	100

Nombre total de films : 89 Nombre total de rapports : 717

Tableau 16: Types d'accueil recensés dans les rapports provinciaux (1946-1960)

[672] Les moyennes des films et leurs calculs apparaissent dans les diches individuelles réalisées pour chacun des films du corpus, situés en annexe à partir de la page 133. Elles sont calculées à partir de la méthodologie décrite dans le chapitre 2.
[673] Il s'agit des films suivants : *Aventuras del capitán Guido* de Jacinto Godays Prats (1948), *Perseguidos* de José Luis Gamboa (1952), *Segundo López, aventurero urbano* (1953) et *Con la vida hicieron fuego* (1959) de Ana Mariscal.

**** Un succès à relativiser***

Pour plusieurs raisons, ces résultats doivent être interprétés avec prudence. La première d'entre elles réside dans le fait que le discours de ces sources peut agir comme un miroir grossissant non pas de la réalité réceptive des publics, mais plutôt des espoirs des acteurs de la surveillance cinématographique. On ne peut en effet exclure que la surreprésentation des mentions de « succès commercial » ou de commentaires positifs à propos des divers éléments cinématographiques des films relève d'une démarche de valorisation du cinéma national. En insistant sur le succès d'un film, les observateurs entendent démontrer, grâce à l'appui du public, la qualité du cinéma espagnol et les progrès réalisés par la cinématographie nationale. C'est sans doute pour cette raison que les durées de projection sont surtout mentionnées lorsqu'elles sont le signe d'un succès commercial et que la fréquentation est commentée lorsqu'elle est particulièrement importante. Ces éléments sont mobilisés afin d'affermir les dires de leurs auteurs qui assurent que le film dont ils parlent a rencontré un véritable succès dans leur province, voire un « *éxito de taquilla* » – autrement dit un « succès de salle[674] ». Cette vision méliorative de la réception du cinéma espagnol ne semble pourtant pas correspondre à la réalité décrite par les professionnels du secteur industriel qui déplorent massivement l'échec commercial du cinéma espagnol auprès des publics et le peu de recettes qu'il génère.

Cette surreprésentation des éléments mentionnant le succès des œuvres dans les rapports s'explique sans doute par le rôle que les auteurs attribuent à leur propre travail d'observation. La surveillance des publics et la critique qu'ils livrent des films qu'ils visionnent ont pour but de fournir à l'administration les meilleures indications afin d'améliorer la qualité du cinéma national. Mettre l'accent sur les progrès qualitatifs et idéologiques de certaines productions, constitue le moyen le plus efficace d'orienter et de renouveler le cinéma national, en détectant les éléments qui ont su provoquer l'adhésion des publics. Les critiques à l'encontre du cinéma national ne sont pas pour autant absentes de leurs discours. Leurs encouragements, qui insistent sur l'exceptionnelle qualité des films, révèlent souvent en négatif les faiblesses intrinsèques du cinéma espagnol. Néanmoins, il semblerait que de nombreux auteurs aient fait le choix de mettre en avant les éléments garants d'un relatif succès cinématographique, afin d'encourager les producteurs et réalisateurs espagnols à fournir leurs efforts dans la direction qu'ils estiment préférable.

[674] Seul sept films dans le corpus étudié ont pu être qualifiés par au moins un délégué provincial de « succès de salle » : *Alhucemas* de José López Rubio (1948) *Botón de Ancla* de Ramón Torrado (1948), *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956), *Fuenteovejuna* de Antonio Roman (1947), *La Duquesa de Benameji* de Luis Lucía (1949), *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña (1947) et *La Mies es mucha* de José Luis Sáenz de Heredía (1947).

En outre, même si la moyenne adhésion des publics semble relativement favorable au cinéma national (1,1/3), il faut rappeler que ces résultats doivent ont été établis de façon artificielle à travers un système de notation reposant sur des critères qui se sont voulus les plus objectifs possible, mais qui peuvent parfois se révéler contraignants ou insuffisants pour retranscrire une réalité complexe. De plus, ces résultats n'éclairent la réception que de ceux qui ont vu les films en question. Autrement dit, ils ne prennent pas en compte les spectateurs espagnols qui ont sciemment fait le choix de ne pas assister aux séances projetant des films nationaux parce qu'ils n'apprécieraient pas les productions nationales. C'est ce que mentionne Julio Doblado, le délégué provincial de Huelva en 1956 dans son rapport consacré à la réception du film *Esa voz es una mina* de Luis Lucia (1955) : « le reste des spectateurs, la majorité, s'est abstenu de se rendre à la projection, car ils étaient déjà réfractaires à ce genre de films[675] ». Il est vrai que certains rapports évoquent des communautés d'interprétation hostiles au cinéma national, mais il demeure extrêmement compliqué d'évaluer l'ampleur de ce sentiment auprès de l'ensemble des populations spectatorielles. On peut donc imaginer que la relative adhésion des publics au cinéma national soit liée au fait que les salles aient été fréquentées par un public préalablement adepte du cinéma espagnol.

Si l'on constate donc une forte tendance chez les rapporteurs à mettre en évidence les progrès réalisés par la cinématographie nationale et les succès commerciaux qui ont su captiver les publics, on observe néanmoins qu'ils ne parviennent pas à masquer l'existence de voix dissonantes au sein des publics.

3.2.2 – L'hostilité des publics face aux productions nationales ?

**** La défiance préalable des publics***

D'après les comptes rendus des rapporteurs, une partie des publics provinciaux peut se montrer extrêmement sévère à l'encontre du cinéma national. Les délégations provinciales sont en effet nombreuses à évoquer une certaine défiance préalable des spectateurs à l'encontre du cinéma national. Comme l'a constaté le délégué provincial de Palma en 1946, « le grand public (…) n'assiste plus aux projections de films espagnols, ou bien seulement après avoir eu vent de sa qualité ». Il n'est pas le seul à réaliser ce constat. En 1947, la délégation de Burgos indique ainsi « qu'il existe un climat défavorable aux productions espagnoles, qui, en général, sont accueillies avec de nombreuses objections par une bonne

[675] « El resto de los espectadores, la mayoría, se ha abstenido de asistir a su proyección, pues de antemano están predispuestos en contra de este género de películas », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/043539, « Esa voz es una mina », rapport de la délégation de Huelva, le 10 février 1956

partie du public qui craint de voir, une fois de plus, un film de faible valeur[676] ». À la même période, le délégué d'Oviedo renchérit en écrivant qu'il « existe la conviction chez le public que les réalisateurs espagnols se préoccupent peu de faire du cinéma[677] ». La description d'une atmosphère hostile au cinéma national est ainsi évoquée dans onze provinces espagnoles entre 1947 et 1951 (Tableau 17). Il faut noter que ces commentaires s'employant à décrire l'animosité ambiante à l'encontre du cinéma espagnol constituent un discours qui sort du cadre établi par le questionnaire transmis aux délégations provinciales. Il s'agit donc de réflexions annexes que les informateurs du régime jugent suffisamment importantes pour devoir les communiquer à l'administration centrale. Le fait que différents délégués évoquent à différents moments et au sein de différentes aires de réception cette réalité, alors même qu'elle ne s'intègre pas réellement aux volets du questionnaire, indique que ce phénomène est loin d'être isolé.

	Nombre de rapports	Part de rapports (%)	Nombre de films	Part de films (%)	Nombre de capitales provinciales	Part de capitales (%)
Ambiance générale hostile au cinéma national	18	2,5	13	14,6	11	29,7
Secteurs du public hostiles au cinéma national	57	7,9	27	30,3	23	62,2
Évocation d'un sentiment d'infériorité par rapport aux productions étrangères	56	7,8	29	32,6	22	59,5

Nombre total de rapports : 717 *Nombre total de films : 89* *Nombre total de provinces : 37*

Tableau 17 : L'hostilité des publics à l'encontre du cinéma national dans les rapports provinciaux (1946-1953)

Sans forcément se référer à une atmosphère générale hostile au cinéma espagnol, les rapporteurs identifient régulièrement des groupes de spectateurs qui exposent clairement leur rejet du cinéma national jusqu'en 1953. Un peu moins de 8 % des rapports étudiés mentionnent ces communautés d'interprétation nourrissant une défiance préalable vis-à-vis du cinéma espagnol. Si cela peut paraître plutôt faible, il faut noter que ce phénomène est tout de même observé dans vingt-trois provinces différentes, soit un peu moins des deux tiers des territoires étudiés. Différents délégués décrivent ainsi des groupes de spectateurs qui, lors des

[676] « No cabe duda que existe un ambiente un tanto desfavorable respecto a las películas españolas, las que se reciben, en general con ciertos reparos por buena parte del público que teme ver, una vez más, una película de escaso valor. Tal sucedió al anuncio de la proyección de la película "Senda ignorada" en su primer pase en la Sala de Cine Calatravas que estuvo casi vacía. Sin embargo, la impresión que causó su proyección, fue magnifica y tuvo gran aceptación para el público, que en días sucesivos ha asistido en mayor número a las sesiones posteriores », AGA, Cultura, 121.002 36/04680, « Senda ignorada », rapport de la délégation de Burgos, le 23 mars 1947

[677] « Hay un ambiente en el público de que los directores españoles se preocupan muy poco de hacer cine. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04677, « Drama Nuevo », rapport de la délégation d'Oviedo rédigé vers 1947

séances, « ont pour habitude de considérer les productions espagnoles comme inférieures[678] ». Ces « détracteurs du cinéma national[679] » sont régulièrement suspectés par les observateurs d'être « toujours disposés à trouver des défauts dans [les] films nationaux[680] ». Évoquée dans divers rapports et diverses provinces, il demeure cependant difficile de mesurer l'ampleur et le degré d'enracinement de cette défiance préalable à l'encontre du cinéma espagnol chez les publics à partir de ces seules sources.

**** La concurrence des cinématographies étrangères***

Une chose est sûre néanmoins : le cinéma produit sous le franquisme souffre de la comparaison avec les cinématographies étrangères. Malgré la mise en place de diverses mesures protectionnistes, le régime est totalement dépendant du marché cinématographique extérieur pour répondre à la demande des spectateurs espagnols, puisqu'il ne produit qu'une cinquantaine de films par an[681]. Cela a pour conséquences de mettre en concurrence directe la cinématographie espagnole à une production étrangère de qualité supérieure, et de décourager d'éventuels investissements privés en faveur d'une cinématographie nationale peu rentable. Ainsi, 7,8 % des rapports mentionnent l'existence d'un « complexe d'infériorité nationale » profondément « enraciné chez le public espagnol[682] ». Lorsque les publics saluent la réussite d'un film espagnol, ils le comparent ainsi systématiquement aux productions étrangères. En 1947, le public de Huesca estime alors que le film *La Fe* de Rafael Gil peut « rivaliser artistiquement, et même techniquement, avec n'importe quelles autres productions étrangères[683] ». Le modèle de comparaison est incontestablement celui du cinéma hollywoodien, qui, selon le délégué de Cuenca en 1947, « représente pour le public [espagnol]

[678] « Estos comentarios, se han recogido, incluso en aquel sector del público que tiene por costumbre, considerar a las producciones españolas como inferiores, aún sin haberlas visto. », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, « Mar abierto », rapport de la délégation de Huelva, le 3 mars 1947

[679] « No puede consignarse núcleo alguno de espectadores ya que la totalidad la ha comentado favorablemente y hasta los mismos detractores de nuestro cine consideran deberían variar de actitud si en las demás películas nacionales se advirtiera algo de la perfección de "Mariona Rebull ». », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04686, « Mariona Rebull », rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 26 avril 1947

[680] « En el núcleo de espectadores, siempre dispuestos a encontrar defectos en nuestras películas, ésta se comenta favorablemente », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04718, « Apartado de correos 1001 », rapport de la délégation de Huelva, le 27 février 1951

[681] A titre de comparaison, à la même période en France, on produit en moyenne 120 films par an.

[682] "No discrepa el juicio propio expuesto, y en la presente ocasión solo cabe felicitarse por este esfuerzo que enorgullece y que disipara sin duda gran parte de ese complejo de inferioridad nacional tan enraizado en el público español.", AGA, Cultura, (3à 121.002 36/04673, "Locura de amor", rapport de la délégation de Pamplona, le 11 novembre 1948

[683] "Después de verla, estoy seguro que la mayor parte de los espectadores consideran al cine nacional capaz de llevar la pantalla los mejores temas y competir artísticamente, y aun, técnicamente, con aquellas producciones extranjeras, que son consideradas como les perfeccionadas", AGA, Cultura, (3)121.002 36/04681, "La Fe", rapport de la délégation de Huesca, le 24 novembre 1947

la perfection[684] », notamment sur le plan technique. 78,9 % des comparaisons opérées par les publics avec des cinématographies étrangères concernent le cinéma américain[685]. Ce dernier constitue ainsi le référentiel qualitatif des spectateurs, le modèle cinématographique qu'ils opposent au cinéma produit sous le franquisme. Les Etats-Unis sont les premiers exportateurs de films en Espagne et les productions hollywoodiennes dominent la programmation nationale[686].Valeria Camporesi a quant à elle démontré l'importance du cinéma américain dans la programmation des cinémas madrilènes et le succès qu'il rencontre auprès des spectateurs espagnols en comparant le temps de permanence à l'affiche des films selon leurs nationalités (Figure 14). Jusqu'en 1958, trois cinématographies étrangères semblent remporter les suffrages : les cinémas américain, français et italien, dont la durée de diffusion est majoritairement supérieure aux films espagnols.

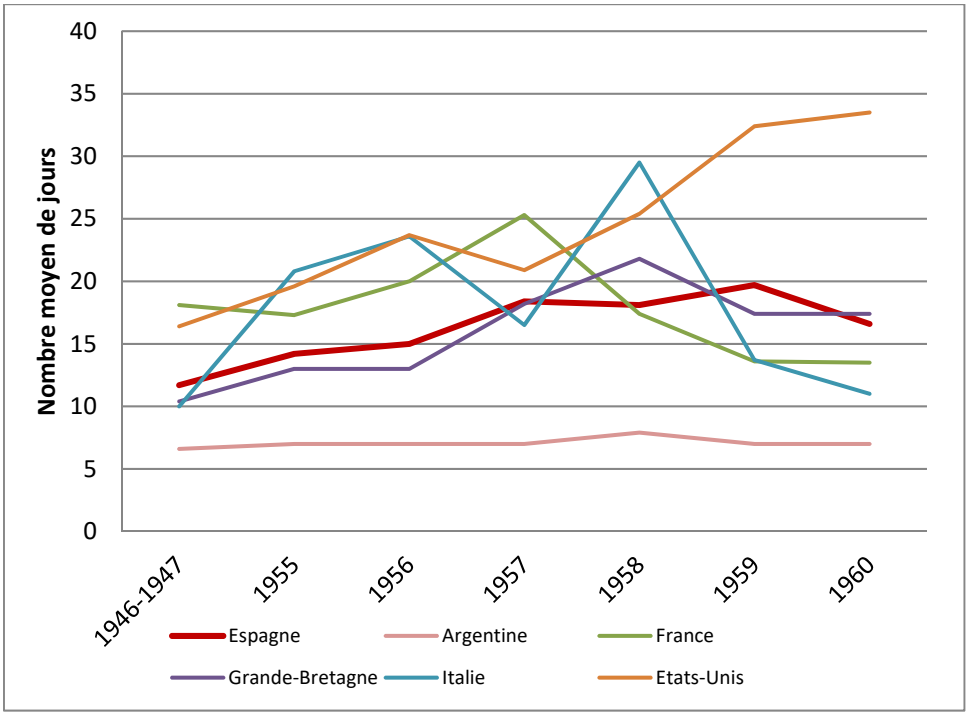


Figure 14: Temps de permanence à l'affiche des films selon leur nationalité dans les cinémas madrilènes (1946-1960) [687]

Cette fascination pour le cinéma américain s'explique de différentes façons par les rapporteurs provinciaux. Les spectateurs espagnols semblent apprécier tout d'abord la

[684] « Es muy corriente valorarla en relación con la producción norteamericana, que representa para el público español la perfección o por lo menos la primacía », AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04673, « Culpable », rapport de la délégation de Cuenca, le 7 février 1947

[685] 19 rapports mentionnent la nationalité des productions étrangères avec lesquelles les publics provinciaux établissent des comparaisons. Quatre nationalités sont représentées : américaine (78,9% des rapports), britannique (10,5%), argentine (5,3%) et italienne (5,3%).

[686] La programmation provinciale será étudiée en détail dans la chapitre 7.

[687] D'après les résultats de CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos : un cine por los españoles, 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994

maîtrise technique des studios hollywoodiens qui ont habitué les publics à une certaine facture filmique. Le délégué de Palma estime ainsi que les spectateurs « sont habitués et influencés par le luxe technique et artistique des productions américaines[688] ». Le dynamisme et le caractère spectaculaire de certaines de leurs superproductions ont marqué une partie des publics espagnols et ont imposé certains canons esthétiques et genres cinématographiques, tournés vers le divertissement et les effets spectaculaires. Le film historique *Reina Santa* de Rafael Gil (1947) semble ainsi avoir été particulièrement apprécié des spectateurs tarragonnais car il a su « mettre en scène des foules pour produire des effets guerriers de l'époque médiévale », digne « des plus spectaculaires productions américaines[689] ». Les actrices et les acteurs américains ont également suscité une certaine fascination chez les spectateurs espagnols[690].

Les producteurs et réalisateurs espagnols, qui ont conscience de la forte inclination des publics envers les productions hollywoodiennes, tentent parfois d'imiter les genres classiques du grand divertissement américain, tels que les films de gangsters et de bandits, les comédies sentimentales et légères ou encore les films noirs. Néanmoins, les publics, nourris de cette culture cinématographique provenant d'outre-Atlantique, considèrent souvent que ces pastiches filmiques sont peu convaincants. *Senda ignorada* est ainsi qualifiée de « copie exacte » des films « de pistolets [américains] qui se faisaient déjà il y a quelques années[691] » et la comédie *Si te hubiese casado conmigo,* réalisée en 1951, est considérée comme une imitation « des comédies nord-américaines dans leurs pires aspects[692] ».

Cette mise en concurrence désavantageuse pour le cinéma espagnol est renforcée par la programmation des cinémas. Le système protectionniste élaboré par le régime oblige les propriétaires de salles à diffuser l'équivalent d'une semaine de films nationaux pour cinq semaines de projection de films étrangers. Il entend ainsi lutter contre la tendance des distributeurs et des propriétaires de cinéma espagnols à ne diffuser que des films étrangers, plus rentables. Cependant, cette contrainte a un effet préjudiciable sur les films espagnols, car

[688] "Solamente aquellas personas acostumbradas e influidas por el lujo técnico y artístico de las producciones americanas de tipo parecido a "Me quiero casar contigo", la han comentado como realizada muy pobremente en todos los aspectos.", AGA; Cultura, (3)121.002 36/04722, "Me quiero casar contigo", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 6 juin 1951

[689] "La anterior es debido principalmente a la riqueza de presentación de que se reviste la cinta, siendo muchos los comentarios que la comparan a las más espectaculares producciones norteamericanas por las masas puestas en juego para obtener algunos efectos guerreros medievales, efectos en los que se consigue soslayar acertadamente toda sensación de ridículo.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation de Tarragona, le 26 mai 1947

[690] Cf chapitre 3.

[691] "En esta película, copia casi exacta de la serie americana de pistoleros de hace ya algunos años, ha alabado el público la movilidad y agilidad con que esta conseguida, así come el ambiente y el desarrollo de su trama", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda ignorada", rapport de la délégation de Palma, le 23 avril

[692] "se critica que en ella se imita a las comedias norteamericanas en sus peores aspectos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04698, "Si te hubieses casado conmigo", rapport de la délégation de Huelva, le 29 juillet 1951

le public a parfaitement identifié le caractère obligatoire de ces diffusions. Ainsi, en 1947, le public salmantin estime que le film espagnol *Aquel viejo Molino* constitue « un film de plus du "remplissage" obligatoire[693] » imposé aux programmateurs. Les spectateurs ont clairement identifié que le film n'est projeté que pour respecter la législation en vigueur. Cela a pour conséquence de renforcer le sentiment de défiance à l'encontre du cinéma national. Pour parer à l'éventuel manque à gagner dû à la projection de films nationaux qui n'attirent pas suffisamment de spectateurs, certains propriétaires sont prévoyants. Le délégué de Palma explique ainsi que le propriétaire du cinéma Salon Rialto, « prévoyant une faible affluence [pour le film *Aquel viejo molino*], a constitué son programme de deux films : l'un espagnol et l'autre américain[694] ». Il entend ainsi compenser la faiblesse supposée du nombre d'entrées que le film espagnol suscitera, en proposant en alternative un film américain, qui lui garantira une certaine recette.

En d'autres termes, une partie non négligeable des spectateurs semble donc accoutumée à « bouder » les productions espagnoles, leur préférant de loin les productions *made in* Hollywood. L'échec commercial de certains films évoqués dans les rapports n'est ainsi pas nécessairement lié à leurs caractères propres, mais plutôt aux préjugés des spectateurs qui décident sciemment de ne pas se rendre aux séances diffusant des productions espagnoles. Cela pose donc le problème de l'attractivité du cinéma national et de son image chez les spectateurs, qui constituent les premiers freins à la réorientation cinématographique tant désirée par les délégations provinciales et les services ministériels au milieu des années quarante.

Il serait néanmoins incomplet de mentionner les différents comportements des publics envers le cinéma espagnol sans évoquer, en contrepartie, la présence d'un sentiment opposé : celui de « bienveillance » de la part de certains spectateurs.

**** La bienveillance des publics ?***

Le délégué de Palma de Mallorca, alors qu'il dresse le bilan général de la réception cinématographique de sa province en 1946, explique ainsi qu'hostilité et bienveillance envers les productions nationales cohabitent dans les salles obscures des Baléares :

---

693 "Por las razones antes dichas, las reacciones no han sido ni parciales ni totales, por lo tanto se puede resumir diciendo que ha sido una película más del relleno obligado en la contratación de los lotes.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Aquel viejo molino", rapport de la délégation de Salamanca, le 3 février 1947

694 "No obstante, cabe señalar que "Aquel viejo molino" no he llegado, como tantas producciones nacionales, a la mayoría del público palmesano, aun cuando el empresario de la sala que la ha proyectado, previniendo la escasa concurrencia, formó el programa con dos películas: la española y una americana.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Aquel viejo molino", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 28 décembre 1946

> « on observe chez le public une certaine bienveillance vis-à-vis de nos films, ce qui laisse supposer qu'il serait relativement facile de s'attirer de nouveau ses faveurs, grâce à la réalisation de films de qualité, puisqu'on a relevé des réactions favorables chez le public après la projection de certains films récents[695]. »

Selon lui, les publics ne seraient donc pas farouchement hostiles aux productions espagnoles, et même plutôt ouverts au fait d'accueillir favorablement le cinéma national, pourvu qu'il soit de qualité. Dans certains rapports, les auteurs évoquent ainsi des publics qui semblent faire preuve d'une certaine tolérance pour les productions nationales, comme le rappelle la délégation de Palma de Mallorca en 1949 qui explique que le film *El capitán de Loyola* a été accueilli favorablement par les spectateurs, car « pour un film espagnol, il est bien réalisé[696] ». De même, José Corts Grau, délégué de la province de Valence estime que la raison pour laquelle certains spectateurs ont bien reçu *Borrasca de Celos* réside là aussi dans le fait « qu'il soit espagnol[697] ».

En d'autres termes, les publics semblent avoir conscience des difficultés rencontrées par le cinéma national et peuvent parfois adapter leur attitude réceptive face aux productions espagnoles. La croyance en l'infériorité du cinéma national induit des comportements et des modes de réception différents de ceux qu'ils apposent en règle générale sur les productions étrangères. Néanmoins, ce comportement bienveillant semble plutôt relever de l'anecdotique puisque seuls six rapports de notre corpus l'évoquent.

3.2.3 – La zone grise réceptive : les films passés « *sin pena ni gloria* »

La moyenne d'adhésion obtenue après l'analyse des différents rapports montre, on l'a dit, une nette prédominance d'accueils positifs. En effet, si l'on cumule la part de films ayant été acceptés favorablement, avec ou sans réserve de la part des publics, on constate que 50,6 % des films de nos corpus ont suscité l'adhésion des spectateurs (Figure 15, ci-après). Néanmoins, une part non négligeable des films étudiés semblent avoir été acceptés de façon partagée. Rappelons que l'accueil qualifié de « partagé » a été attribué à partir des rapports dans lesquels les auteurs ne parvenaient pas à émettre un avis tranché sur la façon dont les publics avaient reçu les films. Les accueils partagés à tendance positive ou négative ont été

[695] « No obstante, se observa en el público cierta benevolencia en el trato a nuestras películas, lo cual hace suponer que sería tarea relativamente fácil recuperar su favor, con la realización de algunas buenas películas, ya que se ha notado una favorable reacción después de la proyección de las últimas cintas. » AGA, Cultura, (3)121,002 36/04679, rapport du délégué de Palma de Mallorca à propos de *Aquel viejo Molino*, le 28 décembre 1946

[696] "Ademas ha ayudado a ello la circunstancia de "estar bien hecha por tratarse de una película española" según opiniones escuchadas al final de la cinta.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04703, "El capitán de Loyola", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 3 mars 1949

[697] "Incluso los que admitían que estaba bien, lo hacían aclarando que, "para ser española …" ", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684, "Borrasca de celos", rapport de la délégation provinciale de Valencia, le 12 février 1947

déterminés en fonction de la proportion de critiques positives et négatives qui étaient formulées dans les rapports. Ces deux tendances ne sont en aucun cas synonymes d'acceptation ou de rejet, et j'insiste sur le fait que cette qualification vise à traduire les tiraillements des publics face à ces œuvres, qui disposaient selon eux d'autant de raisons de les apprécier que de les rejeter, même si une tendance positive (ou négative) se dégageait de leur discours. On constate donc que 33,3 % des films de nos corpus ont reçu un accueil partagé à tendance positive. Cette tendance positive est sans doute, là encore, le fruit de la démarche de valorisation des rapporteurs, qui peuvent avoir volontairement mis en avant les éléments positifs du discours réceptif des publics.

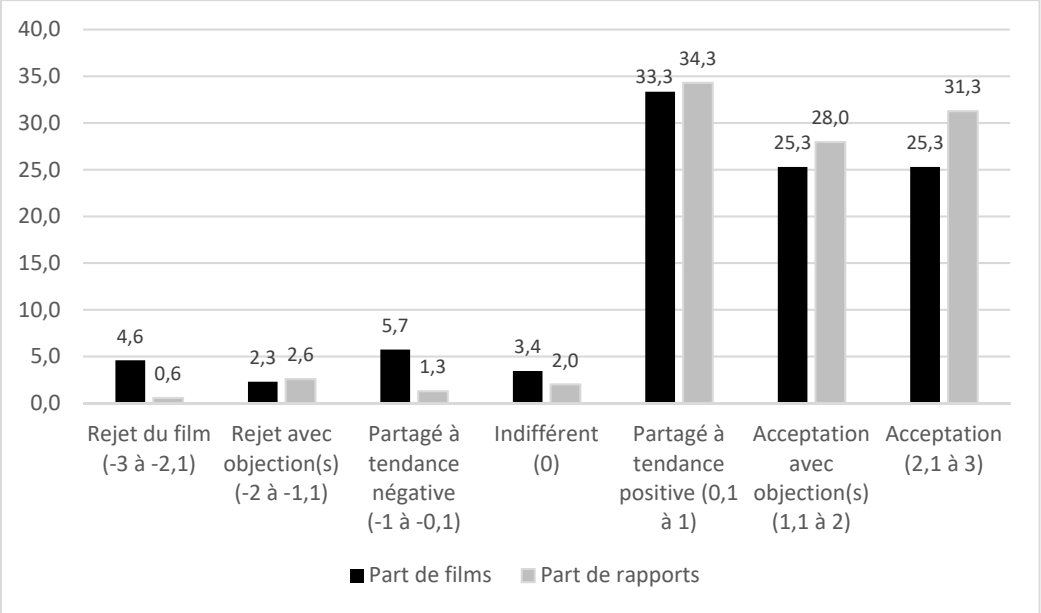


Figure 15: Les types d'accueil réservé au cinéma national par les publics provinciaux dans les corpus A et B entre 1946 et 1960 (%)

Une part minoritaire des rapports — 2 % des rapports et 3,4 % des films du corpus — mentionnent également l'indifférence des publics provinciaux. Autrement dit, certaines productions espagnoles n'auraient pas su toucher les spectateurs, les laissant de marbre et ne provoquant chez eux aucune réaction permettant aux observateurs de qualifier l'accueil qu'ils auraient réservé au film. Ainsi, après la projection de *Borrasca de Celos* de Ignacio F. Iquino (1946), le rapporteur de Salamanque explique qu'il est impossible « de préciser les réactions [du public] parce que le film est passé inaperçu[698] ». Une petite dizaine de rapports évoquent

[698] "Las reacciones no se pueden precisar porque es una película que se ve sin pena ni gloria", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684 , "Borrasca de celos", rapport de la délégation de Salamanque, le 3 juin 1947

ces films passés « *sin pena ni gloria* », ces œuvres qui seraient passées sur les écrans sans se faire véritablement remarquer et sans susciter l'intérêt véritable des spectateurs.

L'accueil réservé au cinéma espagnol par les publics provinciaux semble donc se répartir principalement entre l'acceptation, l'acceptation avec réserve ou bien dans une sorte de « zone grise réceptive », où les spectateurs, partagés, ne parviennent pas à adhérer pleinement aux œuvres qu'ils ont visionnées sans pour autant en arriver à les rejeter. Si l'on s'intéresse à l'évolution réceptive du corpus A, qui analyse la réception d'une cinquantaine de films entre 1946 et 1960, on constate ainsi que la moyenne d'adhésion est supérieure à **1** sur presque la totalité de la période (Figure 16).

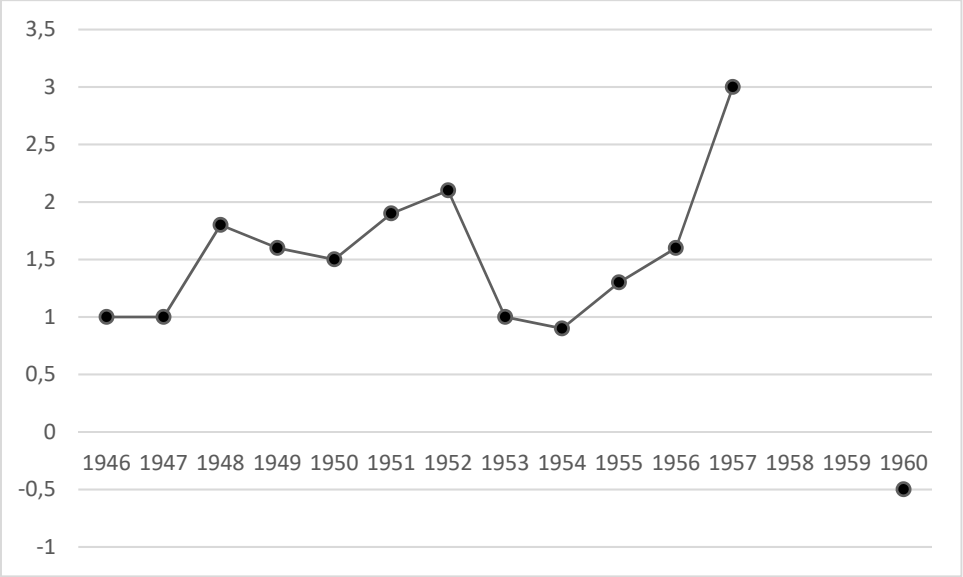


Figure 16: Évolution de la moyenne d'adhésion des films du corpus A (1946-1960)

En 1946 et 1947, les films projetés divisent et partagent les publics provinciaux. Entre 1948 et 1953 cependant, les films du corpus A semblent relativement satisfaire les Espagnols qui acceptent l'ensemble de la production — avec une certaine réserve néanmoins. Dans les années cinquante, seule l'année 1954 témoigne d'un accueil un peu plus timoré des œuvres du corpus A. Il faut également noter qu'à partir de 1957, la conservation des rapports provinciaux devient épisodique : seuls deux rapports sont retenus à propos d'un unique film de Ana Mariscal, *Con la vida hicieron fuego* (1959). L'accueil partagé à tendance négative ne peut donc être considéré comme étant représentatif de l'accueil moyen des productions en 1960.

Les films du corpus A ont donc majoritairement été acceptés par les publics provinciaux durant le premier franquisme. Les rapports offrent ainsi une vision moins

alarmiste de l'impopularité du cinéma que ce que les professionnels du cinéma et les détracteurs de la politique cinématographique adoptée par le régime ont pu en donner. Les rapports provinciaux démontrent également que les publics espagnols montrent une certaine sensibilité au travail de valorisation et de classification entrepris par les autorités franquistes.

3.3 - Un travail de valorisation en adéquation avec les goûts des publics ?

3.3.1 – Le regard des publics sur l'action classificatoire du régime

Une partie minoritaire des rapports font en effet part de l'opinion des publics sur l'orientation cinématographique adoptée par le régime. Il semble tout d'abord important de préciser que des spectateurs témoignent d'une connaissance certaine des difficultés, voire de la situation critique dans laquelle se trouve l'industrie cinématographique au milieu des années quarante. Le manque de moyen économique est une réalité qui saute aux yeux d'une partie d'entre eux, et qui constitue souvent l'argument de premier ordre des détracteurs du cinéma national. La délégation de Pamplune évoque ainsi ces spectateurs ayant conscience de la « pénurie bien connue de moyens[699] » dans le cinéma espagnol, tandis que le public de Zaragoza déplore « le manque de crédit économique suffisant pour gommer les quelques défauts[700] » techniques présents dans *Reina Santa* de Rafael Gil. Le manque de moyen de l'industrie cinématographique nationale, en grande partie responsable de la différence qualitative avec les autres productions étrangères, induit parfois des commentaires sévères envers certaines productions nationales.

En effet, des publics s'insurgent du fait que certaines productions — qu'ils estiment de mauvaise qualité — aient pu recevoir une aide financière de l'État. Ainsi, le public le plus cinéphile de Huelva, après avoir visionné *Doña María la Brava* de Luis Marquina (1949), déplore le « coût que suppose une production de ce type, pour n'obtenir qu'un résultat artistique nul, doublé d'un véritable échec commercial[701] ». À Huelva, les « partisans du cinéma national se lamentent du temps, du travail et de l'argent perdus dans ces productions

[699] "Todo hace presumir que el público estima esta realización como una continuación de ensayos laudables que el cine español viene haciendo con la penuria de medios conocida", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "Héroes del 95", rapport de la délégation de Pamplona, le 17 novembre 1947

[700] "faltándole únicamente el suficiente crédito económico para salvar algunos defectos consecuencia únicamente de esta causa", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation de Zaragoza, le 5 mai 1947

[701] "Por haber sido proyectada la película en cuestión, en días entre semana, ésta acogida se ha producido en el sector de público que asiste más asiduamente a los cines, lamentándose del gasto que supone una producción de éste tipo, para obtener un resultado artístico nulo y desde luego fracaso completo de taquilla", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Doña María la Brava", rapport de la délégation de Huelva, le 31 octobre 1949

discréditant [la] production cinématographique[702] » nationale. À Cuenca enfin, certains spectateurs s'interrogent sur les raisons pour lesquelles « on ne censure pas les films de la qualité [de *Ole, torero!*], qui bénéficient du crédit syndical, alors que, selon eux, ils ne devraient être octroyés qu'en fonction de leur valeur artistique[703] ». Son classement en première catégorie déconcerte ainsi une partie des spectateurs. En raison du manque de moyens endémique du système de production espagnol, il semble donc incompréhensible pour ces spectateurs que le régime contribue, même sommairement, à financer ces films qu'ils jugent de mauvaise qualité.

Les prix et les diverses distinctions cinématographiques qu'il attribue font également l'objet de l'attention des spectateurs. Là encore, on trouve dans des rapports une certaine exaspération chez les publics. Selon le délégué d'Oviedo, les spectateurs estiment « que le cinéma espagnol n'a aucunement progressé avec [le film] *Drama Nuevo*, et que le fait qu'il ait été primé par le Syndicat National des Spectacles constitue un véritable motif d'indignation, tout comme celui projeté antérieurement, *El crimen de la calle de Bordadores*[704] ». À Huelva, une partie des publics estiment que « les réalisateurs et les producteurs cinématographiques gaspillent l'argent qu'ils reçoivent grâce aux prix et aux aides du Syndicat, en produisant des films médiocres[705] ».

Ces rares commentaires démontrent qu'une partie des publics est non seulement sensible au travail de valorisation et de promotion du cinéma espagnol, mais également critique à son égard. En ayant pleinement connaissance des difficultés rencontrées par le cinéma national, notamment celles liées à son financement, ils semblent avoir conscience du rôle que le régime et ses institutions cinématographiques peuvent jouer dans le développement d'un cinéma de qualité. Néanmoins, il faut prendre en compte que les commentaires exposés ci-dessus demeurent extrêmement minoritaires dans l'ensemble des corpus étudiés, et qu'ils accompagnent un discours préalablement hostile au cinéma national.

[702] "En los simpatizantes de nuestro cine, los comentaristas se lamentan del tiempo, trabajo y dinero perdido en estas producciones que desacreditan nuestra producción cinematográfica", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04684, "Borrasca de Celos", rapport de la délégation de Huelva, le 24 novembre 1947

[703] "Esta Delegación recoge los comentarios hechos, según los cuales se censura que películas de la calidad de esta que nos ocupa gocen de los beneficios del crédito sindical, que, según esas opiniones, deberían concederse a las que por sus valores artísticos lo merezcan", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04706, "Ole torero!", rapport de la délégation de Cuenca, le 25 octobre 1950

[704] "Y para resumir, que el pensamiento del público, es que el cine español no ha dado ningún paso adelante con "Drama Nuevo" y es motivo de indignación el que esta película, como"anteriormente Crimen de la Calle de Bordadores", hayan sido premiadas por el sindicato Nacional del Espectáculo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04677, "Drama Nuevo", rapport de la délégation d'Oviedo, non daté

[705] "Los comentarios desfavorables afirman que los directores y productores cinematográficos, malgastan el dinero que reciben mediante premios y ayudas del Sindicato, produciendo películas mediocres que, como la que nos ocupa, no están a la altura del tema elegido", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Alhucemas", rapport de la délégation de Huelva, le 30 janvier 1950

Si on s'intéresse aux moyennes d'adhésion des publics en fonction de la classification attribuée par l'État, on constate en réalité une certaine adéquation entre les choix du régime et l'accueil que leur réservent les publics.

3.3.2 – La réception des films selon leur classification

L'analyse de la réception des films en province selon leur classification s'emploie à comparer l'accueil des films selon les catégories établies par la JSOC entre 1946 et 1952 (Figure 17).

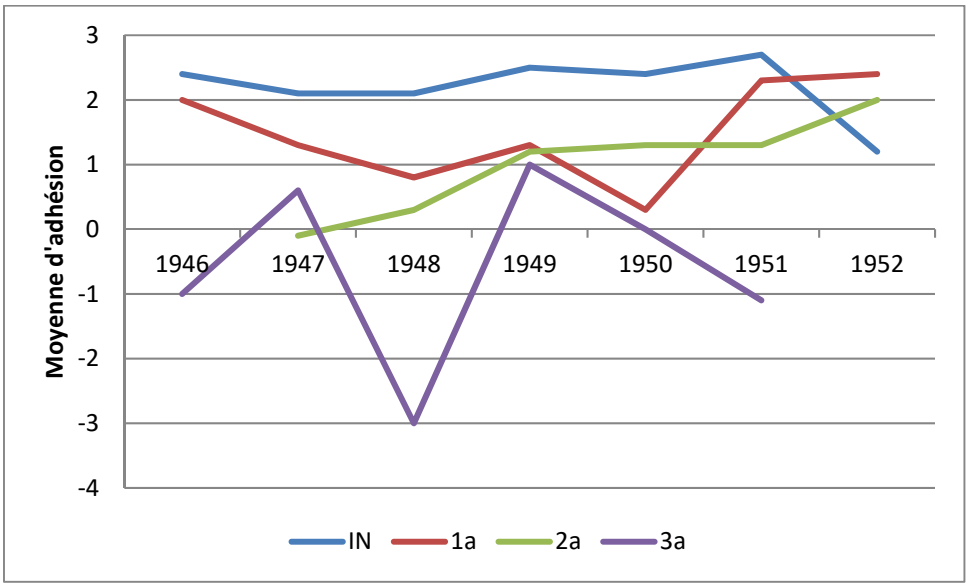


Figure 17 : Moyenne d'adhésion des publics selon les catégories établies par la JSOC à partir du corpus B (1946-1952)

Entre 1946 et 1952, il semblerait que la valorisation économique réalisée par la JSOC entre en adéquation avec l'accueil réservé aux films par les spectateurs. On constate en effet que les films les plus valorisés par le régime, ceux classés d'Intérêt National, ont été pleinement acceptés par les publics provinciaux, puisque leur moyenne d'adhésion est comprise entre 2,1 et 3. Créé en 1944, ce label est destiné à promouvoir un cinéma d'un haut niveau technique et artistique, « exaltant les valeurs raciales et les enseignements des principes moraux et politiques » du régime. En d'autres termes, le cinéma placé sous la protection de ce label devient le modèle cinématographique du régime dont les producteurs et réalisateurs doivent s'inspirer pour développer et promouvoir la cinématographie nationale. Seule l'année 1952 fait figure d'exception dans la moyenne d'adhésion des publics. Les spectateurs semblent avoir été déçus par un film classé d'Intérêt National : *Amaya* de Luis

Marquina (1952), qui a obtenu respectivement une moyenne d'adhésion de 0,6. Ce film clôture le cycle de cinéma historique qui caractérise les années quarante, mais qui semble dorénavant lasser les publics provinciaux. La délégation de Palma explique ainsi que « le cinéma national a fini dernièrement par fatiguer le public avec un excès de films historiques et d'époque[706] ». Le délégué de Valladolid quant à lui estime que « les thèmes historiques ne sont pas les plus appropriés au tempérament des réalisateurs espagnols ». Selon lui, « la production espagnole doit se concentrer sur des thèmes religieux, qui, jusqu'à présent, sont ceux qui ont obtenu le plus grand triomphe[707] » auprès des publics. Les autorités administratives semblent avoir prêté attention aux observations de leurs informateurs provinciaux, car, à partir des années cinquante, le régime opère un changement de cap dans son orientation cinématographique.

Face au désintérêt des publics pour le genre historique, le régime commence à privilégier d'autres thématiques, notamment le cinéma religieux. En 1951 par exemple, une partie des publics provinciaux découvrent *Balarasa*, un film religieux classé d'Intérêt National, réalisé par José Antonio Nieves Conde un an plus tôt. À l'inverse des derniers films historiques promus par le régime, l'histoire de ce drame narrant la vie d'un prêtre missionnaire rencontre un véritable succès auprès des spectateurs provinciaux (sa moyenne d'adhésion est de 2,9/3), et le cinéma national ouvre un nouveau cycle : celui du cinéma religieux. Ce nouveau genre cinématographique connaît ainsi son heure de gloire durant les années cinquante, car plus d'un quart des films classés d'Intérêt National entre 1950 et 1960 sont des films d'ordre religieux[708]. Ce changement d'orientation du régime n'est évidemment pas qu'à attribuer à l'évolution des goûts des publics. Il dépend aussi du nouveau contexte censorial des années cinquante. Les commissions de censure et de classification se trouvent en effet dominées par les factions catholiques, qui perçoivent le cinéma de façon moins négative que la décennie passée. Elles ne voient plus nécessairement en lui un medium dangereux, mais plutôt un véhicule de premier ordre de l'idéal et du dogme catholique, ce qui favorise le développement d'un cycle de cinéma religieux.

[706] "Además han podido ser recogidos comentarios circulados en el sentido de que el cine nacional ha llegado a cansar últimamente al público por el exceso de películas históricas, de época, etc.", AGA, Cultura, (3) 121 36/04694, "Doña María la Brava", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 16 février 1949

[707] "Decididamente los temas de tipo histórico no son los más apropiados al temperamento de los directores españoles. (…) Creemos que la producción española debería encaminar sus pasos hacia los temas de ambiente religioso, que hasta la fecha es donde ha obtenido sus más resonantes triunfos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04719, "Amaya", rapport de la délégation de Valladolid, le 12 janvier 1953

[708] Sur les 51 films classés d'Intérêt National entre 1950 et 1960, identifiés grâce à la liste établie par Emeterio Diez Puertas (ref. ci-dessous), treize se déroulent autour d'une thématique religieuse ou on pour personnage principal un ou une religeiux.se, soit 25,4 % des films produits durant cette période.

Le régime et les commissions de classification portent un intérêt particulier à la réception des films classés d'Intérêt National. Emeterio Díez Puertas a établi que l'âge d'or de ce label constitue la période qui s'est tenue entre 1944 et 1954. Plus de 14 % de la production espagnole a été classée d'Intérêt National. À l'inverse, de 1955 à 1964, seuls 4 % de la production nationale obtient ce label. Dans une période où l'Espagne franquiste sort progressivement de son autarcie et où surgissent de nouveaux questionnements sur les valeurs du régime dont les films d'Intérêt National se faisaient jusqu'à présent les apôtres, le canon cinématographique promu par le pouvoir tombe quelque peu en désuétude. Le label perd de son prestige aux yeux de l'administration et des critiques, car une partie des films qu'il a promus par les années passées vieillissent mal, tandis que certains, peu valorisés par le régime, connaissent une étonnante reconnaissance auprès des critiques et des publics[709]. À partir de 1955, les autorités franquistes décident donc de ne l'attribuer qu'avec parcimonie.

L'accueil des films par les publics peut ainsi influer la politique classificatoire du régime, puisque, à l'aune du nouveau contexte cinématographique des années cinquante, le succès commercial des œuvres nationales acquiert une importance encore jamais égalée sous le premier franquisme. Cela tord ainsi le cou à la croyance d'un cinéma produit dans le seul but de plaire aux commissions de classification afin d'obtenir un maximum de licence d'importation. Le traitement des films classés d'Intérêt National est évidemment à mettre à part, puisque le régime entend faire de ces produits les promoteurs de ses valeurs, grâce notamment à une maîtrise technique et artistique au-dessus de la moyenne cinématographique nationale. On comprend ainsi tout à fait l'intérêt des agents franquistes pour la réception de ces œuvres aux messages idéologiques plus forts que dans le reste de la production nationale. Il est dès lors moins risqué pour des producteurs de se spécialiser dans le cinéma d'évasion, moins contraignant en termes d'exigences techniques et idéologiques.

On constate tout de même que la classification opérée par la JSOC vis-à-vis des films des autres catégories semble entrer en adéquation avec l'accueil des publics. Plus la classification attribuée aux films est élevée, plus l'acceptation est forte. Les films classés en première catégorie ont majoritairement été acceptés par les publics provinciaux puisque leur moyenne d'adhésion oscille entre 1,1 et 2 en 1946, 1947 et 1949, et ont même été pleinement acceptés par les publics en 1951 et 1952 avec une moyenne d'adhésion comprise entre 2,1 et

[709] DIEZ PUERTAS Emeterio, « El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964) », *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 10

3. Il n'y a qu'en 1948 et 1950 que l'accueil des films de première catégorie est majoritairement partagé.

Les films de seconde catégorie quant à eux divisent les publics entre 1947 et 1948. Les spectateurs leur réservent un accueil partagé. À partir de 1949 néanmoins, ils sont relativement acceptés par les publics avec une moyenne d'adhésion oscillant entre 1,1 et 2. Enfin, les films de troisième catégorie — c'est-à-dire ceux qui ne reçoivent aucune aide ni protection de la part du régime — sont massivement rejetés par les publics nationaux. Le classement et l'aide économique apportée à la cinématographie nationale jusqu'en 1952 semblent donc proportionnels au degré d'adhésion des publics. S'il est évident que l'action classificatoire de certains membres pouvait être influencée par des pressions extérieures ou des tentatives de séduction de la part de certaines entreprises cinématographiques, il serait exagéré de faire de ces comportements la norme. Le travail de classification a su prendre en compte les goûts des publics, en favorisant la production de films qui ont visiblement su répondre à leurs attentes.

À partir de 1953, il devient néanmoins difficile d'établir de façon fiable le degré d'acceptation des publics aux films projetés dans leur province. Comme cela a été évoqué dans le premier chapitre de cette thèse, le nombre de rapports conservés par films diminue drastiquement à partir du changement ministériel, et une portion extrêmement réduite de la production nationale est représentée à travers ces rapports. De plus, cette analyse repose sur une méthode d'échantillonnage particulière. Le corpus A est composé d'une cinquantaine de films sortis entre 1946 et 1960, qui retient un film de chacune des nouvelles catégories de classification par année, afin d'avoir une approche plus équilibrée de la réception durant cette période moins documentée. Il est néanmoins extrêmement discutable d'établir des conclusions sur la réception des films selon leur catégorie à partir d'une seule œuvre par année. Estimer par exemple que les films classés en première catégorie A aient été pleinement acceptés par les publics provinciaux en 1954 alors que ces résultats se fondent sur trois rapports portant sur le même film – *El Alcalde de Zalamea* de José Gutierrez Masseo - soulève de véritables objections méthodologiques.

L'établissement d'un corpus représentatif est nécessaire à toute étude relevant d'une démarche scientifique, mais il est parfois difficile pour l'historien de parvenir à le reconstituer. Dans ce cas présent, la différence de représentativité entre les deux périodes étudiées (1946-1952 et 1952-1960) ainsi que certains choix méthodologiques qui ont présidé mon approche, ne me permettent malheureusement pas de pouvoir comparer le degré

d’acceptation des publics en fonction de la classification opérée par la nouvelle commission de classification, la JCCP.

Il n’en demeure pas moins que la corrélation entre le degré d’acception des publics et le niveau de classification attribué par la JSOC tend à démonter une certaine efficacité de l’activité censoriale : peu à peu, le public adhère au système de classification des films nationaux opérée par les commissions, et lorsqu’il ne le fait plus, les commissions s’adaptent de façon à rejoindre le courant dominant des publics.

Malgré la persistance des critiques des contemporains à l’égard du système censorial et classificatoire du régime, l’étude du discours produit par les autorités cinématographiques nous prouve qu’elle ne relègue pas le spectateur à une place secondaire. La croyance en un cinéma destiné à séduire les commissions plus que les publics s’érode lorsqu’on la confronte à la réalité des sources. Au contraire, le spectateur se situe au cœur du processus décisionnel des commissions. Imaginer les lectures potentielles d’une même œuvre, anticiper son succès et le prestige des films constituent l’essence même de la mission censoriale et classificatoire. Le public cristallise toute l’attention des autorités. Loin de constituer le simple destinataire des messages validés par les commissions de censure, il constitue en réalité un élément capable d’orienter les choix opérés par les réalisateurs et les censeurs. S’il n’est pas l’unique facteur influençant la politique cinématographique du régime, il demeure néanmoins un agent fondamental de la prise de décision puisque l’accueil qu’il réserve aux œuvres constitue à la fois un enjeu idéologique et un objectif commercial. L’analyse globale des rapports de surveillance tend à démontrer une certaine efficacité du travail de valorisation entrepris par le régime, en attestant d’un relatif succès commercial et d’une certaine adéquation du système classificatoire aux goûts des publics. Néanmoins, seule une analyse fine des intentions censoriales et de la réception provinciale peuvent véritablement illustrer le fonctionnement de la surveillance réceptive et la circularité des liens entre production, censure et réception cinématographiques en Espagne en franquiste.

CHAPITRE 6

INTENTIONS CENSORIALES ET RECEPTIONS CINEMATOGRAPHIQUES SOUS LE PREMIER FRANQUISME

La plume censoriale se fait le miroir des préoccupations cinématographiques du régime, qui sont régies par trois objectifs principaux. Tout d'abord, les censeurs nourrissent d'indéniables attentes idéologiques. Ils manient les ciseaux censoriaux afin de baliser le sens des œuvres qu'ils examinent et s'assurer qu'aucune image ou scène ne puisse être interprétée à contre-courant de l'ordre idéologique imposé par le régime. Ensuite, la préservation de cet ordre est doublée de véritables attentes artistiques. Bien que le régime ne s'emploie pas à produire un cinéma d'État qui serait l'étendard de ses intentions propagandistes, il tente d'influer autant sur les contenus filmiques que sur leur forme esthétique. C'est dans ce but qu'est créé le label d'« Intérêt National ». Cette classification économique peut en effet être vue comme l'outil dont se dote le régime pour encourager les réalisateurs à se conformer à une forme de canon artistique et à une certaine exigence qualitative, destiné à servir un discours idéologique puissant. La parole censoriale témoigne de la prégnance latente d'un sentiment d'infériorité cinématographique et, par extension, de la volonté de redonner tout son prestige à la cinématographie nationale. Ce rêve de grandeur révèle enfin les attentes commerciales du régime à propos de la production nationale. Les censeurs ambitionnent en effet de concurrencer les productions hollywoodiennes et de se réapproprier leur marché national en proposant des œuvres de qualité capable de rivaliser avec les productions importées.

Pour satisfaire l'ensemble de ces attentes, les censeurs sont donc contraints d'anticiper la façon dont les publics de cinéma vont percevoir les productions nationales. La mise en

place de la surveillance cinématographique par le régime témoigne de cette volonté de mieux connaître les publics de cinéma et de s'assurer que les intentions censoriales aient été suivies d'effet. En d'autres termes, les alertes des différents professionnels cinématographiques vis-à-vis de l'insuccès prétendu de la production nationale poussent le régime à changer le regard qu'il porte sur les publics de cinéma, capables d'opposer un certain rejet aux films espagnols. Les rapports provinciaux constituent ainsi le principal outil d'évaluation de l'efficacité du travail censorial et de valorisation cinématographique entrepris par le régime.

Dans cette perspective, ce chapitre entend dépasser la seule approche intentionnaliste qui régit les nombreuses études consacrées à la censure franquiste, en s'immergeant dans le monde spectatoriel. Il s'agit de déplacer son regard des seuls interdits et tabous idéologiques des censeurs, de leurs intentions artistiques et commerciales pour inclure l'agent fondamental qui focalise leur regard : le spectateur. À travers une série d'études de cas, il s'agira donc de confronter les intentions censoriales à la réception provinciale rapportée par les observateurs franquistes, afin de mettre en lumière les lectures potentielles d'une même œuvre et de questionner l'efficacité de la politique cinématographique du régime. Les démonstrations qui vont suivre se fondent sur un corpus d'œuvres pour lesquelles les rapports provinciaux mentionnent des modes interprétatifs similaires au sein de différentes aires réceptives. Il s'agira de s'intéresser aux œuvres qui ont suscité le même type d'accueil au sein d'une majorité de provinces, afin de déterminer le sens dominant que les publics de cinéma ont donné à un même film. Il s'agit ainsi de réduire au maximum les particularismes interprétatifs locaux en identifiant un corpus d'œuvres qui se distinguent en raison de leur homogénéité réceptive, et qui permettent de dessiner les traits généraux d'une réception harmonisée pour chaque film.

Dans un premier temps, nous confronterons les attentes idéologiques des censeurs à la réception de trois œuvres, qui témoignent de divers degrés d'adéquation des publics aux intentions censoriales. Dans un second temps, il s'agira d'étudier les stratégies du régime dans sa promotion d'un cinéma prestigieux et de ses difficultés à allier rêves de grandeur et succès populaires, à travers l'étude de deux genres cinématographiques qui ont divisé les autorités censoriales : l'*españolada* et le cinéma de dissidence émergent des années cinquante.

I – Baliser le sens des œuvres : des lectures orthodoxes aux lectures hétérodoxes

L'intervention des censeurs sur les films vise en effet à baliser le sens des œuvres et à limiter au maximum l'émergence de lectures hétérodoxes afin de préserver le système de valeur du régime. Néanmoins, de nombreux chercheurs issus des *culturals studies* ont montré les limites des approches intentionnalistes[710]. Les publics ne constituent pas une cire molle en attente d'empreinte, mais donnent sens aux images animées à travers leur expérience et leur vécu cinématographiques. En 1977, Stuart Hall[711] développe son célèbre modèle théorique « encodage/décodage ». À travers une étude du discours télévisuel, il établit qu'il n'existe pas de correspondance exacte entre le moment de la production (l'encodage) et celui de la réception (décodage), et que des lectures différentielles peuvent être faites du message pensé par l'encodeur. Il établit trois types de lecture possible du message pensé par l'auteur (*preferred meaning*) : une lecture préférentielle, conforme au sens dominant de l'encodeur ; une lecture négociée, acceptant et rejetant en même temps des éléments du message ; enfin, une lecture oppositionnelle, en rupture avec le sens dominant du message.

Malgré les tentatives acharnées des censeurs pour réduire les variations sémantiques d'une œuvre, les rapports provinciaux tendent à confirmer l'hypothèse de Stuart Hall. En s'intéressant à trois études de cas, il s'agira en effet d'illustrer la variété des lectures spectatorielles à la lumière des attentes censoriales.

1.1 - Lecture préférentielle : identification aux valeurs nationales portées par *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950)

L'analyse des documents provinciaux de notre corpus a démontré que la question idéologique demeurait un aspect secondaire du discours des publics. Seuls 18,8% des rapports étudiés font part d'un éventuel impact idéologique des films nationaux et les commentaires de cet ordre sont majoritairement positifs. Ils témoignent, au premier abord, d'une certaine

[710] La remise en cause des approches intentionnalistes des médias a déjà été évoquée en introduction. Pour rappel, elle émerge de différentes aires culturelles qui abordent la question de la propagande et de ses effets sur les populations en contexte autoritaire. Concernant le cinéma et la propagande nazie on compte les travaux de Imbert Schenk, Ian Kershaw, Aristotle A. Kallis ou encore Elke Fröhlich ; concernant l'Italie mussolinienne, ceux de Marie-France Courrriol ; enfin de nombreuses études de cas portent sur les effets de la propagande nazie en territoires occupés, réalisées entre autres par Paul Lesch et Anthony Rescigno.

711 HALL Stuart, « Codage/décodage », dans *Réseaux*, vol. 12, n^{o} 68, 1994, p. 27-39

adhésion des publics aux messages des films nationaux qui se font le reflet de l'idéologie franquiste (chapitre 3).

Cette lecture en adéquation avec les intentions propagandistes des autorités cinématographiques est particulièrement visible dans le film historique *Agustina de Aragón*, réalisé par Juan de Orduña en 1950. Le film narre un épisode de la Guerre d'Indépendance (1808-1814). Il se centre autour d'une figure féminine, Agustina, qui quitte Barcelone pour rejoindre Saragosse et son fiancé. Sur le chemin, son convoi est intercepté par des troupes napoléoniennes. Juan, un jeune « batturro » – un paysan aragonais – lui vient en aide et il parvient à la ramener à Saragosse. Lorsqu'elle réalise que son fiancé a collaboré avec les Français, elle rompt immédiatement son engagement. Elle accepte alors ses sentiments pour Juan et entre dans la résistance. Mue par un fort patriotisme, déterminée et courageuse, lors d'un assaut français elle prend la tête des Aragonais pour défendre la ville et résister aux troupes qui l'assiègent. Encouragés par Agustina, les Aragonais parviennent à chasser de leur territoire les troupes napoléoniennes le temps que des renforts arrivent.

L'intention affichée du projet est de réaliser un film de pure exaltation nationale en se fondant sur un épisode de résistance du peuple espagnol. Néanmoins, si les censeurs ont perçu de façon évidente les intentions idéologiques du scénario, ils demeurent tout d'abord dubitatifs. Un lecteur anonyme estime en effet qu'il existe une certaine « divergence entre ce qu'il est et ce qu'il prétend être[712] ». Pour lui :

> « le scénario n'apporte aucun intérêt substantiel vis-à-vis de la Guerre d'Indépendance espagnole. Il manque d'une signification nationale authentique et l'épisode de Saragosse est narré de façon trop décousue, ce qui, du moins dans sa version lue, ne suscite aucun intérêt ni émotion (…). En bref, la lecture du scénario donne le sentiment qu'il a été écrit de façon précipitée, sans faire preuve de rigueur historique et documentaire, sans avoir soigné ses dialogues et sans prétendre à la qualité correspondant à un thème d'ampleur épique[713] ».

Il conclut que seule « une excellente réalisation pourra lui donner une véritable intensité et force dramatique, qu'on ne peut distinguer à la simple lecture du scénario[714] ». Juan Esplandín semble penser la même chose. Pour lui, « *Agustina de Aragón* prétend évoquer l'acte héroïque de la sublime défense de Saragosse durant la Guerre d'Indépendance.

[712] "Importa señalar, antes que otra cualquier cosa, en este guion la divergencia entre lo que es y lo que pretende ser", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", compte rendu d'un lecteur anonyme, non daté
[713] "Es decir, que este guion no aporta ningún interés substancial respecto a la guerra de la Independencia Española. Carece de auténtica significación nacional y el asunto queda deshilvanado en cabos sueltos sobre el episodio de Zaragoza, que al menos en su versión leída no poseen interés ni emoción", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", compte rendu d'un lecteur anonyme, non daté
[714] "No obstante una excelente realización podrá dar la intensidad y fuerza dramática que no se advierte en la simple lectura del guion", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", compte rendu d'un lecteur anonyme, non daté

Selon l'avis du lecteur, cet événement mérite un scénario magnifique et documenté, non pas un scénario quelconque[715] ». Il estime ainsi qu'il s'agit d'un récit destiné aux :

> « gens du peuple, simples et ignorants, mais en aucun cas d'un scénario pour tous les publics, cultes et incultes, exigeants et moins exigeants. Mais comme le film est une exaltation patriotique et qu'il n'attaque pas – au contraire – le dogme et la morale, le lecteur approuve ledit scénario[716] »

Si les censeurs semblent sensibles au discours idéologique de l'œuvre, la qualité littéraire et cinématographique du scénario leur semble trop faible pour pouvoir porter convenablement les valeurs nationales du film. Cette exaltation patriotique maladroite ne pourrait séduire qu'un public inculte, et ne parviendrait pas à toucher les spectateurs les plus experts. Ne présentant néanmoins aucun élément moral ou politique justifiant son interdiction, la JSOC autorise malgré tout son tournage le 25 mars 1950.

Juan de Orduña et son producteur semblent avoir bien pris en compte les recommandations et les critiques préalables des censeurs de la JSOC, car les procès-verbaux de sa classification sont d'un tout autre ton. Les censeurs encensent tous sans exception l'œuvre qui vient de leur être projetée. Ainsi, Pedro Mourlane salue « sans réserve le film, qui est d'une grande ambition et d'une grande attente[717] ». Gustavo Navarro estime qu'il s'agit d'une « production magnifique, pleine d'esprit patriotique et d'une réussite technique digne des plus beaux éloges[718] ». Xavier de Echarri considère que Juan de Orduña a su réaliser un film dans lequel « l'émotion patriotique (…) ne faibli[t] à aucun moment[719] ».

En effet, dès l'ouverture, le film assume son caractère idéologique à travers une voix off qui explique aux spectateurs que :

> « Nous dédions ce film aux glorieux héros de l'Indépendance de l'Espagne, qui ne prétend pas faire une représentation historique exacte et détaillée de l'exploit immortel des sièges de Saragosse, mais la démonstration fervente et exaltée du courage et de la bravoure de leurs

[715] "Con "Agustina de Aragón" se pretende evocar la gesta heroica de la sublime defensa de Zaragoza en la Guerra de la Independencia. A juicio del lector, este hecho bien merece un documentado y magnifico guion, no un guion cualquiera para salir del paso", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", compte rendu de Juan Esplandín, le 20 mars 1950

[716] "en suma, es un argumento para gentes del pueblo, sencillos e ignorantes, pero nunca un guion para todos, cultos e incultos, exigentes y no exigentes. Como es una exaltación patriótica y no ataca – todo lo contrario – al dogma ni a la moral, el lector aprueba el presente guion, haciendo constar su opinión respecto a los valores cinematográfico y literario, expuestos más arriba", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", compte rendu de Juan Esplandín, le 20 mars 1950

[717] "Elogiamos sin reservas la película que es de gran ambición y de gran talento", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", compte rendu de classification, le 5 octobre 1950

[718] "Magnífica producción plena de espíritu patriótico y con una técnica digna del mayor elogio", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", compte rendu de classification, le 5 octobre 1950

[719] "Se ha conseguido una película en la que la emoción patriótica y el interés humano – más la primera que el segundo – no decaen en ningún momento", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", compte rendu de classification, le 5 octobre 1950

> enfants, de leurs héros et héroïnes réunis dans la figure d'Agustina de Aragón, symbole de la valeur de la race et de l'incorruptible esprit d'indépendance de tous les Espagnols[720] »

Le film ne revendique pas la représentation fidèle des événements historiques du siège, mais affirme ouvertement rendre hommage aux hommes et aux femmes qui se sont battus pour l'indépendance de l'Espagne face à la domination napoléonienne. La Guerre d'Indépendance constitue en effet un mythe fondateur de la nation espagnole. Dès 1808, les écrivains, peintres et historiens contemporains l'ont érigé en symbole de la nouvelle identité nationale, même si les diverses forces politiques de la période (libéraux, absolutistes, progressistes ou modérés) ont cherché à lui donner des significations différentes[721]. Néanmoins, le fort enracinement de ce mythe auprès des couches populaires a favorisé sa permanence au sein de l'imaginaire national, et au début du XX^{e} siècle, il trouve un nouvel allié à sa diffusion : le cinéma. Le franquisme lui aussi cherche à s'emparer de ce mythe, et se montre sensible à la volonté des réalisateurs espagnols d'immortaliser les héros et les martyres de la légende patriotique[722]. Cette mythologie se centre notamment autour d'une figure féminine, Agustina, qui incarne à elle seule la Patrie, les valeurs de sacrifice et de courage, constitutive de l'esprit indomptable des Espagnols et de leur « race ».

Cette personnification de la résistance espagnole et de l'esprit national n'est pas l'œuvre du franquisme, mais est contemporaine des faits historiques. Agustina *la artillera* (« l'artilleuse ») est le nom que le roi Ferdinand VII donne à Agustina Zaragoza Domenech qui aurait rejoint les combats lors d'un assaut des Français sur la vieille ville de Saragosse, en février 1809. Agustina devient une véritable icône et le sujet de nombreuses œuvres artistiques qui l'imposent dans l'imaginaire collectif espagnol. Goya immortalise ainsi à jamais cette femme du peuple et son geste en la présentant debout parmi des corps inertes et des cadavres foulant ses pieds, s'apprêtant à allumer la mèche du canon avec lequel elle aurait tiré sur les armées napoléoniennes (Volume 2, Figure 21 a., p. 823). Juan de Orduña choisit à son tour d'aborder la thématique de la Guerre d'Indépendance grâce à cette figure féminine qui jouit d'une forte popularité. Il reprend toute l'iconographie qui lui est associée, comme on

[720] "A los héroes gloriosos de la Independencia de España dedicamos esta película que no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de la gesta inmortal de los sitios de Zaragoza, sino la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas reunidos en la impar figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la raza y del espíritu insobornable de independencia de todos los españoles", ORDUÑA Juan, *Agustina de Aragón*, 1950

[721] ÁLVAREZ MARTÍNEZ Josefina, « La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine », dans *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº 9, 2010, p. 192

[722] Le premier film historique traitant de la Guerre d'Indépendance durant le franquisme sort en 1943 (Eusebio Fernández Ardavín, *El abanderado*). Entre 1943 et 1959, quatorze films traitent d'un événement de cette guerre contre les troupes napoléoniennes (ÁLVAREZ MARTINEZ Josefina, « La pervivencia de los mitos… », 2010, p. 192)

peut le constater à travers le matériel publicitaire du film. Agustina est indissociable de son canon, comme en témoignent l'affiche du film ou les programmes de poche distribués par les cinémas ((Volume 2, Figure 21 c., p. 823). En outre, Juan de Orduña nourrit son discours filmique d'autres référents culturels de la Guerre d'Indépendance, notamment le célèbre *El Tres de Mayo* de Goya, qui évoque le soulèvement espagnol contre l'armée française en 1808 à Madrid (Volume 2, Figure 21 b_1., p. 823). Il décide d'intégrer une scène de fusillade s'inspirant du tableau dans son film, bien qu'elle se soit déroulée un an avant le siège de Saragosse et dans un autre lieu (Volume 2, Figure 21 b_2., p. 823). Ce manque de rigueur historique relevé par certains lecteurs du scénario est néanmoins pleinement assumé par la voix off d'ouverture. Juan de Orduña entend user de toute l'imagerie populaire et mythologique de cet événement pour en faire les supports de son message patriotique. Le programme de poche distribué par le *Teatro Florida* de Vitoria en octobre 1950, illustre parfaitement cette intention : les illustrations iconiques d'Agustina et son canon ainsi que la fusillade du *Tres de Mayo* se font face au sein du feuillet publicitaire (Volume 2, Figure 21 c., p. 823). Les équipes de production privilégient le système normatif de représentations qui entourent la Guerre d'Indépendance sans craindre de recourir à l'anachronisme. L'objectif est de parler au plus grand nombre, et de mobiliser l'ensemble des poncifs liés à cet événement, au détriment d'une quelconque fidélité historique. On constate d'ailleurs que les producteurs ont bien conscience de la maîtrise chronologique parfois approximative des publics qui fondent leur connaissance d'un événement à partir d'images d'Épinal ou de topiques caractéristiques d'une période. Le délégué de Cuenca rapporte ainsi que le public de la province a largement apprécié « la fidélité du récit historique[723] » pourtant marqué par différents anachronismes. José Enrique Monterde rappelle que le cinéma historique du premier franquisme pratique un didactisme intéressé et manipulateur qui profite de la méconnaissance historique générale des populations. Il constate que les films historiques usent et abusent d'une voix off aux ouvertures et fermetures des films, du patronage « d'assesseurs » historiques (académiciens, militaires ou religieux) apportant un savoir narratif extérieur à la diégèse qui oriente la lecture de l'œuvre[724].

Ce film a en effet une indéniable fonction d'endoctrinement. Il combine une mise en scène solennelle, associée à des référents culturels hétérogènes et populaires où priment la

[723] "No ha podido pasar desapercibida, con elogio, la fidelidad al relato histórico, sin concesiones a la galería patriotera", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Cuenca, le 26 juin 1951

[724] MONTERDE José Enrique, "Un modelo de reapropiación nacional : el cine histórico" dans BERTHIER Nancy, SEGUIN Jean-Claude (dir.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 93

lutte épique et commune contre un ennemi extérieur ainsi que l'affrontement personnel contre un ennemi intérieur. Dans le film, l'ennemi intérieur est incarné par le fiancé d'Agustina qui sympathise avec les troupes napoléoniennes, et qu'elle quitte immédiatement après avoir appris sa trahison. L'ennemi extérieur apparaît sous les traits de l'envahisseur français, qui désire faire main basse sur le territoire espagnol. L'ensemble de ces éléments vise à construire l'essence d'un imaginaire national intrinsèquement mêlé au discours franquiste, qui fait de la lutte contre les ennemis extérieurs et intérieurs – « *los rojos* » et les vaincus de la Guerre civile – le cœur de sa doctrine politique. Pour l'ensemble du personnel censorial, le film d'Orduña a pleinement su restituer les valeurs patriotiques de l'événement. Il est classé à l'unanimité dans la catégorie d'Intérêt National, dès son premier visionnage par les censeurs. Xavier de Echarri estime en outre que « les petits défauts que l'on pourrait reprocher [au film] ne peuvent empêcher son indiscutable succès[725] ».

En effet, *Agustina de Aragón* constitue l'un des grands succès de la cinématographie nationale : il a été édité en une trentaine de copies et reste à l'affiche sur le territoire durant plus de trois mois[726]. L'analyse des rapports réceptifs confirme le succès que le film a rencontré en province : il a obtenu une moyenne d'adhésion de **2,8/3** (acceptation totale). Sur les treize rapports retenus par les autorités centrales, seul celui de la province de Pampelune témoigne d'une acceptation un peu plus réservée de l'œuvre, car une minorité de spectateurs « exigeants » auraient considéré que le film souffrait « des défauts inhérents à toute production nationale[727] » d'un point de vue technique et artistique. Néanmoins, cet accueil est isolé, puisque le reste des observateurs provinciaux rapportent une acceptation totale du film (Carte 4).

Selon les informateurs, la raison d'un tel succès réside surtout dans la thématique du film et son message hautement patriotique. Ainsi, Jaime del Burgo affirme que « les scènes d'un patriotisme exalté qui transparaissent dans le récit ont constitué sans doute le principal

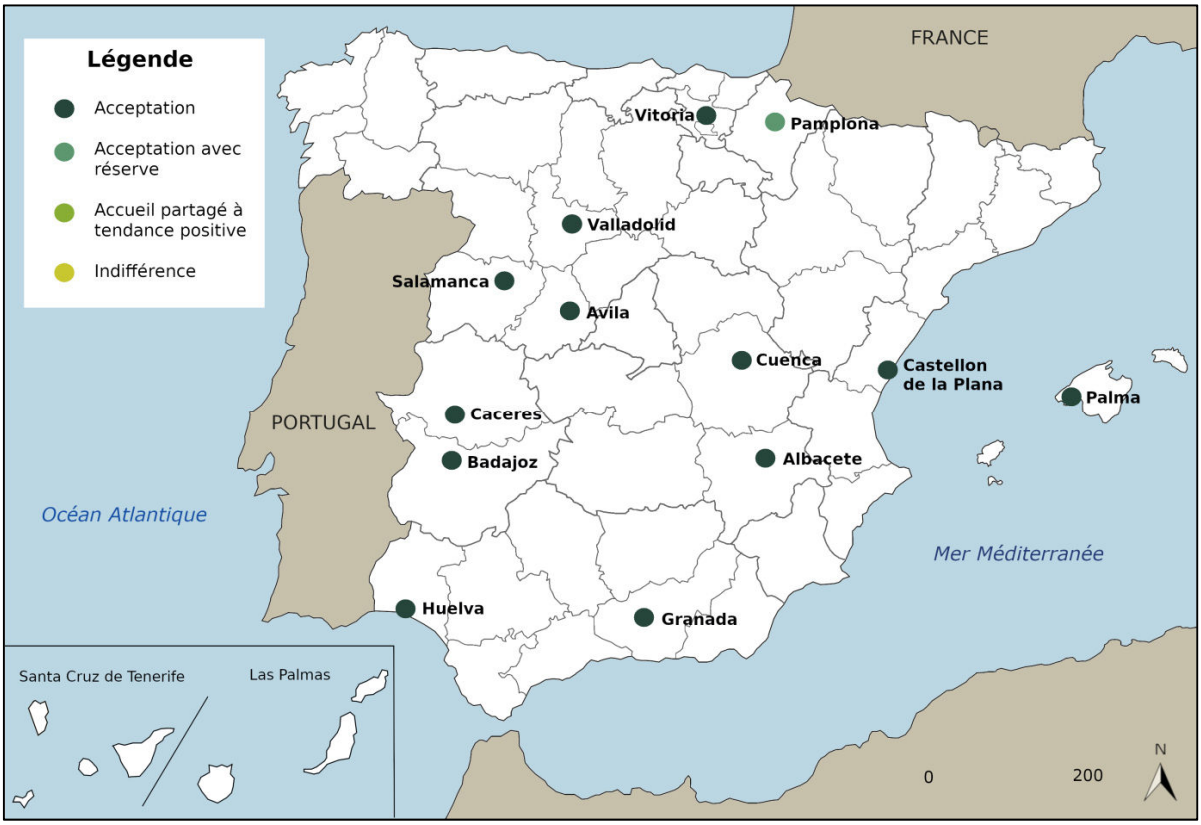
[725] "Pequeños reparos que podrían ponerse no deben empeñar el éxito total indiscutible", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", compte rendu de classification de Xavier de Echarri, le 5 octobre 1950

[726] ÁLVAREZ MARTÍNEZ Josefina, « La administración, la crítica y el público ante las películas españolas sobre la Guerra de la Independencia » dans *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 33, 2015, p. 227

[727] "Opiniones divergentes a la consignada las ha habido, por parte de aquellos que estiman juzgar las calidades de la película por sus méritos intrínsecos, según éstos, adolece de los mismos defectos inherentes a toda producción nacional", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Pamplona, non daté

motif de cet accueil favorable[728] » à Pampelune. A Valladolid, le rapporteur estime que c'est la représentation « d'un des actes les plus héroïques de notre guerre d'indépendance, la défense de Saragosse » qui a induit un tel succès, et la capacité de l'œuvre à traduire en de si « belles images l'esprit courageux et combatif des Espagnols[729] ». En effet, dans diverses provinces, les observateurs expliquent l'excellente réception du film par le fait que le siège de Saragosse est un épisode extrêmement populaire. À Cuenca, le délégué estime que :

> « ce succès sans précédent s'explique, en premier lieu, par le récit qui plonge ses racines dans l'histoire la plus authentiquement populaire, capable de susciter des émotions toujours présentes malgré l'écoulement du temps, de sorte que, parmi nous, les Espagnols, elle constitue une expérience toujours actuelle[730] ».



Carte 4 : Réception d'Agustina de Aragón de Juan de Orduña (oct. 1950 - juin 1951)

[728] « Las escenas de exaltado patriotismo que se reflejan en el argumento, han constituido sin duda el motivo central de la acogida favorable", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Pamplona, non daté

[729] "La magnífica realización cinematográfica de una de las más heroicas gestas de nuestra guerra de la Independencia, la defensa de Zaragoza, que plasma en bellas imágenes el espíritu valeroso y combativo de los españoles, fue plenamente aceptada y aplaudida por el público de esta capital", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Valladolid, le 8 novembre 1950

[730] "A lograr este éxito sin precedentes han concurrido, en primer lugar, el argumento que hunde sus raíces en la historia más auténticamente popular, capaz de suscitar emociones no caducadas a pesar de la distancia en el tiempo, de modo que entre nosotros, los españoles, mantiene una vivencia siempre actualizada", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Cuenca, le XXX.

Le siège de Saragosse jouit donc d'un profond enracinement dans l'imaginaire national sur lequel le réalisateur a su se reposer pour transmettre son discours patriotique. Il s'agit d'un épisode fondateur de la mythologie sur la guerre d'Indépendance qui a favorisé l'émergence d'un discours stéréotypé, celui d'un récit normé se fondant sur l'héroïsme des patriotes[731]. Cet épisode historique est ainsi lié à toute une galerie de héros et de martyres auxquels les Espagnols sont profondément attachés. La figure d'Agustina de Aragón s'impose dans cette mythologie dès 1830, et les rapports provinciaux témoignent de l'engouement toujours actuel dont jouit l'héroïne araognaise. À Badajoz, le film d'Orduña « a été extraordinairement accueilli par le public, car (…) la figure de la grande héroïne de Saragosse [a été] exaltée avec précision à l'écran[732] ». À Valladolid, les publics estiment que « Aurora Bautista, en tant que protagoniste, réalise une performance digne d'éloges pour avoir su refléter toutes les nuances de l'extraordinaire et héroïque figure d'Agustina de Aragón[733] ». Selon plusieurs délégués, l'adhésion massive des spectateurs au film s'explique par l'admiration qu'il porte à l'héroïne de Saragosse et à un fort sentiment d'identification. À Cuenca, le rapporteur signale que « l'accueil le plus passionné a eu lieu parmi la masse des spectateurs, sans doute en raison d'une solidarité non avouée entre le peuple et ses héros, et parce que les passions qui sont mises en jeu sont celles qui s'apparentent le plus à leur psychologie ».

En d'autres termes, l'utilisation de héros issus de la mythologie populaire, familiers des spectateurs, a su séduire une part importante des publics. Le cinéma historique se spécialise dans l'utilisation d'un prototype héroïque, celui du héros-caudillo érigé en véritable moteur de l'Histoire. Supérieur aux hommes ordinaires et toujours disposé à se sacrifier, il ne se sent responsable que devant Dieu et l'Histoire. Cette figure d'un héros autoritaire, rigide, intransigeant et idéaliste vise généralement à légitimer de façon directe ou subliminale l'ordre hiérarchique institué par Franco. Néanmoins, dans *Agustina de Aragón*, le héros central est une femme. Paradoxalement, malgré la traditionnelle misogynie du discours franquiste, le cinéma historique de cette période multiplie les œuvres dans lesquelles les femmes occupent

[731] Richard HOCQUELLET, « Una experiencia compleja. La "Guerra de la Independencia" a través de la trayectoria de algunos de sus actores », *Sombras de Mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 45-64

[732] " "Agustina de Aragón" gustó extraordinariamente al público porque, además de ver exaltada certeramente en la pantalla la figura de la gran heroína Zaragozana", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Badajoz, vers le 24 mars 1951

[733] "Aurora Bautista, como protagonista, realiza una interpretación digna de todo elogio al saber reflejar los matices de la extraordinaria y heroica figura de Agustina de Aragón", ", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Valladolid, le 8 novembre 1950

une position centrale. José Enrique Monterde[734] explique ce phénomène par l'association qui est faite entre la femme et la patrie. Qu'elle soit fille, épouse ou mère, la femme est la dépositaire des valeurs nationales. Elle apparaît comme la gardienne de la famille et du foyer et jouit d'un rôle social capital, car c'est elle qui pourvoie la patrie en hommes. Cependant, dans certaines circonstances, elle peut être contrainte de pénétrer dans le monde masculin de la politique ou des milices armées lorsque la nation est en danger et qu'il faut défendre les nobles idéaux dont elle est la protectrice.

Cette association de l'héroïne populaire de Saragosse à un discours profondément patriotique est présentée comme la principale raison du succès du film. La réussite technique constitue évidemment la condition nécessaire à la transmission de ces valeurs idéologiques. Le délégué de Pampelune rapporte que :

> « Les prises de vues spectaculaires sont fréquentes, et cela suffit à enflammer l'humeur du spectateur ordinaire – mais prédisposé – d'une intense émotion patriotique qui empêche naturellement la formation d'un jugement critique objectif, impartial et sincère. En outre, l'immense majorité des participants ne vient pas pour juger, mais pour se laisser « emporter » par des gestes qu'ils identifient d'une certaine manière à leurs propres sentiments[735] »

La qualité technique et artistique du film semble ici avoir servi le discours patriotique au point que les publics de Pampelune aient aveuglément adhéré aux valeurs nationales du film et se soient laissés submerger par leurs émotions. Ce témoignage atteste de la conviction que le spectateur « ordinaire » est un être vulnérable, porté par l'émotion et incapable d'opérer un véritable raisonnement face aux images projetées par le cinématographe. Ce positionnement de l'observateur réduit sans doute sa capacité à détecter des lectures hétérodoxes de l'œuvre. Il n'en reste pas moins que la portée patriotique d'*Agustina de Aragón* a été relevée par la totalité des rapports rédigés à son propos, témoignant d'une certaine adhésion des publics aux valeurs nationales franquistes. Les spectateurs livrent ici une lecture préférentielle du film, en accord avec son message dominant et les intentions censoriales.

L'impact idéologique des productions valorisées par le régime n'est cependant pas toujours aussi manifeste. Les sources de surveillance nous révèlent l'existence de divers degrés de lecture, qui peuvent entrer en contradiction avec les intentions des autorités cinématographiques.

---

[734] MONTERDE José Enrique, "Un modelo de reapropiación nacional : el cine histórico" dans BERTHIER Nancy, SEGUIN Jean-Claude (dir.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 95

[735] "Los planos espectaculares son frecuentes y ello basta para prender el ánimo del espectador corriente, pero predispuesto, de una intensa emoción patriótica que naturalmente impide la formación de un juicio crítico objetivo, desapasionado y entero. Además, la inmensa mayoría de los asistentes no acuden a juzgar, sino para dejarse "llevar" de antemano por unos gestos que en cierto modo se identifican con los sentimientos propios", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04717, "Agustina de Aragón", rapport de la délégation de Pamplona, non daté

1.2 – Lecture négociée : *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), entre adhésion et répulsion

1.2.1 – Un exemple emblématique

À cet égard, le cas de *Reina Santa*, film historique réalisé par Rafael Gil en 1947 est particulièrement éclairant. Cette œuvre constitue le film pour lequel les services ministériels ont retenu le nombre le plus important de rapports provinciaux. Alors que la DGCT conserve en moyenne 8,7 rapports par film en 1947, elle a retenu 27 rapports différents pour ce seul film. Cette conservation particulièrement élevée s'explique par la procédure judiciaire menée par le producteur espagnol Cesáreo Gónzalez Rodríguez (Suevia Films) à l'encontre de l'actrice britannique Madeleine Carroll. En effet, Rafael Gil est parvenu à la convaincre d'interpréter le rôle principal de son biopic historique. Cependant, alors que le tournage du film a débuté, elle quitte précipitamment l'Espagne et abandonne sans préavis le projet. Le réalisateur est alors contraint de la remplacer au pied levé. Il fait appel à Maruchi Fresno, une comédienne espagnole qui avait déjà joué dans un de ses précédents films, *La Prodiga* (1946). En avril 1948, le producteur porte donc l'affaire en justice et réclame une indemnisation pour la rupture de contrat de Madeleine Carroll. Il estime en effet que l'intervention de l'actrice aurait constitué « un succès économique majeur », car :

> « la renommée internationale de ladite actrice, en particulier dans le monde anglophone, aurait assuré à la maison de production un fabuleux marché, qui aurait eu d'indiscutables répercussions sur le marché du cinéma espagnol[736] »

En effet, l'actrice est liée à la maison de production Paramount : son film aurait été distribué de façon massive outre-Atlantique, assurant de généreuses recettes à Suevia Films. Le producteur estime ainsi que « la non-intervention de l'actrice anglaise a eu d'inévitables répercussions d'ordre psychologique et économique dans l'exploitation de REINA SANTA[737] ». Il évalue les préjudices économiques à plus d'un million et demi de pesetas.

[736] "la intervención de Madeleine Carroll en la filmación de REINA SANTA, como protagonista, hubiera supuesto, uno de los mayores éxitos económicos conocidos. La novedad que implicaba la colaboración de dicha Artista en el Cine Español, y la fama internacional de dicha Artista, especialmente en el mundo de habla Inglesa; hubiera sugerida a la Casa Productora un fabuloso negocio, que hubiera repercutido indiscutiblemente en la proporcionalidad y cuantía necesaria en el mercado del cine español", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/04682, "Reina Santa", rapport du jugement de première instance n°17, abril 1948

[737] "Es natural que la no intervención de la actriz inglesa produjo un indiscutible resultado de orden psicológico y económico en los resultados de la explotación de REINA SANTA. La simple incomparecencia de Madeleine Carroll, deje reducida la producción española REINA SANTA, a una película española, cuya explotación al extranjero no puede en ningún caso ser impuesta", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/04682, "Reina Santa", rapport du jugement de première instance n°17, abril 1948

L'avocat de Madeleine Carroll conteste une partie de ces arguments, notamment le fait que l'on puisse « prévoir ou non les réactions psychologiques du public et l'enthousiasme que peut susciter une grande figure internationale[738] ». C'est sans doute pour ces raisons qu'autant de rapports provinciaux ont été conservés par les autorités centrales, afin d'appuyer le discours du producteur. Un document atteste ainsi de l'effet délétère de ce changement de tête d'affiche sur la réception du film. À Palma de Mallorca, le délégué rapporte que :

> « il abondait parmi les détracteurs du cinéma national la croyance que l'abandon évoqué fut motivé par l'inadéquation entre la technique cinématographique espagnole et les aspirations de l'actrice, laquelle dut abandonner (même si elle aurait pu le faire de façon plus correcte) afin de ne pas prendre part à un film qui aurait porté atteinte à son prestige artistique[739] »

Ce rapport a pu être utilisé comme une preuve de l'impact « psychologique » de cette affaire sur les spectateurs. Il s'agit en effet d'un témoignage de choix pour démontrer ses effets négatifs sur l'exploitation du film. Cette affaire judiciaire et les traces qu'elle a laissées dans les archives nous offrent ainsi l'occasion d'explorer la réception d'une œuvre à travers plusieurs foyers réceptifs. Grâce à un échantillonnage exceptionnellement large, il est ainsi possible d'établir la récurrence de certains modes réceptifs et le sens dominant que les publics provinciaux ont prêté à l'œuvre.

1.2.2 – Une lecture négociée : un succès cinématographique en demi-teinte

Si le retrait brutal de Madeleine Carroll a surtout empêché la superproduction de profiter d'une carrière internationale, la majorité des rapports provinciaux soulignent cependant le succès que l'œuvre a rencontré dans les provinces espagnoles. En effet, le film a obtenu une moyenne d'adhésion de **2/3** (acceptation avec réserve) et seules deux provinces l'ont accueilli de façon partagée (Carte 5). On constate donc une certaine adhésion au message dominant du film, même si un peu moins de la moitié des rapports évoquent une certaine réserve chez les spectateurs qui opèrent une lecture négociée du film.

[738] "Que emita también dictamen acerca del punto propuesto en el correlativo de la parte contraria acerca de si es posible o no prever las reacciones de orden psicológico de los públicos y si sobra el entusiasmo que puede provocar una gran figura internacional", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/04682, "Reina Santa", rapport du jugement de première instance, le 8 mars 1948

[739] "La expectación era grande, así como la diversidad de criterios, abundando entre los detractores del cine nacional la creencia de que el abandono citado fue motivado al no responder técnica cinematográfica española a las aspiraciones de la actriz, la cual tuvo que abandonar (aun cuando pudo hacerlo en forma más correcta) para no tomar parte en un cinta que no podía servir sino para desprestigiar su nombre artístico", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 18 avril 1947

Carte 5 : Réception de Reina Santa de Rafael Gil (avril 1947 - fév. 1948)

Le film nous plonge à la fin du XIII[e] siècle, au sein de la cour du roi du Portugal, Dinis I. Ce dernier, afin de parvenir à une alliance avec l'Aragon pour mettre en échec son frère (soutenu par la Castille), décide d'épouser Isabelle, la fille de Pedro III. Le roi aragonais quant à lui, voit dans son nouveau gendre un allié de poids dans sa campagne sicilienne. Cependant, le roi Dinis, séducteur invétéré, multiplie les aventures sans lendemain en trompant ouvertement sa jeune épouse. La reine, qui a pardonné les nombreux écarts de son mari et a adopté à la cour ses fils illégitimes, tombe enceinte. À la naissance d'un héritier légitime, le roi Dinis se repent de ses erreurs passées. Ses fils sont éduqués ensemble à la cour. Néanmoins, son aîné demeure son préféré, ce qui provoque la colère et la jalousie de son fils légitime, l'infant Alfonso. La relation conflictuelle entre le roi et l'infant pousse Alfonso à entrer en rébellion contre son père et finit par lui déclarer la guerre. La vertueuse Isabelle tente d'empêcher le conflit, mais en vain : les deux camps s'affrontent, et les armées de l'infant prennent le dessus. Lors de l'ultime bataille, Isabelle parvient à interrompre le combat en traversant le champ de bataille, une croix à la main. À travers son action, elle rétablit la paix entre les deux hommes. Peu de temps après, le roi, vieux et fatigué, meurt. L'infant Alfonso est alors couronné. La reine décide quant à elle de rejoindre le couvent de Santa Clara

non sans avoir réalisé un dernier pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, où elle dépose sa couronne en offrande.

D'un point de vue politique, le film est un véritable succès. Les spectateurs se montrent particulièrement sensibles au discours patriotique de l'œuvre et à la sanctification de la reine. Pour les spectateurs de Cáceres, le genre historique constitue même « une école populaire où s'étudie le passé d'une race et d'un peuple qui contraste avec le manque de spiritualité des temps présents[740] ». Dans le film, la reine est effectivement étroitement associée à la religion catholique dont elle se fait la protectrice et dont elle incarne les vertus. Une scène en particulier témoigne de l'association de la couronne aragonaise au catholicisme, qui a marqué l'esprit des publics de plusieurs capitales provinciales. Il s'agit de la scène du « miracle des roses », dans laquelle la reine, occupée à distribuer des pièces d'or à des mendiants, est interrompue par l'arrivée impromptue du roi Dinis. Fou de rage, il lui explique que leur fils, l'infant Alfonso, est en train de réunir une armée pour le combattre. Ignorant les desseins de son fils, Isabelle subit néanmoins les foudres de son époux qui lui reproche de passer plus de temps à ses œuvres de charité qu'à raisonner son propre fils. Il l'accuse d'utiliser l'argent du royaume à mauvais escient et tient à la prendre sur le fait : il lui demande de dévoiler les écus qu'elle cache dans un pan de sa robe, et qu'elle était en train de distribuer aux indigents. Décidée à lui tenir tête, elle lui assure que ce ne sont que de simples roses. La scène est alors baignée d'un halo de lumière : la reine dévoile son butin, qui s'est miraculeusement transformé en roses. L'intervention divine est ainsi illustrée par le halo lumineux, reflet de la grâce de Dieu, et le chant religieux *Gloria in excelsis* qui retentit au même moment. Les sœurs du couvent qui ont assisté à la scène joignent leurs mains dans un geste de prières, tandis que les mendiants déférents se dirigent vers la reine qui leur distribue les roses. À Burgos, les observateurs franquistes affirment que la scène a suscité des « applaudissements nourris[741] » tout comme à Jaén et à Cádiz où elle a « attiré l'attention de tout le public[742] ».

[740] "la transcendencia de un género que, como el histórico, puede ser la escuela popular donde se estudie el pasado de una raza y de un pueblo que tanto contrasta con la falta de espiritualidad en los tiempos presentes", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, "Reina Santa", rapport de la délégation de Cáceres, le 14 avril 1947

[741] "El público en diversas sesiones subrayó con nutridos aplausos las escenas del "Milagro de las rosas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, "Reina Santa", rapport de la délégation de Burgos, le 12 février 1947

[742] "la magnífica dirección que en algunos momentos como por ejemplo – el milagro de las rosas – está plenamente conseguido y llamó poderosamente la atención de todo el público", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, "Reina Santa", rapport de la délégation de Cádiz, le 30 avril 1947

Gros plan sur les roses nouvellement transformées

La reine distribue les roses aux mendiants

Figure 18 : Scène du "miracle des roses" dans *Reina Santa*

Cette scène réunit les principaux éléments du message idéologique du film : la reine, par son abnégation, son comportement exemplaire et sa piété inébranlable bénéficie du soutien et de l'intervention divine. Elle devient la protectrice de la foi et incarne à elle seule les vertus catholiques de l'Espagne franquiste. Archétype de l'épouse catholique, elle conduit au repentir des personnages immoraux. Le film fonctionne donc sur une succession d'épisodes dont l'unique objectif vise à mettre en exergue la vertu et la foi de la reine aragonaise face aux agissements luxurieux et immoraux du roi portugais. C'est d'ailleurs de cette façon que les spectateurs de San Sebastián interprètent l'œuvre, car ils estiment que « les vices du Roi présentés ne servent qu'à faire ressortir la beauté de l'âme de notre reine Isabelle[743] ». Les observateurs franquistes rapportent l'acceptation enthousiaste d'autres passages du film mettant en avant le courage et la religiosité de la reine, tels que la bataille finale entre le roi et l'infant Alfonso interrompue par la reine traversant le champ de bataille, une croix chrétienne à la main, pour mettre fin au conflit, ou bien son pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle où elle dépose sa couronne avant de rejoindre les ordres.

Le film parvient donc à ses fins hagiographiques puisque les publics semblent avoir été particulièrement sensibles à la promotion de l'image de la reine Isabelle. Néanmoins, quelques scènes ont provoqué une certaine incompréhension morale chez les spectateurs, et, au sein de plusieurs provinces, des publics remettent en cause l'efficacité du travail censorial. Il s'agit des scènes présentant les infidélités du roi Dinis, avant son repentir. Lors d'une de ses campagnes, le roi fait la connaissance d'une jeune paysanne, Blanca. La scène de leur rencontre a choqué une partie des publics. Se faisant passer pour l'un des pages du roi, Dinis

[743] "los vicios del Rey, en ellos presentados no sirven sino para patentizar y hacer resaltar más y más, la belleza de alma de nuestra reina Isabel", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, "Reina Santa", rapport de la délégation de San Sebastián, le 11 juin 1947

vient en aide à la belle laboureuse après qu'on lui ait volé sa charrette. Il rassure la jeune femme et l'invite dans le pavillon de chasse royal. Le roi commence alors à la séduire et se rapproche d'elle : la jeune femme semble réceptive à ses avances. Alors qu'il caresse son épaule dénudée, cette dernière regarde sa main et remarque le sceau qu'il porte au doigt. La jeune femme, surprise, comprend alors qu'elle est face au roi en personne et succombe à ses charmes, se laissant embrasser (Volume 2, Figure 22, p. 824). Une autre scène a déclenché l'ire de certains spectateurs. Amoureux de Blanca, le roi décide de la loger dans son pavillon de chasse, qui devient le lieu de leurs rencontres clandestines. Un passage du film présente donc un moment d'intimité entre les deux amants. La pièce est plongée dans l'obscurité, et éclairée à la seule lumière des bougies. Les amants s'embrassent à plusieurs reprises et le dialogue tourne autour d'un jeu de séduction clairement assumé : Blanca feint de refuser les baisers du roi pour mieux les lui autoriser ensuite, et ils font clairement référence au caractère adultérin de leur relation (Volume 2, Figure 23, p. 825).

Les rapports de surveillance d'une dizaine de provinces mentionnent le rejet de ces scènes par une partie des publics, car la classification morale attribuée par les censeurs ne leur semble pas adaptée[744]. À Oviedo, le délégué rapporte qu'il a :

> « recueilli des impressions défavorables à l'encontre de certaines scènes – en particulier celle du pavillon de chasse du Roi Dinis – qui ont été considérées comme excessivement crues et qui n'auraient pas dues être permises dans une production « tolérée aux mineurs » ayant rencontré une telle acceptation chez les jeunes. Ces scènes ont été considérées comme très fortes, « réalisées avec excès » et il aurait fallu supprimer les moments trop réalistes[745] »

À Saragosse aussi des spectateurs auraient estimé que « la coupe de [ces scènes] n'aurait en rien porté préjudice au film, parce qu'elles n'étaient pas nécessaires pour souligner la vie aventureuse du roi du Portugal[746] ». En d'autres termes, il s'agit d'une critique directe à l'encontre du travail de censure et de classification du régime. Les spectateurs eux-mêmes s'insurgent que des scènes présentant aussi clairement un adultère et des rapprochements charnels soient exposées de la sorte devant des mineurs. Face à ces commentaires, le délégué provincial de Cádiz interpelle la DGCT en exigeant la révision de sa classification morale :

---

[744] Les provinces concernées sont les suivantes : Almería, Ávila, Cádiz et Jerez de la Frontera, Granada, Jaén, Orense, Oviedo, Gupúzcoa et Zaragoza.

[745] "Hemos recogido impresiones contrarias a algunas escenas – especialmente las del pabellón de caza del Rey Dinis – que son consideradas como excesivamente crudas y que no debieran permitirse en una producción "tolerada para menores" y que tanta aceptación tiene entre los muchachos. Se considera que estas escenas son muy fuertes y "están excesivamente realizadas" por lo que deberían ser acortadas suprimiendo los momentos de mayor realismo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, "Reina Santa", rapport de la délégation d'Oviedo, le 22 avril 1947

[746] "teniendo en cuenta por otra parte, que el corte de las mismas nada hubiera perjudicado a la película por considerar que ni son precisas para hacer resaltar la vida aventurera del rey de Portugal", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03285, "Reina Santa", rapport de la délégation de Saragosse, le 5 mai 1947

> « Je me permets de proposer à Votre Éminence la révision du film national REINA SANTA, non pas pour y couper des scènes – car il est parfaitement réussi – mais pour modifier sa classification, puisqu'il se dégage du dialogue et de certaines scènes, des enseignements qui ne doivent en aucun cas être vus par des spectateurs de moins de 16 ans ; ces scènes auxquelles je me réfère sont celles de l'amour illicite du roi avec la paysanne, celle de leur rencontre et celle se déroulant dans le pavillon de chasse royal.
>
> Cet avis est partagé, non seulement par cette délégation, mais également par un grand nombre de spectateurs qui ont manifesté leur surprise et leur mécontentement en constatant que le film était considéré comme acceptable pour les mineurs[747] »

Une semaine plus tard, une lettre du directeur de la DGCT au secrétaire de la JSOC indique la suppression de cette classification et interdit le film aux mineurs. Comment expliquer ce relatif laxisme de la part d'une censure pourtant si pointilleuse sur les questions morales et la protection des publics vulnérables ?

1.2.3 – Les raisons d'un rejet spectatoriel : les fractures au sein de l'herméneutique franquiste

Une plongée dans les archives nous indique que les deux scènes évoquées ont fait l'objet de l'attention des censeurs dès la première lecture du scénario. En ce qui concerne la scène de rencontre, le lecteur Francisco Ortiz Muñoz estime ainsi que « la scène de séduction de Blanca par le Roi (p. 38, plans 134-136) doit être simplifiée (…). La suggestion peut être réalisée de manière moins grossière. Évidemment, le baiser qui clôt la scène doit être supprimé ». La scène de leur rendez-vous clandestin doit quant à elle être totalement coupée :

> « la scène dans le pavillon de chasse entre le roi et Blanca (page 73) est excessivement suggestive et incitative. Elle n'est pas fondamentale pour le récit et doit être supprimée[748] ».

Malgré ces avertissements, le réalisateur et la maison de production Suevia Films ont fait le choix de conserver ces scènes de façon intacte. Ainsi, le film se trouve sanctionné par une qualification morale moins avantageuse. Bien que les censeurs lui aient attribué le label d'Intérêt National, le film a ainsi été interdit aux mineurs. Les rapports de classification ont disparu des archives, mais on trouve une lettre du producteur de Suevia Films dans laquelle on comprend que *Reina Santa* n'est autorisé qu'aux majeurs de plus de 16 ans afin de

[747] "De acuerdo con las disposiciones dictadas por esa Dirección General, me permito proponer a V.I. la revisión de la película de producción Nacional "REINA SANTA", no para que se realicen cortes de escenas en la misma, ya que está plenamente lograda- sino en cuanto a la calificación de la misma se refiere, pues del dialogo y de algunas de sus escenas se desprenden enseñanzas que en ninguno modo deben ser vistas por espectadores menores de 16 años, estas escenas a que refiero son las de los amores ilícitos del Rey con la Campesina, su encuentro con ella y las escenas en el Pabellón de Caza Real. Este criterio no es sustentado solamente por esta Delegación sino por un núcleo bastante grande de espectadores que han mostrado su sorpresa y desagrado al comprobar que la citada película estaba conceptuada como tolerada para menores", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, "Reina Santa", lettre du délégué provincial de Cádiz au directeur de la DGCT, le 30 abril 1947

[748] "La escena en el Pabellón de Caza entre el Rey y Blanca, (pagina 73) es excesivamente sugerente e incitante. No es fundamental para el argumento y queda suprimida", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, "Reina Santa", compte rendu de Francisco Ortiz Muñoz, le 18 mai 1946

protéger les publics les plus jeunes d'éventuels « dommages moraux ». Le producteur s'en défend grâce à deux arguments. Tout d'abord, il précise que la présence de :

> « scènes d'une dureté relative ou d'un réalisme d'ambiance était indispensable pour illustrer les caractéristiques et coutumes de l'époque, sans lesquelles la figure de la Sainte Isabelle serait restée imprécise, sans qu'il soit possible d'exprimer fidèlement sa vertu ; car sans un roi historiquement adultère et sensuel, il n'y aurait pas eu de place pour le sacrifice et la résignation de la reine, les deux vertus qui ont précisément fait d'elle une sainte[749] »

Le recours à ces scènes « immorales » est donc présenté comme une nécessité narrative par le producteur. Son deuxième argument est d'ordre économique. Le fait que les mineurs de moins de seize ans ne puissent assister à la projection du film occasionnerait d'importantes pertes à la maison de production. Cesáreo Gónzalez évalue ainsi les dommages à « environ trois cent mille pesetas, chiffre qui rend matériellement impossible un retour sur investissement[750] ». *Reina Santa* constitue en effet une superproduction espagnole à grand budget : le coût de production total est élevé pour l'époque[751] et est évalué à quatre millions de pesetas par Suevia Films[752]. Les arguments du producteur semblent donc avoir convaincu le directeur général, Gabriel García Espina, puisque le film est finalement diffusé sous la classification morale « tous publics ». On constate donc que les relations producteurs-censeurs peuvent être marquées par des actes de négociation ou de collaboration. Dans son essai sur la censure, Robert Darnton avait déjà mis en avant ce phénomène, en démontrant que dans les trois systèmes autoritaires qu'il avait étudiés, la négociation avec la censure intervenait à tous les niveaux du processus de création, et plus particulièrement aux premiers stades, quand un texte prenait forme. Pour lui, censeurs et auteurs constituent :

> « les parties de deux bords compren[ant] la nature du « donnant-donnant ». Elles avaient le sentiment de participer au même jeu, en acceptaient les règles et respectaient la partie adverse. (…) Loin d'être des victimes impuissantes, les auteurs pouvaient parfois avoir des atouts en main[753] »

---

[749] "La existencia en la película de escenas de crudeza relativa o de realismo ambiental, se hizo imprescindible de todo punto, para determinar las características de tiempos y costumbres, sin las cuales la figura de Santa Isabel, quedaría absolutamente imprecisa sin que cupiese medio expresar fielmente su virtud, ya que sin un rey históricamente adultero y sensual, no cabría el sacrificio y la resignación de la reina, precisamente las dos virtudes que le han hecho santa", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, "Reina Santa", lettre de Cesáreo Gónzalez Rodríguez au président de la JSOC, le 21 mars 1947

[750] "una pérdida aproximada de trescientas mil pesetas, cifra que hace materialmente imposible el rescate en España de la inversión realizada", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, "Reina Santa", lettre de Cesáreo Gónzalez Rodríguez au président de la JSOC, le 21 mars 1947

[751] Les historiens du cinéma espagnol évaluent l'évolution des coûts de production d'un film de la façon suivante : en 1940 ils sont en moyenne de 700 000 pesetas ; en 1945 de 1 600 000 pesetas ; en 1950 de 2 500 000 ; en 1955 de 3 6000 000 et en 1960 de 4 500 000 (POZO ARENAS Santiago, CAPARRÓS LERA José Maria, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos : 1896-1970*, Barcelona, Universidat de Barcelona, 1984, p. 94)

[752] AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, "Reina Santa", dossier technique, le 16 février 1946

[753] DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 295

Ici, l'investissement exceptionnel dans une œuvre nationale est mis en avant par le producteur afin d'obtenir une classification morale plus avantageuse. Cet argument a un incontestable poids dans la décision du directeur de la DGCT, car l'une des plus grandes difficultés de la cinématographie espagnole réside dans le manque de moyens et d'investissements des producteurs espagnols, qui ne parviennent pas à produire des œuvres capables de rivaliser avec les productions hollywoodiennes sur le plan technique et artistique.

La réception de l'œuvre rapportée par les délégations provinciales a néanmoins provoqué un certain remous parmi les rangs censoriaux. Une semaine après la demande du délégué de Cádiz, la JSOC revient sur sa classification morale et l'interdit de nouveau aux mineurs. Des télégrammes échangés entre le directeur de la DGCT (Gabriel García Espina) en déplacement à New York et le secrétaire de la JSOC (Santos Alcocer) nous permettent de reconstituer les faits. Gabriel García Espina, qui avait accepté de revenir sur la classification du film à la demande du producteur, se montre tout d'abord hostile au courrier du délégué de Cádiz. Dans son télégramme destiné aux services de la JSOC, il :

> « TROUVE INADMISSIBLE RIDICULE MODIFICATION ACCORD STOP (…) QUE SE PASSE-T-IL A CADIZ POUR EN ARRIVER A DE TELS EXTREMES ABSURDES STOP PERSONNELLEMENT JE REJETTE REVOCATION STOP[754] »

Néanmoins, Santos Alcocer Badenas lui explique que l'affaire a pris un autre tournant. Dans son télégramme du 14 mai 1947, il précise que les membres de la commission de censure avaient décidé d'ignorer les remarques des différents délégués provinciaux en attendant le retour du directeur général en Espagne. Cependant, la révocation de la classification morale a été imposée par le ministre de l'Éducation Nationale en personne, José Ibáñez Martín. Il a en effet demandé à ce que l'évêque de Managua visionne le film, afin qu'il s'exprime sur la moralité du film. Accompagné du censeur ecclésiastique Mauricio de Begoña, ils constatent que « la scène débattue n'avait pas été supprimée[755] ». Le censeur religieux « en colère » a ainsi convoqué le reste de la commission de censure qui s'est empressée de réviser sa classification morale.

---

[754] "ENCUENTRO INADMISIBLE RIDICULO MODIFICACION ACUERDO STOP (…) QUE PASA EN CADIZ PARA LLEGAR TALES EXTREMOS ABSURDOS STOP PERSONALMENTE DESAUTORIZO REVOCACION STOP", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, "Reina Santa", télégramme de Gabriel García Espina à Guillermo Reyna et Santos Alcocer Bádenas, le 14 mai 1947

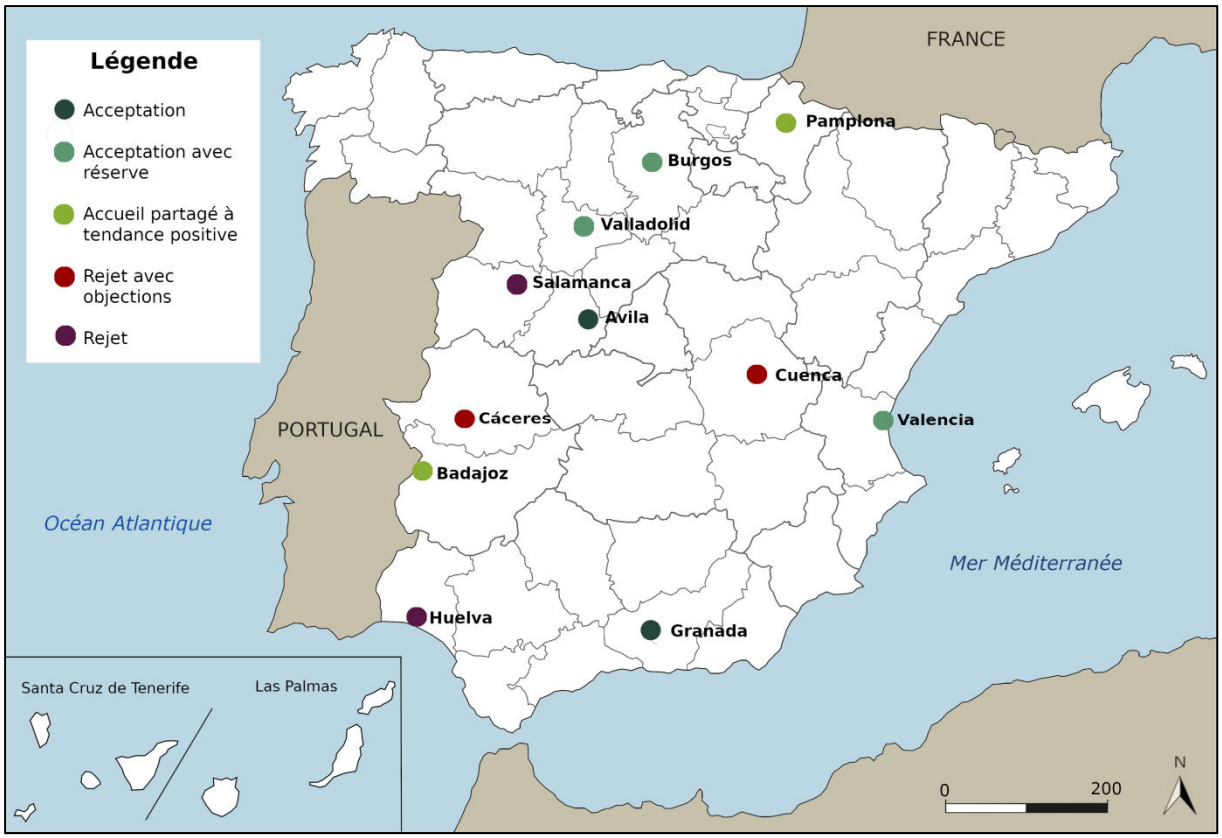
[755] "EVOCACION DE TOLERADA FUE CONSECUENCIA CASUAL VISIONADO NUESTRA SALA A INSTANCIA IBAÑEZ ANTE OBISPO MANAGUA ASISTIENDO MAURICIO STOP AL VISIONAR MISMA COPIA EXHIBESE PALACIO MUSICA COMPROBAMOS NO HABERSE SURPIMIDO ABSOLUTAMENTE NADA ESCENAS DEBATIDAS STOP MAURICIO ENFADOSE Y JUNTA ACORDO COMO MINIMO REVOCAR DICTAMEN TOLERADA NO AÑADIENDOSE SANCION DEBIDO A TU AUSENCIA STOP", AGA, Cultura, (3) 121.004 36/0468, "Reina Santa", télégramme de Santos Alcocer Bádenas à Gabriel García Espina, le 14 mai 1947

Le cas de *Reina Santa* constitue donc un exemple emblématique des fractures qui existent au sein de l'herméneutique franquiste. En effet, le président de la JSOC, Gabriel García Espina, décide, contre l'avis général de la commission, d'autoriser la diffusion de l'œuvre à tous les publics dans le but de privilégier le succès commercial du film. Comme de nombreux phalangistes, sa préoccupation pour les questions morales est secondaire ce qui pourrait expliquer son revirement. C'était néanmoins sans compter la vigilance des autorités provinciales et surtout l'opposition des spectateurs eux-mêmes, dont une partie semble partager le même seuil de tolérance que les censeurs les plus conservateurs des commissions. Ainsi, bien que sur le plan idéologique les publics aient massivement adhéré au message hagiographique du film, une part non négligeable d'entre eux a opéré une lecture négociée de l'œuvre en rejetant moralement certaines scènes. L'accueil de *Reina Santa* témoigne donc de la capacité des publics à opérer un jugement qui peut entrer en contradiction avec l'action censoriale, en particulier lorsque cette dernière n'est pas unifiée.

1.3 – Lecture oppositionnelle : l'intolérable immoralité de *Una mujer cualquiera* de Rafael Gil (1949)

1.3.1 – La répulsion des publics

Dans notre corpus, le film qui semble avoir suscité le rejet le plus important sur le plan idéologique est celui de Rafael Gil, *Una mujer cualquiera*. Parmi les œuvres disposant d'au moins dix rapports provinciaux, elle dispose d'une des moyennes d'adhésion les plus basses : **0,1/3** (soit une acceptation partagée, à tendance positive). Sur les onze rapports retenus par les autorités centrales, huit mentionnent le rejet du film sur le plan moral par une partie voire la totalité des spectateurs, malgré sa large acceptation technique et narrative (Carte 6).



Carte 6 : Réception de Una mujer cualquiera de Rafael Gil (oct. 1949 - janv. 1951)

D'après une idée originale de Miguel Mihura, qui réalise le scénario et écrit les dialogues du film, *Una mujer cualquiera* s'inspire du cinéma noir américain et raconte l'histoire de Nieves, une femme modeste mariée à un homme d'une classe sociale plus élevée. Les deux époux passent leur temps à se disputer et leur couple éclate le jour où ils perdent leur fils, après que l'homme a refusé de payer les soins d'une clinique. Dévastée par le chagrin, Nieves décide de se séparer de lui. Elle cherche alors la protection de diverses personnes : un ami de la famille, Ricardo, ou encore son tailleur à qui elle propose ses services. Tous la lui refusent et lui rappellent qu'avec une beauté comme la sienne, elle devrait s'en sortir… La jeune femme trouve refuge pour un temps dans une pension tenue par un couple, mais ses ressources fondent dangereusement. Acculée, elle ne voit plus d'autre solution que de vendre son corps pour pouvoir survivre. Alors qu'elle erre, résignée, dans les rues madrilènes, elle rencontre Luis qui lui propose de passer la nuit avec elle. Mais le jeune homme compte en réalité utiliser cette « femme quelconque[756] » afin de l'innocenter du meurtre qu'il fomente. Alors qu'il tente de se racheter une conduite et de quitter ses activités illégales afin de se marier avec sa petite amie Rosa (la nièce des propriétaires de la pension), Luis subit le chantage de son ancien associé qui menace de révéler au grand jour son passé de

[756] « Una mujer cualquiera » signifie littéralement « une femme quelconque ».

trafiquant de cocaïne. Il ne voit qu'une seule solution pour mettre fin à ces agissements : l'éliminer. Il orchestre donc son crime de façon à ce que tout accuse Nieves. Cependant, l'assassin tombe malgré lui amoureux de la jeune femme et décide, contre toute attente, de la protéger. Il la cache, mais les amants sont rapidement contraints de quitter Madrid afin d'échapper à la police. Ils décident de quitter l'Espagne et de passer la frontière portugaise. Dans leur fuite, Luis vole une voiture et élimine un homme à moto qui semblait les poursuivre. Lors d'une dernière halte dans un hôtel près de la frontière, Nieves exige qu'il se débarrasse du revolver. Sachant l'arrivée de la police imminente, Luis glisse son arme à la dérobée dans le sac de son amante. Lorsqu'elle s'en rend compte, elle comprend immédiatement qu'il envisage de quitter seul l'Espagne en lui faisant de nouveau porter la responsabilité de ses crimes. Avant de s'enfuir, Luis retrouve une dernière fois Nieves dans la chambre qu'elle occupe. En l'écoutant lui mentir ouvertement, elle l'abat à bout portant avec le revolver qu'il lui avait laissé. La police arrive et le commissaire embarque alors la jeune femme.

Le film comporte ainsi une cohorte d'éléments qui indisposent les défenseurs de la bonne morale catholique : prostitution, union hors mariage, meurtres, trahisons et mensonges constituent la toile de fond de ce drame, qui offre un portrait sans complaisance de la vulnérabilité des femmes seules et de la misère sociale qui peuple les grandes villes. En outre, la moralité du film demeure ambigüe : bien que les deux personnages principaux soient clairement châtiés à l'issue du film, le spectateur, face à la fragilité de Nieves, qui se débat tant bien que mal pour survivre, ne peut s'empêcher d'éprouver à son égard une certaine compassion. Les rapports de surveillance mentionnent un rejet parfois farouche de cette atmosphère dominée par l'immoralité et la malhonnêteté. Il semble ainsi incompréhensible pour certains spectateurs qu'un film autant en désaccord avec les principes moraux de la religion catholique ait pu être toléré par les services cinématographiques du régime, au point que certains se sont déplacés à leur délégation provinciale pour faire part de leur indignation. Le délégué de Huelva rapporte ainsi les faits suivants :

> « Pour le reste des spectateurs, tant par son récit que par l'indécence de ses dialogues et de ses situations, le film entre en contradiction avec la moralité et le bon goût censés caractériser à tout moment nos productions ; ainsi, diverses personnes se sont rendues à cette délégation pour protester, se plaignant du fait que, dans un État tel que le nôtre, on ait pu permettre la production d'un tel film[757] ».

[757] "Por lo demás, tanto por su argumento, como por la crudeza de sus diálogos y situaciones, se separa completamente de la tónica de moral y buen gusto que debe caracterizar en todo momento a nuestras producciones, siendo varias las personas que se han dirigido a esta

Seul le rapport de Huelva mentionne un tel phénomène. Néanmoins, sept autres rapports évoquent le rejet de l'œuvre sur le plan moral. Parmi les scènes problématiques, celle du piège tendu à Nieves semble concentrer un certain nombre d'objections. Le délégué de Cuenca rapporte ainsi que les publics ont critiqué :

> « l'ambiance sensuelle dans laquelle [le film] se déroule, frôlant parfois la pornographie, notamment lors de la scène où l'assassin tend son piège[758] »

Dans cette scène, Luis a conduit Nieves chez elle dans le but officiel de passer la nuit avec elle. Le spectateur ignore encore tout de ses véritables intentions. Toute la tension de la scène repose donc sur le moment où les deux jeunes gens vont consommer leur amour. Si aucune image ne montre la prostituée et le jeune délinquant dans une situation équivoque, il est clairement établi que la jeune femme se trouve chez lui en tant que prostituée. Le couple est filmé en train de boire un verre dans une chambre à coucher, et les dialogues sont suffisamment explicites pour que les spectateurs comprennent de quoi il retourne, ce qui contribue à imposer cette « ambiance sensuelle » tant décriée par les publics. La simple évocation d'un désir sexuel, même subtil, peut ainsi susciter la réprobation de certains groupes de spectateurs.

La fascination voluptueuse qu'exerce le personnage de Nieves sur les personnages masculins est ainsi âprement condamnée. Le délégué de Cuenca estime que « la sensualité et l'amour passionnel qui se dégage de María Félix (…) en font un film méprisable et indéniablement désagréable, même pour les publics instruits[759] ». Rafael Gil a en effet su profiter du physique avantageux de l'actrice, qui jouait déjà le rôle d'une femme fatale dans son œuvre précédente, *Mare Nostrum*. Les charmes de la belle Mexicaine ont ainsi donné lieu à des commentaires parfois acides parmi les publics. À Grenade, les spectateurs considèrent qu'elle est « totalement inexpressive, bien qu'elle soit très belle et excessivement bien vêtue[760] ». Le public valençois estime quant à lui que, même si l'actrice s'est améliorée

---

Delegación con sus protestas, lamentando que en un Estado como el nuestro, se permita la producción de tales películas.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Huelva, le 14 décembre 1950

[758] "Película de tema policíaco queda este diluido por el ambiente de sensualidad en que se desenvuelve, rayando en lo pornográfico la coartada preparada por el asesino", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Cuenca, le 14 janvier 1953

[759] "la sensualidad y amor pasional que se desprende de María Félix (…) hace una película moralmente deleznable y desde luego desagradable, incluso para personas formadas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Cuenca, le 14 janvier 1953

[760] « en cambio la mejicana María Félix, totalmente inexpresiva, aunque bellísima y excesivamente bien vestida", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Granada, le 2 décembre 1949

comparativement « à sa piètre performance dans *Mare Nostrum*, elle demeure surtout une figure décorative plus qu'artistique[761] ». La qualité de son jeu subit alors les foudres de l'opinion, puisque les publics de plusieurs provinces se plaignent de sa diction[762]. À Pampelune, une partie des spectateurs s'irritent de « son incorrigible habitude de prononcer à *sotto voce* les dialogues les plus intéressants (…), de sorte qu'il est presque impossible de les capter dans leur intégralité[763] ». Cette voix basse et grave a vocation à accentuer l'aura sensuelle que dégage le personnage de Nieves : cela dérange à la fois les spectateurs sur le plan qualitatif, mais également sur le plan moral, puisque Nieves a conscience du désir qu'elle provoque chez les hommes et assume pleinement le sien lorsqu'il se présente à elle.

Pour cette raison, le public de Cuenca considère le film « sans doute comme l'un des plus immoral et cru du cinéma espagnol[764] ». À Badajoz, le film n'est pas apprécié par les publics parce qu'il « se déroule dans une atmosphère des bas-fonds et qu'il présente des scènes d'un réalisme véritablement brutal[765] ». À Burgos également, c'est « la crudité et l'excessif réalisme de certaines scènes [qui] ont donné lieu à des commentaires défavorables et à des reproches d'ordre moral[766] ». La représentation réaliste proposée par le film semble donc poser problème à une partie non négligeable des publics provinciaux et questionne leur rapport à l'art et au réel. À travers ces commentaires, c'est la vieille polémique autour de la mimesis artistique qui est ranimée. Selon les observateurs franquistes, les publics provinciaux éprouveraient des craintes néoplatoniciennes à l'encontre du récit cinématographique : pour nombre d'entre eux, la réalité « brute » représentée par l'art devrait être soigneusement sélectionnée. En effet, *Una mujer cualquiera* emprunte beaucoup aux films noirs américains ainsi qu'aux techniques du néoréalisme italien, en se focalisant sur les quartiers populaires et les conditions de vie précaires de ses habitants. Le public de Grenade estime ainsi qu'il s'agit

[761] "María Félix mejora su pésima actuación en *Mare Nostrum*, pero sigue siendo figura decorativa más que artística", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Valencia, le 11 septembre 1949

[762] Les auteurs d'Avila, Grenade, Pampelune et Valladolid rapportent le mécontentement des publics vis-à-vis du son du film, et notamment des paroles inaudibles de l'actrice, qui n'a pas été doublé.

[763] "la incorregible costumbre de pronunciar "sotto voce" los parlamentos más interesantes en que interviene la actriz ya repetida, de modo que se hace punto menos que imposible captarlos íntegramente", ", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Pamplona, le 16 septembre 1952

[764] "Ágil de dirección y una buena fotografía, hacen técnicamente una producción nacional acertada, si bien seguramente es también de lo más inmoral y crudo del cine español", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Cuenca, le 14 janvier 1953

[765] "Se desarrolla en un ambiente de bajo fondo y se presentan sus escenas con un realismo verdaderamente brutal", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Badajoz, janvier 1951

[766] « la crudeza y excesivo realismo de ciertas escenas dieron lugar a comentarios desfavorables y reparos de orden moral", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Burgos, le 8 février 1950

d'une « œuvre originale au sein de la cinématographie espagnole » et apprécie grandement le « développement de l'action en extérieur et en décors naturels ». En cela, le film se distingue des œuvres grandiloquentes des années quarante, dominées par les superproductions historiques ou autres films essentiellement tournés en studios. Ce qui dérange fondamentalement les publics, ce n'est pas tant l'emploi de techniques au service d'un certain réalisme, mais plutôt la réalité qu'il s'emploie à représenter, celle des « bas-fonds » de la société. Ce discours fait écho à celui de la critique ecclésiastique, qui reproche au néoréalisme sa tendance à privilégier la représentation des « aspects les plus troubles de la vie, comme si les étoiles n'étaient pas aussi réelles que la fange[767] ». Tout comme Platon et ses craintes envers la poésie imitative, les représentations cinématographiques doivent surtout s'employer à imiter de façon réaliste les personnages et les situations vertueuses, les représentations immorales étant la source d'inévitables dangers pour les yeux et l'âme des spectateurs.

Pourtant, les films noirs et leur galerie de personnages immoraux ne sont pas inconnus des publics espagnols. L'analyse de l'ensemble des discours réceptifs de notre corpus a d'ailleurs démontré une certaine adhésion du grand public pour les films policiers américains, aux grands désespoirs des agents franquistes postés en province. Le délégué de Valence rappelle cet engouement et cette accoutumance des publics pour ce genre cinématographique venu d'outre-Atlantique. Dans sa province, il explique le succès rencontré par *Una mujer culaquiera* en raison de « son récit de type américain qui distrait le public déjà irrémédiablement influencé par ces productions[768] ». On peut donc s'étonner de la virulence des propos rapportés par les observateurs et de certaines réactions dans les salles. Mais c'est peut-être parce que cette production est espagnole que son discours choque, car elle s'oppose au système de valeurs promu par le régime. Qu'un film américain centre son histoire autour de personnages aussi immoraux est de l'ordre du commun ; mais que le régime soutienne et autorise la production de ce type d'œuvre constitue pour nombre de spectateurs une contradiction qu'ils ne peuvent tolérer. Le fait que l'immoralité prégnante du film puisse être associée directement à la société espagnole est bien ce qui irrite des spectateurs de Huelva lorsqu'ils se rendent à leur délégation pour protester contre la diffusion de *Una mujer cualquiera*. Ils s'insurgent avant tout du fait que, « dans un État tel que le [leur], on ait pu

[767] PALAU José, "El cine en pos de la verdad", *Imágenes*, novembre 1950, cité dans PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCIA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 73

[768] "El argumento de tipo americano entretiene al público ya irremisiblemente influenciado por aquellas producciones", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Valencia, le 11 septembre 1949

permettre la production d'un tel film[769] ». Même si la morale du film est sauve – Luis et Nieves sont tous deux condamnés – la cohorte de personnages immoraux qu'il présente offre un portrait peu vertueux de la société espagnole qui ne saurait satisfaire certains publics. L'immoralité n'est acceptée que si elle est le produit d'une autre société que celle de la vertueuse Espagne catholique. Ces réactions évoquées dans les trois-quarts des rapports concernant *Una mujer cualquiera*, témoignent là encore de la capacité des publics à opposer une certaine résistance aux œuvres qui leur sont projetées et des attentes particulières de certains spectateurs lorsqu'il s'agit de la production nationale. Le rejet récurrent du film pour des questions morales illustre également l'échec des autorités censoriales qui n'ont pas su envisager l'émergence de lectures oppositionnelles.

1.3.2 – Une évaluation problématique : le travail des autorités censoriales en question

Au regard des traditionnelles et scrupuleuses considérations morales des autorités franquistes, il semble donc surprenant qu'elles n'aient pas su prévoir les réactions virulentes de certains spectateurs. Ces manifestations témoignent pourtant de l'adéquation des publics au système de valeurs et de représentations promu par le régime, qui aurait été malmené par le film qu'elles étaient chargées d'examiner. Il ne faut cependant pas voir dans ce relatif laxisme un relâchement de l'attention censoriale. Dès la première lecture du scénario, la portée morale de *Una mujer cualquiera* est abordée par les deux lecteurs, Gumersindo Montes Agudo et José María Elorrieta. Le premier affirme même :

> « qu'il existe certains dangers dans ce film et qu'ils continueront sans nul doute d'exister si la réalisation ne prend pas soin des moments qui malmènent moralement Nieves, en particulier sa rencontre avec Luis et les scènes du chalet auxquelles il faut enlever toutes traces de sensualité et de violence physique et verbale[770] »

Il semblerait que ces indications n'aient pas été parfaitement suivies par Rafael Gil, puisque les publics de Cuenca ont vivement condamné cette scène dans laquelle Luis tend son piège à Nieves. Rappelons qu'ils s'insurgent en effet contre « l'ambiance sensuelle » de la

[769] "varias las personas que se han dirigido a esta Delegación con sus protestas, lamentando que en un Estado como el nuestro, se permita la producción de tales películas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Huelva, le 14 décembre 1950

[770] "existan peligros en esta película e indudablemente siguen existiendo si la realización no cuida los momentos que moralmente ofrece Nieves, especialmente el encuentro de Nieves y Luis y las escenas del chalet a las que deberá quitarse todo rastro sensual y violencia de gesto y expresión", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", compte rendu du lecteur Gumersindo Montes Agudo, le 8 octobre 1948

séquence, qui « frôle parfois la pornographie[771] ». Gumersindo Montes Agudo préconise un ensemble de recommandations et d'ajustements qui n'ont vraisemblablement pas été pris en compte par les équipes de production. Il invite à atténuer certains comportements ou certaines actions afin d'adoucir l'immoralité du film : la déchéance de Nieves, par exemple, ne doit pas être justifiée par sa seule mise au ban de la société après qu'elle ait perdu la protection de son mari[772], ou encore, Luis – meurtrier, menteur et délinquant notoire – ne doit pas être présenté de façon aussi sympathique tout au long du film[773]. Si des changements ont été opérés dans la présentation des personnages, ils demeurent subtils et ne parviennent pas à atténuer l'immoralité de la production finale.

Gumersindo Montes Agudo se montre ainsi relativement tolérant à l'égard du film, car il estime que la morale est sauve. Pour lui, le scénario :

> « se conclut – et c'est une bonne chose – par un fin brute sans concession, de sorte que l'œuvre est sauvée d'un instant où une indécision (...) sentimentale aurait fait dévier la morale et transformer le film en une expérience dangereuse sur le plan moral. Par conséquent, au regard de ces éléments, je crois que le tournage peut être autorisé en toute rigueur »

En d'autres termes, la réaction impulsive de Nieves qui assassine son amant sur le point de la duper une nouvelle fois, préserve la moralité du film : les deux amants ne parviennent pas à fuir au Portugal et sont rattrapés par leur destin. Luis meurt tandis que Nieves devra répondre à la justice des hommes pour son crime et les choix de vie qui l'ont conduite à cette situation. L'autre lecteur, José María Elorrieta fait la même analyse. Dans son rapport, il ne considère pas :

> « que le ton de certaines séquences du récit soit dangereux (…) puisque la scène finale ne fait aucune concession qui suggèrerait une thèse immorale[774] »

Conscients des risques que le film comporte sur le plan moral, les lecteurs semblent estimer qu'ils sont moindres au regard de son final, et surtout, qu'il serait dommage d'interdire un scénario de cette qualité. En effet, les deux censeurs s'accordent sur la réussite du développement et de la construction narrative du film. Pour Gumersindo Montes Agudo :

---

[771] "rayando en lo pornográfico la coartada preparada por el asesino", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Cuenca, le 14 janvier 1953

[772] "la justificación de la caída de Nieves por el acoso del mundo, por la lucha con la vida", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", compte rendu du lecteur Gumersindo Montes Agudo, le 8 octobre 1948

[773] « el que Luis vaya, insensiblemente, apareciendo como un personaje simpático, que mato acusado por un malvado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", compte rendu du lecteur Gumersindo Montes Agudo, le 8 octobre 1948

[774] "No considero peligroso el tono hecho de alguna de las secuencias del argumento, hasta que se resuelven con Luis Pieza y en el desenlace no hay concesiones que implicaran una tesis inmoral", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", compte rendu du lecteur José María Elorieta, le 11 novembre 1948

> « le scénario est vraiment bon. Il dispose d'un véritable intérêt narratif, il vous maintient dans un état émotionnel croissant, les dialogues sont habiles et simples, avec un développement narratif logique (…). Nous considérons que le scénario est irréprochable techniquement et littérairement parlant[775] »

Pour José María Elorrieta il s'agit aussi d'un :

> « scénario très bien pensé, d'un intérêt croissant avec des personnages bien profilé. (…) Techniquement, il est très bien planifié. Les dialogues sont bons[776] ».

Sensibles à sa valeur littéraire et à son développement technique, les deux censeurs phalangistes semblent donc avoir évalué et autorisé le film pour ses qualités cinématographiques, en minimisant son impact moral sur les spectateurs. Ces qualités ne passeront d'ailleurs pas inaperçues aux yeux de nombreux spectateurs, puisque plus de la moitié des rapports[777] évoquent la réussite du scénario et l'intérêt réel que les publics lui ont porté, ce qui est loin d'être le cas avec d'autres productions nationales (chapitre 3).

Le tournage du film est donc autorisé sans que le scénario n'ait été présenté à un censeur religieux. Le film est ensuite projeté devant la commission de classification en juin 1949 qui le classe en première catégorie[778], mais l'interdit aux mineurs. Les procès-verbaux de la session de classification n'ont pas été conservés, mais on apprend au détour d'un courrier destiné au producteur Cesáreo Gónzalez, que certaines scènes ont été supprimées ou modifiées par les censeurs. Les autorités cinématographiques se sont employées à modifier quelques allusions aux anciennes relations amoureuses de Nieves ainsi que la scène dans laquelle elle rend visite à son ami Ricardo après s'être séparée de son mari et dans laquelle il lui propose de devenir sa maîtresse[779]. Certaines copies du film ont circulé sans avoir été rectifiées, suite à une erreur du distributeur[780]. Malgré la diffusion de ces versions, les ajustements originellement exigés par la censure ne suffisent pas à changer la nature du film ni l'ambiance immorale et criminelle dans laquelle il se déroule.

---

[775] "El guion es francamente bueno. Tiene interés argumental, le mantiene un sitio de creciente emoción, diálogo hábil y sencillamente, con un curso lógico argumentalmente (…).Consideramos el guion por tanto caso francamente irreprochable técnica y literariamente", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", compte rendu du lecteur Gumersindo Montes Agudo, le 8 octobre 1948

[776] "Guion cinematográfico muy bien planteado, con ritmo de interés creciente y los personajes bien perfilados. (…) Técnicamente está muy bien planificado. Los diálogos son buenos. Puede autorizar", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", compte rendu du lecteur José María Elorieta, le 11 novembre 1948

[777] Les rapports mentionnant le fait que les publics ont salué l'intérêt et la qualité du scénario sont issus des provinces de Burgos, Caceres, Grenade, Pampelune, Valence et Valladolid.

[778] AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", visa de classification de la JSOC, le 28 juin 1949

[779] AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", lettre du directeur de la DGCT à Cesáreo Gónzalez, le 5 avril 1950

[780] AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", lettre du directeur de Cesáreo Gónzalez au la DGCT, le 13 avril 1950

Les délégués provinciaux sont nombreux à rapporter à l'administration centrale que sur le plan moral et éducatif, le film est un échec. Le délégué de Valence estime qu'il existe de « puissantes raisons, notamment d'ordre éducatif, d'empêcher la production de ce type de cinéma » qui s'inspire des cinématographies étrangères, « si contraire[s] à notre façon d'être[781] ». Selon lui, ce n'est pas la voie que doit emprunter le cinéma national, car les représentations qu'ils véhiculent sont opposées aux valeurs catholiques de l'Espagne franquiste. De même, pour le délégué de Salamanque, le film ne devrait même « pas compter parmi les films espagnols, car ils les dénigrent ». Pour lui, Rafael Gil ne s'est pas donné la peine de :

> « confectionner un scénario ni même les prémisses d'un dialogue, mais s'est contenté de prendre une caméra prise de vue et le type de son qui va avec, pour parcourir les maisons du mal afin de capter la simplicité vulgaire et ordinaire de personnages qui se débattent dans une fureur lubrique[782] »

Cette immoralité immortalisée sur la pellicule constitue même pour le délégué de Badajoz « un véritable affront à la censure », et remet en cause son efficacité. Il estime que le film :

> « transmet et déverse en images des scènes qui, bien qu'elles soient de la vie réelle des bas-fonds, ne devraient jamais apparaître en public et sur un écran, qui doit être la chaire du bon goût et de l'éducation. Si le cinéma doit être une arme puissante destinée à éduquer la conscience populaire, ce film est vraiment dévastateur, de mauvais goût et n'apporte aucun prestige artistique. Nous pensons honnêtement qu'il doit être soumis à une révision, car il est intolérable qu'un film comme celui-ci puisse circuler au sein du marché cinématographique d'un État qui se revendique catholique[783] »

On comprend alors toute la portée éducative que les autorités provinciales attribuent au grand écran et leur incompréhension face à la décision madrilène d'autoriser la diffusion d'un tel film. Pour eux, lorsque les censeurs agissent sur la réalité fictionnelle, ils valident un ensemble de discours. Ils œuvrent à la construction d'une « table de vérité normative », reflet

---

781 "abandonando este tipo que tan contrario es a nuestra manera de ser. Lo contrario nos conduciría a ser quizás unos buenos imitadores de lo de fuera pero nada más. Existen poderosas razones y no son las menos importantes de orden educativo, para que no se prodigue", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Valence, le 11 septembre 1949

782 "UNA MUJER CUALQUIERA" que al verla da la impresión de que no se ha hecho necesario la confección de un guión ni el artilugio de un diálogo, sino que bastaba haber cogido una cámara tomavistas con su correspondiente tipo de sonido y haber recorrido las casas de mala nota para captar la simpleza vulgar y ordinaria de unos personajes que se debaten en su furor lúbrico", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Salamanca, le 4 février 1950

783 "La película española, "Una mujer cualquiera", es un baldón para la censura pasar y verter en imágenes unas escenas que si bien son de la vida real, de los bajos fondos, no debieran aparecer nunca en público y desde una pantalla, que debe de ser cátedra de buen gusto y educación. Si el cine tiene que ser un arma poderosa para educar la conciencia popular, ésta película es verdaderamente demoledora, de mal gusto y no aporta valor artístico de ninguna clase. Creemos honradamente que debe de ser sometida a una revisión, pues es intolerable que en el mercado cinematográfico de un Estado que se confiesa católico, pueda circular una película como ésta", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04708, "Una mujer cualquiera", rapport de la délégation de Badajoz, en janvier 1951

de l'idéologie que l'administration franquiste impose aux films et à la société espagnole. Comme le rappelle Joren Vandaele, les commentaires des censeurs ne se limitent pas à de simples déclarations, mais se convertissent, par des mécanismes disciplinaires et autoritaires, en « actes réalisés » (*performatives*) hautement idéologiques. Ce sont eux qui sont à l'origine de la totalité discursive, c'est-à-dire de tous les discours légitimes sur le plan idéologique[784]. L'aval d'un film par les commissions de censure et sa catégorie de classement garantissent la validité du discours qu'il porte et son approbation par le pouvoir. Ainsi, qu'un film comme *Una mujer cualquiera* – alors même qu'il s'oppose au système de valeurs du régime – puisse être diffusé en Espagne est intolérable aux yeux des autorités provinciales. Il s'agit ici d'une remise en cause directe du travail des censeurs. Les censeurs n'auraient pas su prévoir la levée de boucliers que le film susciterait après avoir présenté une immoralité populaire aussi réaliste, naissant du cœur même de la société espagnole. On constate donc un véritable décalage entre les intentions censoriales et la réception provinciale, puisque, durant leur examen de l'œuvre les censeurs ont minimisé l'impact moral du film à la faveur d'une œuvre dont ils reconnaissaient la qualité cinématographique.

Ce décalage peut s'expliquer par la double fonction que le régime attribue aux censeurs. Ces individus n'ont pas pour seule vocation de préserver la pureté de l'idéologie franquiste. Ils sont également animés par la volonté de produire un cinéma qui plaise aux spectateurs et, de ce fait, qui devienne rentable. C'est sans doute de cette façon que l'on doit comprendre les décisions censoriales à propos de *Una mujer cualquiera*, car, en s'inspirant du modèle des films noirs, les censeurs entendent profiter du succès que le genre rencontre habituellement dans les salles. Tiraillés entre ces deux exigences – la préservation idéologique et la promotion d'un cinéma rentable – les équipes censoriales peuvent parfois commettre des erreurs de jugement.

II – La cinématographie nationale : à la poursuite du prestige cinématographique et du succès commercial

Comme on a pu l'aborder dans les précédents chapitres (chapitre 4 et 5), les censeurs désirent farouchement promouvoir une cinématographie nationale capable de rivaliser – à la fois sur le plan commercial et sur le plan qualitatif – avec les cinématographies étrangères qui

[784] VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015, p. 213

dominent le marché national, à commencer par la puissante industrie hollywoodienne. Les procès-verbaux établis par les commissions témoignent de ces préoccupations commerciales et esthético-artistiques et, surtout, de la prégnance d'un sentiment d'infériorité cinématographique. Les sessions de censure sont ainsi l'occasion pour les censeurs d'aborder la nature, la qualité et l'avenir du cinéma national. Néanmoins, il n'existe pas toujours une véritable unité quant à la voie que le cinéma espagnol devrait emprunter. Ces conflits et ces oppositions censoriales traduisent l'existence de plusieurs projets cinématographiques qui tentent, chacun à leur façon, d'intégrer – avec plus ou moins de succès – les spectateurs espagnols au changement d'orientation cinématographique du régime.

2.1 – La chasse à l'*españolada* : les aspirations censoriales face au plaisir des spectateurs

S'il n'existe pas de véritable consensus entre les différents critiques sur la voie proprement nationale que doit emprunter le cinéma espagnol, nombreux sont les censeurs qui s'accordent néanmoins sur un point : le rejet de l'*españolada*. Rappelons que les *españoladas* intègrent la vaste production des films folkloriques du premier franquisme, dont l'histoire se déroule au cœur d'une Espagne traditionnelle, où les us et coutumes, les traditions et les cultures populaires occupent une place de choix dans le développement narratif. Le terme « *españolada* » revêt néanmoins un caractère péjoratif, et s'inspire, à l'origine, du terme français « espagnolade » qui s'employait à désigner les œuvres d'art qui représentaient l'Espagne du point de vue de la culture française. Elles avaient ainsi tendance à insister sur les stéréotypes traditionnellement associés à l'Espagne dans l'imaginaire collectif français. Par extension, le genre cinématographique *españolada* désigne donc l'ensemble des films mettant en exergue un caractère espagnol souvent exagéré, qui use et abuse de nombreux stéréotypes folkloriques.

Les autorités franquistes dénigrent allègrement les *españoladas* qui offrent, selon elles, une représentation appauvrie et caricaturale de l'Espagne et qui ne rendent pas justice à l'essence du caractère espagnol. À cet égard, l'accueil que les censeurs réservent au film *La Duquesa de Benamejí* de Luis Lucia est assez caractéristique. Il s'agit de l'adaptation de la pièce de théâtre éponyme écrite par les frères Machado en 1934. Le film narre l'histoire d'un groupe de bandits dirigé par Lorenzo Gallardo, un homme séduisant et charismatique. Un jour, ils attaquent une diligence en provenance de Cordoue et décident de séquestrer son occupante, Reyes, la duchesse de Benamjí. Cependant, Lorenzo finit par tomber sous le

charme de la belle prisonnière. Reyes rejette ses avances, puis petit à petit, une histoire débute entre les deux jeunes gens. Lorenzo tente d'empêcher Rocío, une jeune gitane ressemblant trait pour trait à Reyes et qui s'est également éprise du bandit, de libérer la prisonnière. Pendant ce temps, Carlos, capitaine dans l'armée et cousin de la duchesse, qui nourrit de forts sentiments à l'égard de sa cousine prisonnière, tente de la libérer. Malgré plusieurs tentatives, il ne parvient pas à repérer la cachette des bandits. La duchesse, désirant garantir la liberté de Lorenzo, parvient à négocier sa grâce auprès de son cousin, grâce à des intermédiaires. Cependant, Lorenzo rejette cette offre si le pardon ne concerne pas tous les membres de la bande. Pendant les négociations, Rocío, folle de jalousie, finit par les trahir en révélant à Carlos le lieu de leur repaire. Les soldats attaquent alors leur cachette tandis que la gitane profite de l'agitation pour tuer Reyes. Lorenzo décide de se livrer juste avant que les hommes de Carlos ne fassent exploser la grotte. Rocío meurt dans l'explosion. Prenant conscience de la mort de sa cousine, Carlos décide de pardonner les bandits et laisse le groupe de Lorenzo s'enfuir.

Le scénario comporte donc un grand nombre des traditionnels éléments folkloriques et légendaires peuplant les *españoladas*. Dès sa présentation, il est ainsi interdit par le censeur Francisco Fernández y Gónzalez. En effet, pour lui, cette histoire contribuerait :

> « à enflammer la légende noire de la psychologie nationale et à ancrer un peu plus la célèbre image de l'Espagne des castagnettes. Il est certain que le banditisme portait, dans le fond, certaines des vertus que l'on attribue à Lorenzo Gallardo, le personnage principal de ce scénario. Mais ces vertus sont ici mêlées à des crimes répugnants, comme les lâches assauts de diligences ou de fermes. Dans "La Duquesa de Benameji", les hors-la-loi apparaissent constamment comme des individus probes, chevaleresques et loyaux. C'est donc une fiction qui ne dépeint en aucun cas le véritable caractère du banditisme andalou[785] »

Le lecteur ne tolère pas qu'une image fantasmée et galvanisée de l'essence andalouse, dominée par les castagnettes et les bandits généreux, soit de nouveau le sujet principal d'un film. Pire, il estime que d'un point de vue social, cette représentation légendaire du banditisme peut avoir des conséquences néfastes. Il considère que cette thèse – commune à toutes les légendes andalouses – selon laquelle « les chefs de bandits seraient

[785] "Entiendo que esta historia decadente contribuiría, al ser plasmada en una película, a encender la leyenda negra de la psicología nacional y a forjar la consabida España de la castañeta. Es cierto que el bandolerismo tenia, en el fondo, alguna de las virtudes que se adjudican a Lorenzo Gallardo, el protagonista de este guion. Pero esas virtudes las mezclaba con el crimen repugnante, el asalto cobarde a las diligencias y cortijos. En "La Duquesa de Benameji" aparecen los forajidos en todo momento, limpios de moral, caballerosos y leales. Eso es una ficción que no retrata con exactitud el carácter del bandolerismo andaluz", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04709, "La Duquesa de Benamej", compte rendu de lectura de Francisco Fernández y Gónzalez, le 1er février 1949

généreux, splendides, arrogants, vantards, mais courageux et braves (…) inscrit le principe social selon lequel les riches devraient avoir un peu moins et les pauvres un peu plus[786] ».

Cette représentation d'un Robin des Bois andalou déplaît fortement au censeur, car il remet en cause l'ordre social traditionnel. En donnant au bandit des accents de justicier au grand cœur, le film légitime en partie ces actes qui constituent, dans la vie réelle, des crimes. Le censeur décide donc d'interdire le scénario. Néanmoins, les commentaires présents sur le permis de tournage du film nous apprennent que, grâce à la pression de la puissante maison de production CIFESA, la direction générale du cinéma revient sur cette interdiction et décide d'autoriser malgré tout son tournage. Les équipes de production devront néanmoins s'assurer qu'on ne « donne au récit aucun caractère de réalité historique, en faisant bien comprendre que ces légendes ne sont que de purs farces et fantasmes[787] ». Les autorités rappellent ainsi leur crainte que le film ne vienne renforcer le poids de cette mythologie populaire qui dénaturerait, selon elle, l'identité espagnole. Elles refusent que toute preuve de fidélité historique ne soit ainsi suggérée.

La classification de l'œuvre le 18 octobre 1949 confirme l'antipathie de nombreux censeurs envers ce genre cinématographique. Deux censeurs – Guillermo Reyna de Medina et Manuel Torres López – interdisent même le film lors de son examen, tandis que les autres ne le classent qu'en seconde catégorie. Pour Guillermo Reyna, le film, dont l'ouverture s'inspirait pourtant « des meilleurs films de cavalerie du cinéma américain, s'est converti en une répugnante *española*, déclamatoire, artificielle et stéréotypée[788] ». Luis Domínguez de Ioga considère qu'il s'agit « d'une espèce de *zarzuela* parlée (trop parlée), reposant sur un récit idiot caractéristique des pires *españoladas*[789] ». Pour eux, cette *española* entre en contradiction avec leur vision de l'espagnolité. Les censeurs franquistes ne sont pas opposés au cinéma folklorique, qui offre pourtant une représentation conventionnelle de l'Espagne, dont l'essence nationale serait ancrée dans ses plus anciennes traditions. Une partie de l'élite

[786] "Es una tesis, común a la leyenda de todos los capitanes de partidas que albergó Sierra Morena, afirmativa de que los jefes de bandoleros eran generosos, espléndidos, arrogantes, jactanciosos, fanfarrones y valientes. ; que inconscientemente, aun sin pretenderlo, sentaba, el principio social de que los ricos deben tener un poco menos y los pobres un poco más", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04709, "La Duquesa de Benamejí", compte rendu de lecture de Francisco Fernández y Gónzalez, le 1er février 1949

[787] « no se da a la trama ningún carácter de realidad histórica, debiendo dejar sentado en todo momento que tales leyendas son pura farsa y fantasía", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benameji", permis de tournage, le 8 février 1949

[788] "Desgraciadamente se ha malbaratado una magnífica entrada, digna de las mejores películas de caballistas del cine americano, en una repulsiva española, declamatoria, engolada y tan llena de tópicos, en sus interminables parlamentos, que hace olvidar rápidamente el buen comienzo de la cinta", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benamejí", compte rendu de Guillermo de Reyna Medina, le 18 octobre 1949

[789] "Una especia de zarzuela hablada (demasiado hablada), con argumento bastante idiota a base de la peor española, y, (aparte del arranque), sin ningún mérito", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benamejí", compte rendu de Luis Domínguez de Igoa, le 18 octobre 1949

franquiste estime même que l'*espagnolité* au cinéma doit se traduire par la mise en scène des plus anciennes traditions régionales qui ont fondé le caractère proprement espagnol de la nation. Néanmoins, les traditions et coutumes folkloriques, en tant que racines nationales de l'Espagne, doivent être présentées avec sobriété, ce qui ne semble pas être le cas, selon eux, avec *La Duquesa de Benamejí*. Pío García Escudero estime qu'il s'agit d'une nouvelle :

> « *españolada* avec des bandits, des capitaines, des duchesses, des gitans, etc. Le film, du point de vue de sa lourdeur et de sa médiocrité, ne doit pas être sauvé, mais, s'il l'est, il est impossible qu'il soit projeté en dehors de l'Espagne[790] »

Pedro Mourlane estime également que « ce genre de film ne doit, en aucun cas, être encouragé[791] » et vote pour qu'il ne soit pas exporté. Il est évident que les censeurs, déjà opposés à cette image stéréotypée de l'Espagne provenant du regard étranger, veulent éviter qu'elle ne s'ancre un peu plus dans l'esprit du reste du monde et tentent d'en limiter sa diffusion.

Comment comprendre, malgré le rejet quasiment unanime du film par les membres de la JSOC, qu'il ait été autorisé ? Cela s'explique sans doute, là encore, par la pression exercée par CIFESA qui sait qu'une fois qu'un film national a été produit, les services de censure en interdisent rarement sa diffusion afin de ne pas décourager les déjà trop maigres investissements dont bénéficie l'industrie cinématographique nationale. Les censeurs sanctionnent ainsi le film par une faible classification économique, celle de « seconde catégorie ». Vicente Casano, le producteur du film, convainc le sous-secrétaire d'Éducation Populaire de réviser la classification de son film, mais sans succès. Malgré la tenue d'une nouvelle session de classification le 17 novembre 1949, le classement du film est maintenu. On note d'ailleurs une très nette exaspération des censeurs. Guillermo Reyna explique ainsi que cette « vulgaire *españolada* de bandits et de duchesse aurait du être interdite – et ce, évidemment, avant son tournage, lors de la présentation du scénario[792] ». Aucun des censeurs n'accepte de revenir sur sa décision.

L'entêtement de CIFESA quant à lui, s'explique par sa conviction que ce genre cinématographique est largement apprécié des publics et que son film rencontrera un certain succès. En effet, on ne peut guère lui donner tort puisque le film a obtenu l'honorable

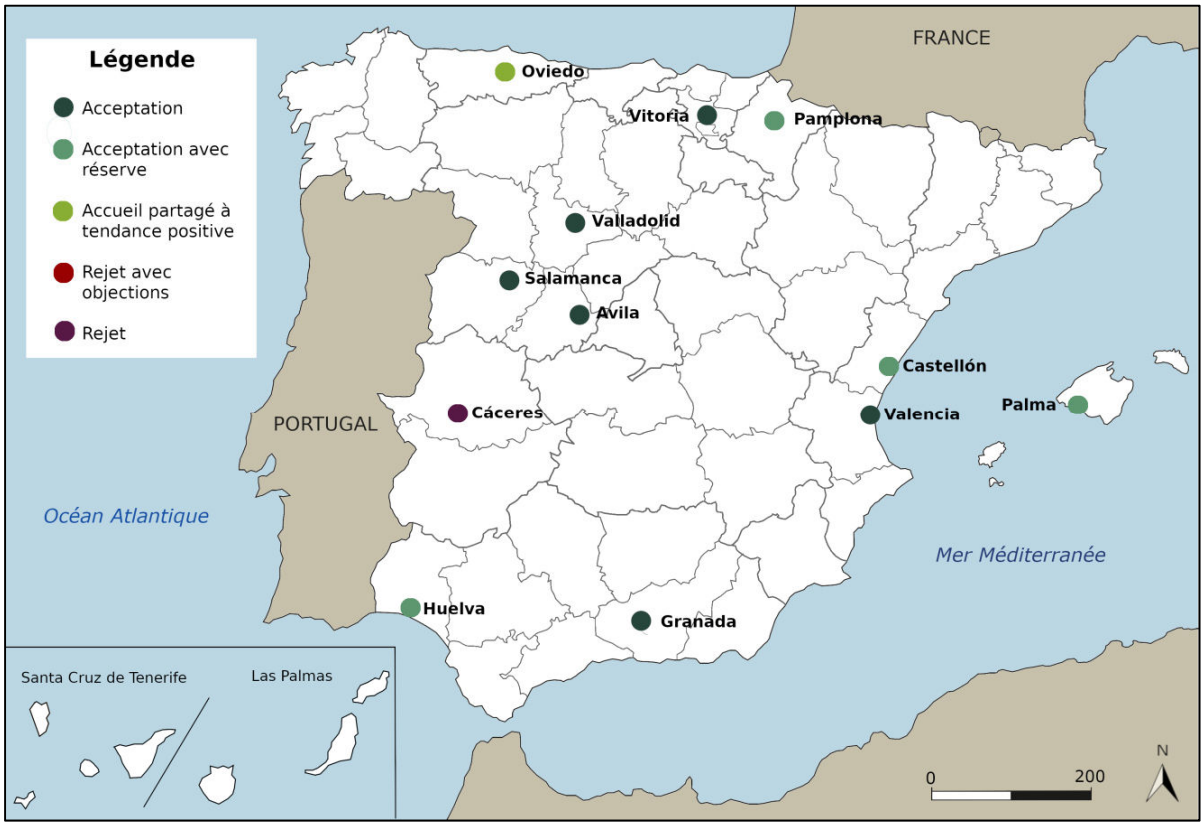
---

[790] "Una española con bandidos, capitanes, duquesa, gitana, etc. La película, por esta parte pesada y mediana, no debía salvarse, pero de hacerlo hecho no es posible que se proyecte fuera de España", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benameji", compte rendu de Pío García Escudero, le 18 octobre 1949

[791] "No se debe en ningún caso estimular este género de películas. (...) Voto que no se exporte al extranjero", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benamejí", compte rendu de Pedro Mourlane Michelena, le 18 octobre 1949

[792] "Sigo considerando que el asunto es una improcedente y vulgar española de bandoleros y duquesa y que debia haberse prohibido – mejor naturalmente, antes del rodaje, al presentar el endeble guion",

moyenne de **2,2/3**. Seul le rapport de Cáceres mentionne un rejet du film par les publics qui est plutôt dû au décalage entre le produit filmique et les promesses publicitaires. Dans le reste des capitales provinciales, le succès semble être au rendez-vous (Carte 7).



Carte 7 : Réception de La Duquesa de Benamejí de Luis Marquina

À Vitoria, le délégué rapporte le succès commercial et les applaudissements nourris des publics à l'issue de la projection[793]. À Castellón, l'accueil est également chaleureux, et même les publics les plus sceptiques auraient été surpris par « la qualité technique et interprétative[794] » du film. À Grenade, il a été bien accueilli « en raison de son thème populaire et typiquement espagnol, celui d'une romance du siècle passé[795] ». Le délégué explique son succès par le fait que ce type de production nationale est « du goût du public ». Pour lui, le « film obtiendra un grand succès populaire, car il divertit sans virer à la ridicule

[793] "Se proyectó de estreno la película española "La Duquesa de Benameji" alcanzando un señalado éxito. (…) La interpretación es justa y merece el aplauso del público", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benameji", rapport de la délégation d'Alava, vers le 20 janvier 1950

[794] "Los que, ajenos a los loables comentarios de que la película venía precedida, han visto ésta, han experimentado la grata sorpresa de una cinta realizada con toda corrección técnica e interpretativa, dotada de un continuado interés argumental y provista de momentos dramáticos de fuerza innegable", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benameji", rapport de la délégation de Castellón, le 8 novembre 1949

[795] "La película "La Duquesa de Benamejí, Reina de Sierra Morena", ha tenido bastante aceptación por parte del público, por su tema muy de éxito popular, y típicamente español de romance del siglo pasado", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benameji", rapport de la délégation de Grenade, non daté

española[796] ». Ici, les publics ainsi que certaines autorités provinciales ne considèrent pas le film comme une *española* – qui, rappelons-le renvoie à une connotation péjorative, y compris dans le discours des publics – mais bien comme une œuvre du cinéma folklorique, dans tout ce qu'elle a de plus honorable. Le délégué de Huelva fait part lui aussi de l'engouement général pour ce genre autochtone. Dans sa province, le film sera sans conteste « un succès commercial parce que ce genre de production est du goût de ce que nous pourrions appeler la "masse" de spectateurs[797] ». Certains publics ne se montrent évidemment pas tous aussi réceptifs : des délégués rapportent que des minorités ont manifesté leur désapprobation, mais la grande majorité ne boude pas son plaisir et *La Duquesa de Benamejí* semble avoir remporté une véritable adhésion.

Les censeurs ont conscience du plaisir que les publics prennent lors de la projection de ces œuvres qu'ils qualifient d'*españoladas*. Xavier de Echarri, s'il considère que le film est « une détestable histoire gravement préjudiciable à l'image de l'Espagne », reconnaît cependant « la déplorable tendance nationale pour les zarzuelas bon marché[798] ». Luis Domínguez de Igoa a parfaitement conscience du caractère purement commercial du projet. Il estime en effet que cette « zarzuela de "l'Espagne-conventionnelle-des-tambourins-etc." a été réalisée pour gagner de l'argent et rien d'autre et que, en effet, elle leur en donnera. Mais rien de plus[799] ».

Les censeurs sont ainsi plongés au cœur d'enjeux qui opposent la réussite commerciale d'un film à la qualité et l'orientation cinématographique qu'ils désirent impulser au cinéma national. Joséfina Martínez Álvarez avait déjà démontré la véritable préoccupation des censeurs pour l'amélioration qualitative du cinéma national. Elle aussi a constaté que lors des sessions de classification, les censeurs ont pu être particulièrement condescendants à l'égard de certaines œuvres d'une qualité qu'ils jugeaient insuffisante. Néanmoins, ils se sont souvent résignés à les surclasser afin de soutenir l'industrie nationale sans porter préjudice au système

[796] "La película de que tratamos, es una decorosa producción nacional, del agrado del público, por su tema, y que obtendrá gran éxito popular, pues entretiene y agrada sin caer en la ridícula española", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benameji", rapport de la délégation de Grenade, non daté

[797] "En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, supone un éxito de taquilla, ya que esta clase de producciones, son del gusto de lo que pudiéramos llamar, la "masa" de los espectadores", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benameji", rapport de la délégation de Huelva, le 2 décembre 1949

[798] "Considero la película como una detestable historia gravemente perjudicial al decoro de España. Admitido sin embargo como irremediable la deplorable tendencia nacional a la zarzuela barata", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benameji", compte rendu de Xavier de Echarri, le 18 octobre 1949

[799] "Con benevolencia se puede declarar en 2a este zarzuela de "España-convencional -panderetera – etc." que se ha hecho para ganar dinero y nada más, y que en efecto, va a darles dinero. Y nada más.", AGA, Cultura, (3)121.002 36/03366, "La Duquesa de Benameji", compte rendu de Luis Dominguez de Igoa, le 18 octobre 1949

de protection cinématographique établi par le régime. Selon elle, la médiocrité d'une partie de la production espagnole ne peut être imputée au seul « zèle censorial ». S'il est vrai que l'absence de normes de censure et d'une vraie politique d'orientation cinématographique a pu freiner le développement de la cinématographie nationale, c'est surtout l'avarice des producteurs qui a été responsable de la faible qualité des films espagnols[800].

Ainsi, malgré la tentative d'éradication de ce genre qui nuit à leur conception de l'espagnolité et de la qualité cinématographique, leurs décisions demeurent subordonnées aux capacités de négociations des producteurs imminents de la période ainsi qu'à la demande des publics, qui peuvent se délecter de ces productions commerciales que les censeurs dénigrent tant. Dans cette étude de cas, on observe un véritable décalage entre les aspirations artistico-idéologiques des censeurs et le plaisir des spectateurs pour un genre qui les distrait et les fait s'évader.

2.2 – Le rêve de reconnaissance internationale : le « cinéma dissident » et les spectateurs espagnols des années cinquante

Au cours des années cinquante, la thématique du réalisme au cinéma – et notamment du néoréalisme – commence à envahir les discours théoriques des intellectuels et des critiques espagnols[801]. En effet, une partie de l'élite franquiste estime que « l'espagnolité » au cinéma doit se traduire par des représentations plus réalistes – une sorte de « néoréalisme à l'espagnol » – afin d'incarner la société et la nation dans toute sa modernité[802]. Il s'agit également de ne pas rester en marge de l'Europe cinématographique, d'où émerge un important cinéma d'auteur s'inspirant du néoréalisme italien.

2.2.1 – Une relative tolérance censoriale : stratégies et politiques d'influence

En Espagne, le changement d'orientation cinématographique est principalement dû à l'arrivée de José María García Escudero à la tête de la DGCT en 1951. Ce cinéphile est animé par la volonté d'impulser une nouvelle politique capable de rendre son prestige au cinéma national. Une petite production d'œuvres réalistes émerge donc, qui traite de thématiques sociales parfois difficiles et contraste avec la vision idyllique de l'Espagne promue par le reste

[800] MARTÍNEZ ÁLVAREZ Josefina, « La administración, la crítica y el público ante las películas españolas sobre la Guerra de la Independencia », dans *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 33, 2015, p. 237

[801] PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 68

[802] CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994, p. 37-61

des productions nationales. Les historiens du cinéma ont parfois qualifié ce courant de « cinéma de dissidence[803] ». Il est mené par une poignée de cinéastes qui sont passés par les rangs de l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC), l'école officielle de cinéma franquiste, qui font preuve d'une indéniable maîtrise cinématographique – tant sur le plan technique qu'artistique – tels que José Antonio Bardem ou encore Luis García Berlanga. D'autres cinéastes expérimentés peuvent être associés à la naissance de ce cinéma d'auteur espagnol, tels que José Antonio Nieves Conde ou, dans une moindre mesure, Edgar Neville.

Cependant, cette tendance cinématographique s'oppose à de réguliers obstacles censoriaux, puisque les thématiques qu'elle aborde sont délicates. L'étude de *Calle Mayor*, réalisé par Juan Antonio Bardem en 1956, est à cet égard assez éclairante. Ce drame social narre l'histoire de Federico, un jeune écrivain travaillant pour une revue culturelle de Madrid. Il arrive dans une petite ville de province afin de rencontrer un intellectuel local, en vue d'écrire un article. Il y retrouve son ami Juan, employé à la banque de la ville. Durant son court séjour, Juan tente de l'intégrer auprès de ses amis, un groupe d'hommes tuant leur ennui en réalisant des farces cruelles auprès d'innocents habitants du village. Un soir, ils choisissent unanimement leur prochaine victime : Isabel, une célibataire de 35 ans. Juan devra lui faire croire qu'il l'aime et qu'il désire l'épouser. Surprise, Isabel prend conscience de l'intérêt soudain que Juan lui porte et se laisse peu à peu séduire par le jeune homme. La relation fictive qu'elle débute avec lui change alors l'attitude de ses voisins, qui cessent enfin de la voir comme une femme qui ne se mariera jamais. Folle de joie à l'idée de cette nouvelle vie qui s'annonce, elle se prépare pour le grand bal où elle a décidé d'annoncer à tout son entourage ses fiançailles avec Juan. C'est Federico qui décide de lui révéler la cruelle vérité, afin de lui éviter l'humiliation publique. Il lui propose de l'accompagner et de quitter cette ville pour Madrid, afin d'échapper aux moqueries des autres. Cependant, Isabel, incapable de tout abandonner, laisse finalement le jeune homme partir sans elle.

Le film de Bardem dépeint donc la vie quotidienne d'une ville provinciale régie par les cérémonies religieuses et la promenade dominicale à travers la *Calle Mayor* (la « rue principale »). Le film s'emploie à dénoncer certains comportements collectifs, notamment la pression sociale qui repose sur les femmes célibataires, qui ne trouvent aucun répit et peu de soutien auprès de la communauté villageoise. Bardem immortalise sur la pellicule des

[803] MONTERDE LOZOYA José Enrique, « Continuismo y disidencia (1951-1962) », *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 239-294

comportements cruels, mais tolérés par la société provinciale, qui, passive, n'oppose aucune résistance au groupe de Juan. Il dépeint également l'hostilité générale contre les intellectuels ou encore le machisme latent qui régit l'ensemble des relations sociales. Le caractère dénonciateur du film n'est pas une caractéristique particulièrement appréciée des censeurs. Dès sa lecture, le scénario a dû subir des changements[804]. Ces derniers nous sont cependant inconnus, car le dossier de censure préalable ne figure pas dans les archives. Le tournage du film débute en janvier 1956 à Cuenca. Examiné en octobre 1956 par la JCCP, le film doit néanmoins supprimer ou modifier une demi-douzaine de scènes pour satisfaire les censeurs. Parmi les éléments qui suscitent la réprobation censoriale, on trouve des scènes amoureuses :

> « Rouleau n°7 : les effusions amoureuses entre les deux fiancés devant la porte de la maison doivent être réduites à un premier baiser puis à celui de leurs adieux[805] »

Fait habituel dans les commissions à dominante catholique des années cinquante, les rapprochements physiques entre personnages doivent être utilisés avec parcimonie : baisers et autres formes d'effusion ne sont autorisés que s'ils servent la narration. De même, les censeurs demandent de supprimer le « geste grossier de Luis » lorsqu'il se trouve au bar du village, lieu où la bande à l'habitude de se retrouver. Il énonce le programme de la soirée :

> « Nous irons dîner à la pension *El Meson*, faire un tour au *Café Nuevo* et après… »

Le « geste grossier » supprimé à la demande de la censure était sans doute un geste à caractère sexuel destiné à imager le passage de la bande chez les prostituées logeant au bar. La censure exige également à plusieurs reprises la suppression de plans présentant des ecclésiastiques, qui sont intercalés dans de nombreuses scènes. En effet, Bardem utilise les religieux et les rituels catholiques pour rythmer son film. La sonnerie des cloches, les séminaristes qui passent toujours trois par trois devant la rivière afin de se rendre au couvent ou encore les processions religieuses sont utilisés pour insister sur la scansion du temps. Néanmoins, le fait d'intercaler ces images d'hommes religieux à travers des scènes où Juan ment ouvertement à la naïve Isabel, charge les plans d'autres significations qui ne sont pas du goût des censeurs, désireux de soigner la représentation des ecclésiastiques.

Après ces divers ajustements destinés à préserver la morale du film et la représentation des figures religieuses, le film est présenté à la section de classification le 2 octobre 1956. La commission salue unanimement sa qualité, « son exceptionnelle réalisation

[804] Le permis de tournage du film indique que le film peut être réalisé à conditions que les équipes de production prennent en compte les remarques qui leur ont été communiquées, mais ne prend pas la peine de les décliner (AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », permis de tournage, le 9 janviers 1956)

[805] "Rollo 7° : las efusiones amorosas entre los novios en la puerta de la casa quedaran reducidas al beso inicial del rollo y al de la depedida", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/06578, "Calle Mayor", "Escenas suprimidas", non daté

et son extraordinaire interprétation[806] ». Les censeurs estiment que le film est « magnifique sur tous les points : narratif, technique et artistique[807] ». Il est classé à l'unanimité en première catégorie A et voit donc ses coûts de production financés à une hauteur de 40% par l'État. L'ensemble des censeurs votent également pour son exportation. En effet, c'est principalement pour cette raison que le message dénonciateur du film est relativement toléré par les autorités cinématographiques. Ce film d'indéniable qualité est avant tout destiné à représenter l'Espagne à l'étranger, notamment dans les grandes compétitions cinématographiques. Il est présenté au festival de Venise où il reçoit le prix de la critique en 1956[808] . Le directeur de la DGCT se renseigne auprès de l'ambassadeur siégeant aux États-Unis sur les chances dont disposerait le film pour remporter un prestigieux *Award Academy*[809]. La réponse encourageante de l'ambassadeur révèle les desseins du régime : il y voit « une occasion de développer aux États-Unis une excellente propagande[810] ».

En effet, si les censeurs font preuve d'une plus grande tolérance envers ce film aux accents critiques et subversifs, c'est en partie parce qu'il est destiné à briller au niveau mondial afin de promouvoir le cinéma espagnol sur la scène internationale. Les festivals de cinéma, plus que de simples lieux de reconnaissance cinématographique, constituent de véritables théâtres de la diplomatie publique, dans lesquels il est capital de jouer afin d'obtenir une reconnaissance culturelle, mais également politique. Ces événements donnent la chance à un pays isolé comme l'Espagne franquiste de pénétrer les influents milieux internationaux. Les films choisis pour représenter l'État espagnol témoignent ainsi d'une réelle stratégie étatique. Il faut rappeler ici la position d'ouverture dans laquelle se place l'Espagne franquiste depuis le début des années cinquante, afin d'obtenir une reconnaissance internationale. Sans la légitimation de son pouvoir à l'étranger, l'isolement politique de la dictature entraînerait immanquablement l'isolement économique d'un pays qui, à l'aube des années cinquante, est déjà enlisé dans un marasme économique et peine à se développer industriellement. L'ouverture à l'extérieur est une nécessité de survie, et, durant cette

[806] "Buen tema, excepcional realización y extraordinaria interpretación de Betsy Blair, bien secundada por el resto del reparto", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03562, "Calle Mayor", compte rendu d'Eduardo Moya, le 2 octobre 1956

[807] "Magnífica película desde todos los puntos de vista : argumental, técnico y artístico", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03562, "Calle Mayor", compte rendu de Gaspar Gómez de la Serna, le 2 octobre 1956

[808] Il reçoit le prix FIPRESCI, une récompense cinématographique remis depuis 1948 par un jury constitué de critiques de cinéma internationaux par l'intermédiaire de la Fédération internationale de la presse cinématographique.

[809] AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », lettre de José Muñoz Fontán à l'ambassadeur espagnol de Washington, Luis A. Bolín, le 26 décembre 1957

[810] "la ocasión es única para desarrollar en los Estados Unidos una excelente propaganda", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », lettre de Luis A. Bolín à de José Muñoz Fontán, le 2 janvier 1958

décennie, l'ensemble de la politique franquiste est destinée à promouvoir l'image d'une Espagne « ouverte », démocratique et étrangère à l'autoritarisme. Le soutien des autorités à l'égard de *Calle Mayor* s'explique donc par la politique d'influence du régime, bien que l'image libérale qu'il cherche à véhiculer entre en contradiction avec les réalités intérieures du pays.

Calle Mayor constitue ainsi un exemple paradoxal de la relative liberté d'expression accordée aux cinéastes espagnols. Alors même qu'il représente le visage libéral du régime devant la communauté internationale, Juan Antonio Bardem est arrêté le 14 février en plein tournage de son film, pour « délit d'opinion », suite aux troubles universitaires qui ont agité Madrid et conduit à la démission du recteur Manuel Torres (également censeur à la JCCP). Sous la pression de nombreux artistes internationaux, il est libéré une quinzaine de jours plus tard, pour reprendre le tournage de son film à Logroño. Ainsi, la renommée internationale du réalisateur dont le régime entendait profiter pour rayonner culturellement, l'a protégé d'éventuelles répercussions politiques. Robert Darnton observe l'utilisation de tactiques similaires en RDA par certains auteurs est-allemands. Écrivains de renom, ils pouvaient menacer les autorités de publier leurs ouvrages en Allemagne de l'Ouest afin de susciter la controverse en dénonçant la prétention mensongère de la RDA à développer une culture libre de toute répression et de censure. Loin d'être des victimes impuissantes, les cinéastes reconnus pouvaient parfois avoir des atouts en main. Il ne faudrait pas cependant exagérer le caractère antagoniste des relations cinéastes-censeurs. Comme le rappelle Robert Darnton :

> « Les adversaires devenaient souvent amis. Dans le cours de leurs négociations, ils étaient absorbés au sein d'un réseau de joueurs et d'un système de relations qui opéraient dans les limites des institutions officielles. C'était un système humain qui atténuait la rigidité de la censure en tant qu'expression directe de la raison d'État[811] »

Ainsi, la collaboration et la négociation ont également pu caractériser les relations entre cinéastes, producteurs et censeurs. On l'a déjà constaté en ce qui concerne l'attribution des classifications économiques aux films. Ces dernières peuvent être amenées à évoluer en fonction de l'argumentaire plus ou moins convaincants des producteurs. La recherche d'un cinéma correspondant aux canons qualitatifs du cinéma d'auteur européen offre également à un cercle réduit de cinéastes une relative liberté d'expression. Les censeurs, qui sont chargés de valoriser la production nationale, peuvent se considérer comme des éléments coextensifs de la cinématographie en participant indirectement à la production filmique. Certains sont

[811] DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 296

donc prêts à relâcher en partie la pression censoriale vis-à-vis de projets artistiques qu'ils estiment compétitifs et qui permettent de défendre le prestige cinématographique de l'Espagne.

Il faut également rappeler que *Calle Mayor* a bénéficié des effets positifs de la politique de coproduction du régime. En effet, à la fin des années quarante, certains pays européens nouent des accords de coproduction afin de produire des films de grande qualité, aux coûts de productions élevés et capables de séduire un public international, afin de rivaliser avec les productions hollywoodiennes qui inondent leur marché. En 1953, Eduardo Moya López, fonctionnaire pour le ministère de l'Industrie et censeur de la JCCP à partir de 1957, rédige un rapport sur l'état de l'industrie cinématographique nationale, dans lequel il voit dans la coproduction un moyen de dépasser les difficultés structurelles de l'industrie nationale. Pour lui, cette « fusion des efforts industriels entre deux pays ou plus pour la réalisation d'un film, présente d'incontestables avantages financiers pour le cinéma espagnol[812] ». Il s'agit d'une occasion inespérée pour le régime de palier sa dépendance quasi exclusive aux productions américaines. A partir des années cinquante, les coproductions – notamment avec la France et l'Italie – se multiplient donc. Casimiro Torreiro et Esteve Riambau estiment que la politique de coproduction a eu des effets immédiats sur l'industrie espagnole, en facilitant la réalisation de films à plus gros budget, en améliorant les compétences techniques des professionnels espagnols travaillant en collaboration avec d'autres techniciens européens, et en facilitant une timide ouverture thématiques[813]. Le statut de coproduction de *Calle Mayor* a donc permis ce relatif assouplissement censorial. Au-delà des rêves de prestige cinématographique du régime et des ambitions de sa politique d'influence, dans le cadre de coproduction, il est nécessaire de réaliser des films disposant d'une véritable qualité commerciale, capables d'intéresser les publics européens. Cela le contraint à développer une certaine tolérance thématique dont jouissent rarement les productions exclusivement nationales.

---

812 "La coproducción, que consiste en la fusión de los esfuerzos industriales de dos o más países para la realización de una película, presenta indudables ventajas financiadoras para el cine español", MOYA LÓPEZ Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954, p. 50

813 RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra : Filmoteca española, 2008, p. 849-853 ; PÉREZ BOWIE José Antonio, GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 40-41

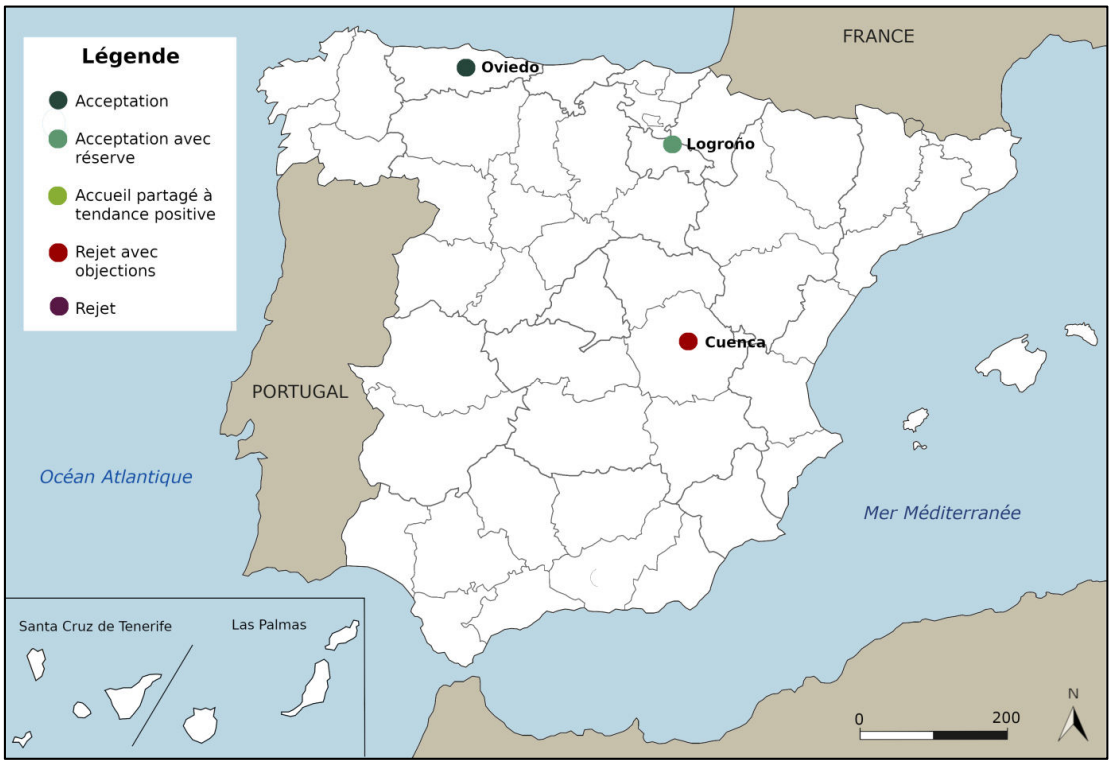
2.2.2 – La réception du « cinéma de dissidence » en Espagne

À partir du milieu des années cinquante, les autorités cinématographiques commencent à se désintéresser peu à peu de la réception du cinéma national : la conservation des rapports de surveillance devient erratique. *Calle Mayor* est cependant le film qui détient le plus grand nombre de rapports pour l'année 1956[814]. Cet intérêt plus accru pour sa réception provinciale peut sans doute s'expliquer par le contenu relativement critique de l'œuvre, et donc par un certain intérêt des autorités à comprendre ses effets sur les publics.

D'après la documentation réunie, le film a reçu un accueil partagé sur le territoire (soit une moyenne de **1/3**). Il faut néanmoins tenir compte du fait que, parmi les rapports retenus, deux proviennent des provinces dans lesquelles le film a été tourné : Cuenca et Logroño (Carte 8). Le rapport de cette dernière est d'ailleurs particulièrement fourni, puisque la capitale a accueilli une avant-première réunissant l'ensemble de l'équipe de production. Les deux délégations rapportent ainsi l'engouement de leur public respectif pour le film. À Cuenca, le délégué affirme qu'il « existait une véritable curiosité pour le découvrir, et qu'il jouissait, initialement, d'une indéniable sympathie[815] ». De même, le fait que le film ait « été tourné et filmé dans la ville de Logroño[816] » a suscité une attente « exceptionnelle » chez les spectateurs de la capitale. Néanmoins, les délégués rapportent une certaine déception de leurs publics. À Cuenca, le rejet du film a été total, tandis qu'à Logroño, le film a été relativement apprécié, même si des objections notables lui ont été opposées. Ce rejet s'explique par la façon dont la société provinciale a été dépeinte. Le délégué de Cuenca explique que les spectateurs ont trouvé le récit particulièrement « désagréable », parce qu'il « ne reflétait pas la véritable ambiance provinciale[817] ». De même, les spectateurs de Logroño estiment que « le récit ne représente en rien les habitudes et les coutumes normales du mode de vie provincial[818] ». En d'autres termes, ces publics se sont sentis attaqués par la façon dont Bardem a représenté leurs univers. Cela s'explique sans doute par leur degré d'investissement

[814] Trois rapports ont été retenus par la DGCT pour *Calle Mayor* contre 1,3 rapports par films en moyenne en 1956.
[815] "Película rodada en gran parte en esta capital existía curiosidad por conocerla, e indudablemente gozaba ya con cierta simpatía inicial", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Cuenca, le 20 décembre 1956
[816] "La expectación que esta película había motivado en la opinión puede calificarse, sin exageraciones, de extraordinaria. Tiene su justificación, más que por el clima creado por una intensa propaganda, por el hecho de haberse rodado o filmado la mayor parte de la película en esta ciudad de Logroño", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1er décembre 1956
[817] "El fundamento principal de su mala acogida radica principalmente en lo desagradable de la acción, la cual no llega a reflejar el verdadero ambiente provinciano", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Cuenca, le 20 décembre 1956
[818] "Censuran, por el contrario, el argumento, en cuanto no recoge, en absoluto, los hábitos y costumbres normales y corrientes del vivir provinciano", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1er décembre 1956

dans le film. Comme le rappelle le délégué de Logroño, les spectateurs étaient particulièrement impatients de « voir à l'écran les rues, les édifices et autres lieux de la ville, et, plus généralement, la façon dont seraient représentées l'atmosphère et les coutumes de Logroño[819] ». Nombre d'entre eux ont joué en tant que figurants dans le film. On peut donc aisément comprendre le décalage entre les attentes des publics et le portrait peu flatteur que le cinéaste a dressé de leur quotidien et de leur environnement. À l'inverse, à Oviedo, le film a été pleinement accepté par les spectateurs, sans que ces derniers ne se plaignent de l'image délétère que le film donne des relations provinciales. On constate donc que le message critique du film a été en partie compris par les spectateurs, et que la vision qu'il donne de l'Espagne est bien éloignée des traditionnelles représentations de l'Espagne provinciale et folklorique auxquelles ils sont accoutumés.



Carte 8 : Réception de Calle Mayor de Juan Antonio Bardem (déc. 1956-janv. 1957)

Le délégué de Logroño estime lui aussi que le récit est « absurde » et qu'il ne reflète « en aucun cas, la vie quotidienne d'une capitale de province espagnole ». Pour lui, le film ne peut être « plus éloigné de la vérité, alors même que l'objectif principal de Bardem est de

[819] "ver en la pantalla calles, edificios y lugares de la población y, en general, la posibilidad de reflejarse el ambiente y costumbres de Logroño", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1er décembre 1956

faire des films réalistes[820] ». Les intentions réalistes du réalisateur s'opposent ainsi au vécu et à l'expérience quotidienne des spectateurs et des autorités franquistes, qui ne se reconnaissent pas dans le portrait critique qu'il dresse de leur société. Le délégué provincial émet une seconde objection à l'encontre du film :

> « on peut se demander si ce réalisateur n'a pas voulu donner une deuxième intention à ce film, chargé de refléter une atmosphère provinciale dominée par un cléricalisme excessif. La preuve en est avec le nombre de scènes où l'on montre continuellement des prêtres ou des curés sortants de l'église cathédrale, des moines, des processions, des femmes vêtues d'un voile en train de se rendre à des actes religieux, etc., mais qui exercent tout sauf une saine influence[821] »

Le délégué met ainsi en évidence tout la problématique du cinéma de « dissidence » des années cinquante : ses capacités suggestives. En effet, afin de dépasser certains interdits censoriaux, les cinéastes emploient un langage métaphorique afin de servir leur discours subversif. Dans le cas de *Calle Mayor*, les censeurs ont tenté d'atténuer la charge critique à l'encontre de la religion, en exigeant la coupe de certaines scènes contribuant à rendre la présence des ecclésiastiques omniprésente dans cette société provinciale malsaine. Malgré ces modifications, le message subversif, distillé de façon allusive et diffuse dans le film, parvient à filtrer jusqu'au public. Dans ce cas précis, seule l'autorité provinciale semble s'être rendu compte de cette critique insidieuse des ecclésiastiques et de l'hypocrisie d'une société profondément religieuse restant insensible – voire cautionnant – des comportements immoraux ainsi que la marginalisation des femmes seules. Les spectateurs provinciaux semblent surtout s'être offusqués du fait de ne pas s'être reconnus dans la représentation de la société provinciale, mais sans avoir perçu le versant critique à l'encontre des ecclésiastiques et de la pratique religieuse.

Il faut cependant rappeler qu'il est difficile pour les autorités de se rendre compte de l'existence d'une réception positive de ces messages critiques. En effet, la liberté de parole des spectateurs est extrêmement limitée. Les spectateurs ayant adhéré au caractère subversif de l'œuvre ont certainement dû s'exprimer dans le secret des cercles privés afin de ne pas afficher publiquement leur position critique face à certaines valeurs et institutions du régime.

---

[820] "unos extremos que no reflejan, en modo alguno, el vivir cotidiano de una capital de provincia española, siendo tanto más alejado de la verdad cuanto que la orientación que impera en el director Bardem es la de hacer un cine realista", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1er décembre 1956

[821] "Al propio tiempo nos surge una duda sobre si dicho director ha querido dar una segunda intención a esta película, cual es la de reflejar un ambiente provinciano español, dominado por un excesivo clericalismo prueba de ello la cantidad de escenas en que continuamente están saliendo la iglesia catedral, curas o sacerdotes, monjas, procesiones, mujeres con su velo para dirigirse a actos religiosos, etc. que, sin embargo, no ha conseguido ninguna sana influencia", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », rapport de la délégation de Logroño, le 1er décembre 1956

Rappelons que les rapports de surveillance cinématographique rapportent majoritairement des lectures préférentielles de la production cinématographique. Même lorsqu'ils évoquent des lectures oppositionnelles chez les publics, ces dernières sont exclusivement destinées à défendre le système de valeurs promu par le régime qui aurait été malmené, selon eux, au cours du développement narratif. Ce phénomène est étroitement lié au contexte autoritaire dans lequel la parole des spectateurs est recueillie.

Néanmoins, une partie des autorités censoriales est convaincue que les références subversives, exprimées de façon métaphorique, ne peuvent être comprises que par une minorité de spectateurs. On a vu dans le chapitre précédent qu'une partie des censeurs doutent des capacités de décryptage du « spectateur ordinaire ». C'est pourquoi l'autorisation de *Calle Mayor* a dû apparaître comme un risque mesuré aux yeux des autorités. Les observations des informateurs locaux viennent d'ailleurs confirmer leurs soupçons : selon eux, les publics ne semblent pas avoir saisi la portée critique du film dans toute son étendue.

Même si le film n'a pas su séduire les spectateurs nationaux, les intentions censoriales ne sont néanmoins pas déçues. En effet, les archives établissent clairement que les publics visés par les producteurs et les censeurs ne sont pas les Espagnols, mais bien les publics étrangers. Dans le dossier de censure, on trouve en effet un courrier du producteur Cesáreo Gónzalez détaillant la réception du film en-dehors des frontières espagnoles. Selon lui, l'œuvre est un succès commercial dans différents pays : en France, en Italie, en Angleterre, en Argentine, en Uruguay et aux États-Unis. Seul le Portugal semble avoir mal accueilli le film[822]. Grâce à ces indications, les censeurs peuvent ainsi évaluer les retombées de leur politique d'ouverture et mesurer les effets de la politique d'influence du régime sur les publics internationaux. Ainsi, le rêve de reconnaissance internationale que les autorités censoriales nourrissent conduit à un relatif assouplissement des normes censoriales, qui n'a pas su combler, ici, les attentes des publics provinciaux, peu habitués à une représentation réaliste et critique de la société espagnole.

Sous le premier franquisme, la censure intègre le large spectre d'interactions régissant le phénomène cinématographique, de la production des films jusqu'à leur réception par les publics. Le censeur s'immisce en effet dans la relation producteur/récepteur. Dans ce ménage

[822] AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, « Calle Mayor », lettre de Cesáreo Gonzalez au directeur de la DGCT, le 10 décembre 1957

à trois, le cinéaste filme, le censeur coupe et agit sur les contenus, et le spectateur regarde. Si pour communiquer le trio s'appuie sur un système normatif de représentations, régi par les intentions du réalisateur et des censeurs, rien ne peut empêcher l'émergence de lectures plurielles chez les récepteurs ou chez les acteurs censoriaux, auprès desquels d'inévitables batailles herméneutiques se jouent.

Pour comprendre le phénomène censorial dans son ensemble, il est ainsi indispensable d'intégrer le spectateur à son analyse, puisqu'il focalise l'attention des censeurs et influe sur leurs pratiques. Ces études de cas ont ainsi tenté d'illustrer les différents positionnements des équipes censoriales vis-à-vis des œuvres qu'elles examinent et la façon dont elles se sont imaginées leur réception. L'étude conjointe des expectatives censoriales et de l'interprétation des publics démontre ainsi l'existence de degrés variables de lectures. En effet, ce n'est pas parce que les censeurs ont tenté de baliser le sens des œuvres qu'elles ont nécessairement rencontré le succès espéré et suscité l'adhésion des publics. Certaines œuvres ont certes été accueillies de façon préférentielle, conformément aux attentes censoriales qui reconnaissaient en elle un certain nombre de valeurs idéologiques, patriotiques et artistiques (*Agustina de Aragón* par exemple). D'autres ont été acceptées de façon plus nuancée et distanciée. Les observateurs franquistes ont en effet relevé de nombreux cas de lectures négociées (*Reina Santa*), voire oppositionnelles (*Una mujer cualquiera*) au sein des capitales provinciales. Elles illustrent ainsi le décalage entre certaines intentions censoriales et la réception des publics. A travers les différentes études de cas mobilisées pour cette démonstration, on a pu constater que les publics sont ainsi capables de fabriquer leur propre ordre normatif, leur propre système de valeurs et de négocier avec celui imposé via les producteurs et les censeurs. Dans le cas de lectures oppositionnelles, qui entrent en rupture avec le sens dominant de l'œuvre, il est néanmoins important de rappeler qu'elles ne constituent jamais une réelle opposition au système de valeurs promu par le régime. Au contraire, il s'agit exclusivement d'une réaction au fait qu'un film le malmène ou n'est pas digne de sa représentation. Ce décalage entre les intentions idéologiques des censeurs et l'accueil des publics peut parfois s'expliquer par la double fonction des commissions censoriales, chargées à la fois de préserver la pureté de l'idéologie franquiste et de promouvoir un cinéma prestigieux et innovant, capable de rivaliser avec les cinématographies étrangères. Tiraillés entre leurs obligations idéologiques et leurs rêves qualitatifs, les censeurs peuvent parfois commettre des erreurs de jugement et mal anticiper la réaction des spectateurs.

En outre, on constate que les aspirations artistiques des autorités peuvent s'opposer à la réception populaire du cinéma de fiction. Le genre si dénigré de l'*españolada* constitue un

exemple emblématique des divergences entre les mondes censorial et spectatoriel. Les intentions des autorités cinématographiques se confrontent régulièrement aux exigences de rentabilité et de commercialité soulevées par un genre qui plaît assurément aux publics, malgré le mépris que les censeurs lui accordent. De même, dans la course effrénée du régime vers une reconnaissance internationale, on constate le développement d'une stratégie étatique qui entre en contradiction avec les habituels comportements censoriaux. Destinées à servir la politique de diplomatie publique du régime, une poignée d'œuvres au message critique semblent ainsi avoir été tolérées dans les années cinquante, au détriment de la satisfaction des publics. Dans le cas particulier de *Calle Mayor*, les spectateurs nationaux sont volontairement relégués au second plan, car le film sert avant tout à séduire les publics étrangers. Les censeurs se montrent ainsi capables d'adapter leur discours en fonction des publics ciblés.

Enfin, l'étude du phénomène censorial doit prendre en compte une autre facette du champ réceptif : les censeurs doivent être replacés dans leur position initiale de récepteur. La censure franquiste est le fruit d'un ensemble de perceptions, d'interprétations et d'intentions cinématographiques. Les lectures hétérodoxes émergeant au sein des commissions révèlent l'existence de plusieurs projets et tendances cinématographiques. En cela, il semble plus que jamais nécessaire de rappeler que les premiers spectateurs d'une œuvre demeurent les censeurs. Les fractures au sein de l'herméneutique franquiste, notamment entre phalangistes et catholiques, sont parfois responsables de décalages entre les intentions censoriales et la réception idéologique de certaines œuvres, notamment par les publics les plus intégristes sur le plan moral. La variété des interprétations censoriales et des conceptions cinématographiques conduit parfois à des conflits, mais favorisent aussi le développement de phénomènes de négociation et de complicité avec les acteurs de la production. Investis dans le processus de création, les censeurs adaptent ainsi leur comportement en fonction de leurs interlocuteurs, des enjeux économiques, artistiques et commerciaux soulevés par les films. Appréhender l'évolution des positions censoriales ne peut donc se faire qu'en saisissant la multitude d'enjeux qui conditionnent la relation que les autorités entretiennent avec les spectateurs.

A titre de conclusion (II) : l'impact des rapports provinciaux sur le travail censorial et l'entreprise de valorisation du régime

Il est difficile de mesurer l'impact véritable que ces sources de surveillance ont pu avoir sur la pratique censoriale. Cette difficulté s'explique par le fait que cette pratique n'est régie par aucun texte ni aucune mesure politique concrètes qui aurait été élaboré depuis les sommets de l'Etat. L'orientation de la cinématographie nationale repose essentiellement sur l'action des commissions censoriales, dont les membres ne partagent pas tous le même projet ni les mêmes aspirations cinématographiques. La diversité des positionnements des autorités franquistes empêche de réduire le travail des censeurs en une action uniforme, qui répondrait à des objectifs et à un programme précis formulés par le régime. On ne peut guère plus qu'identifier une série de grandes tendances transversales caractérisant les pratiques censoriales, sur lesquelles les informations rapportées par les observateurs provinciaux ont éventuellement pu jouer.

Il faut en effet rappeler le but initial de la surveillance des publics de cinéma, mise en place à partir de 1946 après qu'une délégation de producteurs ait alerté l'Etat sur la crise que vit l'industrie cinématographique. Cette surveillance est avant tout pensée comme un outil destiné à orienter la production nationale en fonction de « l'enthousiasme[823] » des spectateurs. En d'autres termes, il s'agissait pour les autorités d'apprendre à mieux cerner les envies, les goûts et les préférences filmiques des publics nationaux. A cet égard, ces sources sont véritablement riches et regorgent d'indications sur les processus d'adhésion et de rejet des spectateurs. Elles forment néanmoins un ensemble vaste, difficile à circonscrire en une réalité cohérente, tant les expériences réceptives qu'elles évoquent peuvent être contradictoires selon les capitales provinciales et les communautés de spectateurs étudiées. Cela complique ainsi fortement l'évaluation de leur impact sur le discours et les pratiques censoriales.

En outre, l'absence de témoignages des acteurs censoriaux ne nous permet pas de pénétrer pleinement dans les coulisses des commissions. Certains modes de fonctionnement se dérobent au regard de l'historien. Quel usage a-t-il vraiment été fait de ces rapports provinciaux ? Qui, parmi les équipes de la DGCT, les a vraiment consultés et s'est nourri de leurs représentations ? Quelle valeur les autorités centrales ont-elles accordé à ces sources du renseignement ? Beaucoup de ces interrogations demeurent encore sans réponse, et, au regard de l'état actuel de nos connaissances, on ne peut prononcer aucune affirmation définitive. Je

[823] AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", Oficio Circular n° 2481, 30 novembre 1946

m'aventurerai néanmoins à dresser une série d'hypothèses qui tentent, tant bien que mal, de répondre à la question de l'impact de ces sources sur le travail des censeurs.

Tout d'abord, l'existence d'une certaine similarité entre les discours censoriaux et les discours réceptifs en province tend à indiquer qu'une partie des censeurs a bien lu et intégré les informations émanant des rapports. En effet, certains semblent avoir une conscience aigüe des goûts des publics, qu'ils évoquent régulièrement dans leurs procès-verbaux, notamment au moment de la classification des films. Les censeurs sont nombreux à évoquer les préférences cinématographiques des publics – les vedettes qu'ils admirent, les genres qu'ils affectionnent – mais également ce qui leur déplaît massivement. Le discours censorial atteste ainsi d'une connaissance certaine des critiques récurrentes formulées à l'encontre des productions espagnoles. On pourrait ainsi considérer que les informations transmises aux autorités centrales ont eu un véritable impact sur leur pratique, et que les censeurs ont pris en compte une partie des exigences spectatorielles afin d'améliorer l'efficacité de leur travail.

Néanmoins, il ne faudrait pas exagérer le pouvoir de transformation de ces rapports. Au contraire, ces outils d'évaluation ont tout aussi bien pu confirmer le système de représentations des autorités et les conforter dans leur pratique censoriale ainsi que leur entreprise de valorisation cinématographique. En effet, le regard généralement paternaliste – voire condescendant – de certains observateurs provinciaux sur les publics, a pu renforcer la croyance déjà bien ancrée parmi les censeurs de la vulnérabilité des masses de spectateurs, qui rend nécessaire la pratique d'une censure stricte. C'est particulièrement le cas lorsque les observateurs évoquent des lectures oppositionnelles. Lorsque les spectateurs expriment leur incompréhension face à la diffusion d'images malmenant le système de valeur franquiste, les publics sont représentés comme une masse d'individus extrêmement impressionnables, qu'il faut activement protéger. De même, la contradiction apparente des comportements censoriaux face au cinéma de dissidence s'explique, dans une certaine mesure, par la faible considération que leur porte les censeurs. Beaucoup d'entre eux ont tendance à considérer les spectateurs comme une masse inculte, incapable de saisir les messages sous-jacents de certaines œuvres. C'est sans doute pour cette raison qu'ils autorisent la diffusion d'un cinéma implicitement critique et subversif destiné à rayonner sur la scène internationale, mais dont ils estiment l'impact sur le public national modéré, puisqu'il ne serait pas apte à saisir un langage métaphorique. Ainsi, les observations rapportées par les observateurs ont pu être balayées rapidement par des censeurs accordant peu de crédit à ces publics qu'ils estiment incapables de formuler un jugement critique. En d'autres termes, ces sources ont donc pu contribuer à renforcer le système de représentations et de croyances des autorités cinématographiques, en

minimisant le degré d'autonomie des publics. L'impact des rapports serait donc relatif, puisqu'ils n'engageraient pas de changement majeur dans la perception que les censeurs ont pu avoir des publics.

En outre, l'évolution de la conservation des rapports interroge également la valeur que les autorités ont pu leur accorder au cours des deux décennies étudiées. L'intérêt de la DGCT pour la réception provinciale est à son apogée durant les trois premières années de sa mise en place. Après 1949, le nombre de rapports conservés par film diminue, puis s'effondre suite au changement ministériel de 1952. Cette diminution drastique de la conservation de ces documents pourrait s'expliquer de deux façons. Premièrement, ce changement peut être une conséquence de la réorganisation administrative de la DGCT et de ses services. Le nombre plus réduits de rapports conservés par les autorités serait le fruit d'une sélection organisée, destinée à donner un aperçu représentatif de l'accueil des films en province à travers des exemples emblématiques. Cela permettrait ainsi de faciliter le travail des autorités lorsqu'elles seraient sollicitées pour prolonger le visa d'exploitation de certains films.

Deuxièmement, la conservation déclinante des rapports peut aussi être le signe d'un désintérêt progressif de la part des autorités pour ce genre d'enquêtes. En effet, après avoir étudié l'accueil du cinéma national durant une dizaine d'années, la DGCT a pu estimer être parvenue à orienter convenablement le cinéma national en fonction de « l'enthousiasme » des spectateurs espagnols. Valeria Camporesi évoque la prégnance de cette conviction chez certaines personnalités du monde cinématographique de la fin des années cinquante, qui estiment que le cinéma espagnol a enfin su conquérir son public[824]. En étudiant la durée de permanence à l'affiche des films produits durant les années quarante et cinquante, elle a démontré qu'il n'a cessé d'augmenter entre 1946 et 1959. Cela attesterait de la popularité progressive dont les films nationaux ont joui. Face à ce constat, la DGCT a pu estimer qu'il était inutile de continuer à surveiller la réception provinciale. L'impact des rapports provinciaux sur les pratiques classificatoires et censoriales a ainsi pu être inégal durant ces deux décennies.

Enfin, il est tout à fait possible que les autorités aient remis en cause la pertinence même de ces enquêtes à partir des années cinquante. On a déjà évoqué l'ensemble des biais méthodologiques qu'elles comportaient et la variété des réponses qu'elles engendraient, rendant leurs résultats difficilement exploitables. Les services centraux ont pu se rendre compte du reflet déformant que les rapports donnaient de la réalité et de l'expérience

824 CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Turfan, 1994, p. 90

réceptive. Pour se représenter la réception cinématographique sous le premier franquisme, il est ainsi nécessaire de s'extirper du seul regard que les observateurs franquistes portent sur les publics de cinéma afin de s'intéresser plutôt à leur expérience vécue dans les territoires provinciaux.

PARTIE III

ALLER AU CINEMA SOUS LE PREMIER FRANQUISME

Expérience réceptive et contrôle culturel en province

Photographie prise au *Cine Alegría* de Cuenca lors de la sortie de *El príncipe encadenado* de Luis Lucía, le 26 novembre 1960
Source : ALFARO NUÑEZ Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013, p. 177

CHAPITRE 7

ENVIRONNEMENT CINEMATOGRAPHIQUE ET EXPERIENCE RECEPTIVE EN PROVINCE

Le discours des autorités franquistes n'offre qu'un aperçu réduit de la réception du cinéma national durant les années quarante et cinquante. L'expérience cinématographique des Espagnols ne saurait se réduire aux observations des différents agents situés en province ni aux simples représentations qu'ont pu s'en faire les censeurs. De même, l'étude de la réception cinématographique doit s'affranchir de nombreuses approches qui se focalisent sur une unique projection. L'isolement d'un film de ses conditions d'exploitation ne permet en effet ni de comprendre l'accueil d'un titre ni de saisir l'expérience réceptive des publics d'une époque dans toute sa complexité. L'environnement cinématographique dans lequel ils évoluent influence inévitablement leur réception des objets filmiques. Afin d'appréhender pleinement la réception du cinéma national en Espagne franquiste, il est ainsi nécessaire de prendre en compte l'environnement cinématographique de la période en restituant le territoire du visible des spectateurs, qui constitue le cadre de leur vécu cinématographique.

Le contexte de diffusion conditionne en partie la réception filmique, qui ne se joue pas seulement au cours de la projection, mais parfois bien en amont. L'ensemble des dispositifs qui entourent la diffusion des films contribue à générer un certain nombre d'attentes chez les publics qui peuvent orienter l'accueil des œuvres. En effet, une multitude de textes préalables aménagent l'accès aux films, construisent « l'horizon d'attente » du spectateur et conditionnent, dans une moindre mesure, certains modes interprétatifs. Il en va ainsi des différentes campagnes publicitaires menées autour des films dans la presse et l'environnement urbain et quotidien des spectateurs, du genre du film ou des acteurs plus ou moins familiers qui en sont à l'affiche. De même, l'offre cinématographique au sein d'un territoire induit la circulation d'œuvres participant à la formation d'un univers imaginaire, formant une culture

cinématographique commune chez les spectateurs, qui joue sur leur accueil des films nationaux. Cette offre est déterminée à la fois par des facteurs législatifs et économiques, mais également par des impératifs d'approvisionnement et de goûts culturels.

L'étude de l'accueil du cinéma national sous le premier franquisme ne peut ainsi faire l'économie d'une immersion dans cet environnement cinématographique qui nourrit les représentations des spectateurs, et conditionnent leur réception. Ce chapitre entend donc saisir la place que le cinéma espagnol a occupée dans la consommation filmique des publics et l'influence de l'environnement cinématographique sur la réception spécifique des films nationaux. En premier lieu, il s'agira de reconstituer le paysage filmique d'une province – Cuenca – en étudiant en détail le tissu de ses infrastructures cinématographiques ainsi que l'offre culturelle qu'elle propose. L'accès aux cinémas ainsi que l'analyse fine de la programmation des différentes salles de la province permettront de mettre à jour la culture cinématographique dominante au sein de la province, et de comprendre la place que le cinéma national y occupe. En second lieu, à travers une série d'étude de cas, il s'agira d'étudier les dispositifs filmiques qui entourent les projections filmiques – affiches, campagnes publicitaires, bande-annonce, presse, etc. – afin d'évaluer l'attractivité du cinéma national auprès des populations provinciales et les horizons d'attente que l'appareil promotionnel suscite chez les publics.

I – La place du cinéma national au sein de l'environnement cinématographique provincial

La photographie du paysage réceptif qu'offre l'étude comparative des rapports de surveillance cinématographique demeure trop généraliste pour pouvoir pénétrer pleinement le quotidien des spectateurs. Afin d'interroger en détail leur vécu cinématographique, il a été nécessaire de réduire notre échelle d'analyse afin de saisir la réalité du fonctionnement de cette activité de loisir, en adoptant une approche plus locale et en se restreignant à l'étude de l'environnement cinématographique d'une seule province. Le choix de ce terrain d'étude a été présidé par le degré d'accessibilité aux sources permettant une telle analyse. Les fonds des Archives de l'Administration Générale (Madrid) centralisent l'ensemble de la correspondance entretenue entre les délégations provinciales dédiées à la culture et la Direction Générale de la

Cinématographie et du Théâtre (DGCT)[825]. À travers ces documents, il est ainsi possible de se plonger au cœur des réalités quotidiennes de la vie cinématographique de chaque province, et des problématiques auxquelles les délégués sont confrontés. Ces acteurs provinciaux s'emploient régulièrement à faire l'état des lieux du parc cinématographique de leur territoire et des modalités de contrôle qu'ils établissent pour réguler cette activité de loisir populaire. Néanmoins, on constate une certaine disparité informative entre les fonds des différentes provinces, dont certains présentent une documentation parfois très incomplète. Les dossiers concernant la province de Cuenca conservés à l'AGA se distinguent ainsi par leur abondance, proposant un riche panorama de l'activité cinématographique de cette province rurale. En outre, l'inventaire des Archives Historiques Provincial de Cuenca (AHPC) a laissé entrevoir de larges possibilités d'approfondissement, leurs fonds consacrés au grand écran étant là aussi particulièrement riches. En plus de la traditionnelle correspondance entretenue avec la DGCT et les acteurs du contrôle culturel de l'ensemble de la province, l'AHPC disposae de registres détaillant l'ensemble des films projetés dans la capitale et le reste de la province entre 1945 et 1964[826]. Ainsi, la richesse de ces diverses sources a entériné le choix de me centrer autour de ce terrain d'étude.

1.1 - Évolution des infrastructures cinématographiques au sein d'une province : l'exemple de Cuenca

Située au sud-est de Madrid, la province de Cuenca est une zone rurale caractérisée par un fort conservatisme politique. Il s'agit d'un bastion important de la droite espagnole depuis la Restauration bourbonienne (1874-1931). Malgré son conservatisme reconnu, la province n'adhère pas immédiatement au mouvement franquiste. En effet, sous la Seconde République, les partis politiques majoritaires sont ceux de la droite paysanne telle que la *Agrupacion Ciudadana Agraria* (le Regroupement Citoyen et Agraire) sous la houlette du général Fanjul ainsi que le *Partido Agrario Español* (Parti Agraire Espagnol). La présence des FET y de las JONS demeurent très limitée, essentiellement restreinte à la commune de Quintanar del Rey[827]. Ce n'est ainsi que le 28 mars 1939 que les troupes nationalistes occupent la province

[825] Il s'agit des fonds consacrés aux délégations provinciales de la *Vicesecretaría de Educación Popular*, puis, à partir de 1951, ceux consacrés aux délégations provinciales du *Ministerio de Información y Turismo*. Ils sont conservés dans les séries dédiées à la culture : (3)49.1, (3)49.2)

[826] AHP de Cuenca, C-299/001 à C-299/005, Libros de proyecciones, 1945-1964 ; il faut néanmoins noté que les registres s'appliquant à détailler les projections réalisées en dehors de la capitale provinciale prennent fin en 1954.

[827] Pour plus d'informations sur la vie politique de Cuenca sous la Seconde République, se référer à l'ouvrage de VILLAVERDE Ángel Luis López, *Cuenca durante la II República: elecciones, partidos y vida política, 1931-1936*, Cuenca, Univ de Castilla La Mancha, 1997

de Cuenca. Aux lendemains de la Guerre civile, comme partout en Espagne, se met en place une répression franquiste sévère. Elle fait un peu moins de 800 victimes, majoritairement affiliées au syndicat socialiste de la *Unión General de Trabajadores* (UGT) et de l'organisation anarcho-syndicaliste de la *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT)[828].

En 1950, la province compte 316.000 habitants[829]. Comme partout sur le territoire espagnol, la province est gagnée par une « fièvre constructrice » et son parc cinématographique[830] s'étoffe de façon conséquente durant le premier franquisme, en l'espace d'une dizaine d'années seulement (Figure 19).

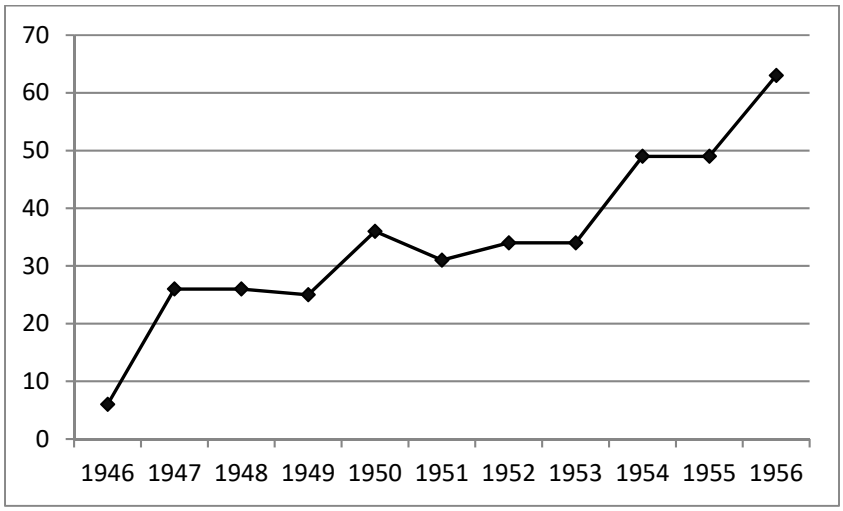


Figure 19 : Évolution du nombre de cinémas dans la province de Cuenca (1946-1956[831])

En 1946, on dénombre une quinzaine d'établissements cinématographiques dans la province : deux d'entre eux sont concentrés au sein de la capitale provinciale de Cuenca – le *Cine España* et le *Cine Cervantes*. On trouve ensuite une dizaine de salles réparties dans des villes moyennes de la province telles que Casasimarro, Huete, Ledaña, Mira, San Clemente, Sisante, Tarancón et Valverde de Júcar[832]. En 1956, la province est dotée de 63 cinémas, sans compter l'existence de cinémas de plein air durant l'été qui viennent compléter l'offre cinématographique (au nombre de sept en 1956). Cette augmentation fulgurante des capacités

[828] MOLINO GUTIÉRREZ Maximo, "Aproximación a la represión franquista en Cuenca" dans *Associació per a la Memòria Històrica i Democràtica del Baix Llobregat*, n°17, 2017, p. 46-51

[829] INE, *Censo de la población de España y territorios de su soberanía y protectorado según el empadronamiento realizado*, t. 1, Madrid, décembre 1950

[830] La liste détaillée des salles de cinéma de la province de Cuenca ainsi que leur période d'activité se situe en annexe (Volume 2, Tableau 8, p. 826)

[831] Ces chiffres ont été obtenus grâce aux listes des établissements cinématographiques rédigés par les délégués provinciaux jusqu'en 1956, croisés avec les données issues des registres de projections de la province. Ce graphique s'emploie ainsi à présenter les salles dont l'activité a pu être vérifiée entre 1946 et 1956 à travers l'étude de la correspondance entre les services de la DGCT et de la délégation provinciale de Cuenca.

[832] Une carte de l'ensemble des muncipalités de la province se situe en annexe (Volume 2, p. 837-838)

cinématographiques de la province en l'espace d'une décennie entérine la place primordiale que le cinéma occupe de façon croissante dans la société de loisir espagnole. En effet, des analyses statistiques contemporaines ont déjà mis en évidence l'importance du parc cinématographique espagnol comparativement à ses voisins étrangers. Une étude publiée par les services du Syndicat National des Spectacles (SNE) en 1947, réalisée par le chef des services statistiques – Antonio Cuevas – conclut que la fréquentation des cinémas espagnols est parmi les plus élevées au monde : il s'agit du seul pays à disposer de plus de sièges par habitant que les États-Unis. De même, en 1953, Eduardo Moya réalise pour le compte du ministère du Commerce une étude dans laquelle il situe l'Espagne parmi les trois pays occidentaux les plus pourvus en cinéma par rapport à leur nombre d'habitants[833]. Pour lui, ces statistiques témoignent « clairement de la valeur que le consommateur moyen accorde au cinéma, qui fait intimement partie de sa vie quotidienne[834] ».

À l'échelle de la province de Cuenca, on constate ainsi que des cinémas vont se développer dans de nombreuses zones rurales, parfois peu peuplées (Figure 20). En effet, si on compare la répartition spatiale des cinémas au peuplement de la province, on constate que les salles obscures ne se sont pas seulement établies dans les grandes agglomérations (plus de 5 000 habitants). Après avoir calculé la densité de population de chacune des communes et municipalités de la province à partir du recensement réalisé par les services statistiques pour l'année 1950[835], on constate que les 36 salles de cinéma existant à cette date atteignent également les zones peu peuplées de la province. Parmi les localités disposant d'un ou plusieurs cinémas, 71 % d'entre elles comptent ainsi moins de quarante habitants par km² (Figure 20).

[833] Il établit que l'Espagne dispose d'un siège pour 12,5 habitants, tandis que le Royaume-Uni et les États-Unis en disposent réciproquement d'un pour 11,5 et 12,1 habitants (MOYA LOPEZ Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954, p. 90)

[834] "habla claramente del valor que el consumidor medio de nuestra Patria da al cine, que forma parte de su vida cotidiana" (MOYA LÓPEZ Eduardo, *Op. Cit.*, 1954, p. 90)

[835] Les recensements de population sont réalisés par *l'Instituto Nacional de Estadística* (INE) tous les dix ans sous la période franquiste, au début de chaque décennie, c'est pourquoi je n'ai pu étudier la répartition spatiale des cinémas dans la province de Cuenca au cours de l'année 1950 seulement. En outre, je tiens ici à remercier Paul Maneuvrier-Hervieu pour son aide précieuse quant à la réalisation de ces statistiques et des différentes cartes présentées au cours de cette analyse. Ces dernières ont été réalisées avec les données du *Registro Central de Cartografia del IGN* (fonds de carte) ainsi que les données récoltées au sein de l'AHP de Cuenca et de l'AGA de Madrid.

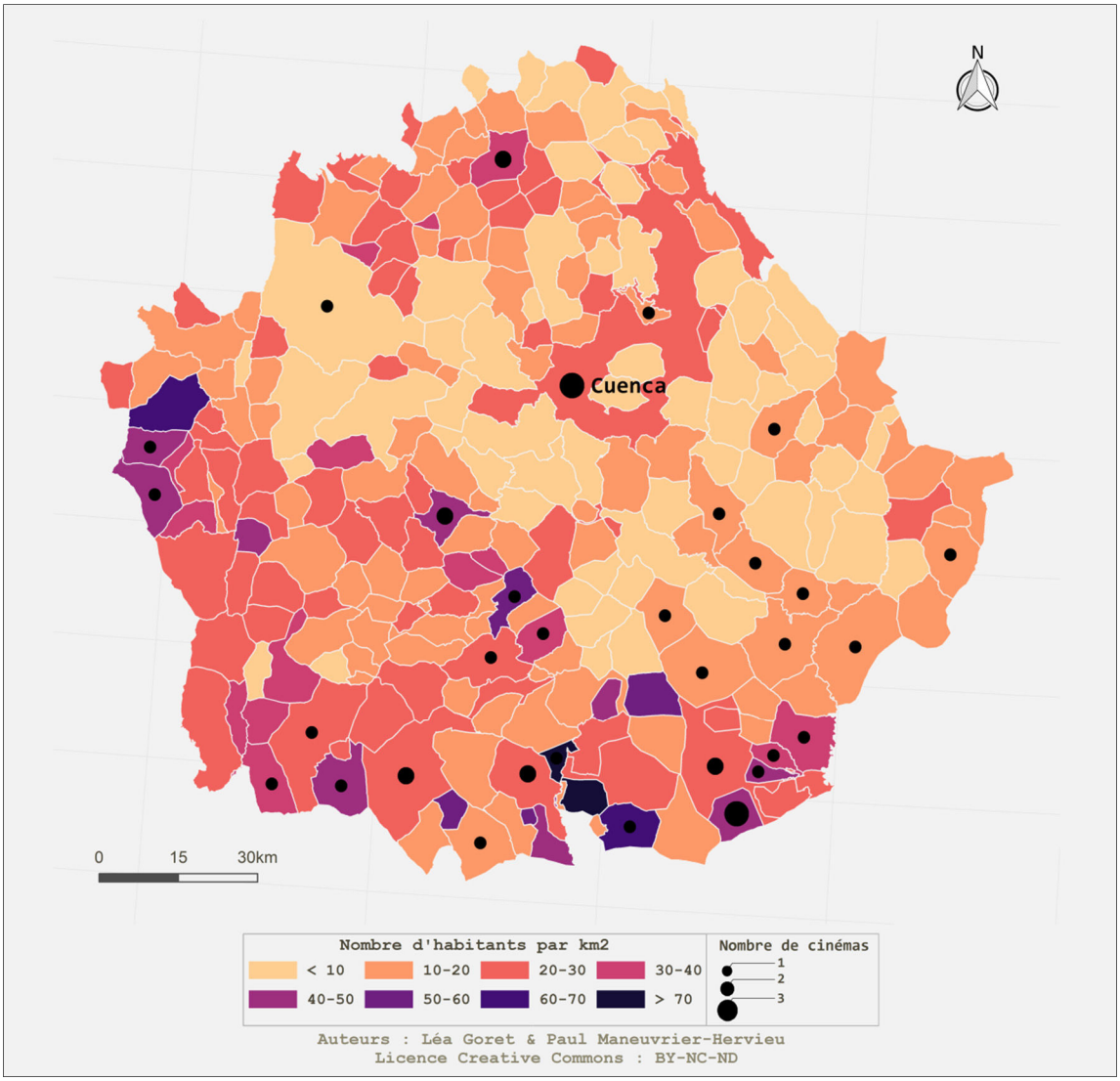


Figure 20 : Répartition des salles de cinéma selon la densité de population dans la province de Cuenca en 1950

Les localités disposant de plus d'un cinéma sont les agglomérations de plus de 2 500 habitants. En 1950, on compte ainsi cinq villes moyennes disposant de deux cinémas (Iniesta, Priego, San Clemente, San Lorenzo de la Parilla et Sisante). Cuenca et ses 25 000 habitants en compte trois, auxquels il faut ajouter l'existence de trois cinémas de plein air à partir du mois de juin, qui viennent compléter l'offre estivale et donne aux spectateurs l'occasion d'assister à une séance de cinéma tout en échappant aux chaleurs étouffantes de la période. Seule Ledaña, agglomération de 3 000 âmes offre trois salles de cinéma à ses habitants, faisant d'elle – proportionnellement – la ville la plus dotée en infrastructures cinématographiques.

Au cours de la période 1946-1956, l'augmentation du nombre de salles obscures permet un accès au loisir cinématographique relativement large. Pour les habitants ne disposant pas de cinéma dans leur ville, on constate que la distance moyenne les séparant du cinéma le plus proche ne cesse de diminuer. En 1950, les communes sans infrastructure cinématographique

se situent à 18,5 km en moyenne du cinéma le plus proche, contre 11,9 km en 1956 (Volume 2, Figure 24, p. 831). En effet, alors qu'en 1950 les habitants de 78 communes devaient parcourir plus de vingt kilomètres s'ils désiraient se rendre au cinéma, en 1956 seule une douzaine de communes sont concernées par cet obstacle. À la fin du premier franquisme, dans la province de Cuenca, le cinéma constitue ainsi une activité de loisir proche et accessible à la presque totalité de ses habitants : rares sont les Espagnols ne pouvant se rendre au cinéma en raison de la distance les séparant du cinéma le plus proche de leur lieu de résidence.

Il faut néanmoins préciser que l'activité de ces établissements cinématographiques est inégale. En effet, le rythme de diffusion des films varie de façon significative d'une salle à l'autre. Les cinémas de la capitale provinciale projettent des films de façon presque quotidienne tout au long de la période. En 1946, les salles de la capitale sont en activité en moyenne 277,5 jours par an ; en 1950, le *Cine Alegría* est ouvert 336 jours par an, auquel s'ajoute l'activité intense des deux cinémas de plein air, le *Cine Garcés* et le *Cine Palmeras* enfin, en 1956, le *Cine Alegría* et le *Teatro Cine Xucar* ouvrent leurs portes respectivement 340 et 334 jours, complétés par l'activité estivale des cinémas de plein air et celle un peu plus irrégulière d'un trio de trois autres petites salles de cinéma[836]. L'offre cinématographique de la capitale permet ainsi aux spectateurs de Cuenca de pouvoir accéder aux salles obscures presque tous les jours de la semaine. Dans le reste de la province néanmoins, l'activité de nombreuses salles est discontinue, surtout au début de la période étudiée. En 1946, la quinzaine de cinémas situés en province est active 10,6 jours par an en moyenne. Seule la salle située à Sisante ouvre ses portes de façon presque hebdomadaire, à hauteur de 48 jours par an. En 1950, l'activité de ces salles tend à se régulariser, même si elle demeure bien inférieure au rythme de diffusion moyen de leurs homologues de la capitale. Les cinémas des petites et moyennes agglomérations de Cuenca fonctionnent 41,8 jours par an en moyenne[837].

Cette période d'activité plus réduite en province que dans la ville de Cuenca s'explique par le fait que de nombreux gérants cinématographiques privilégient la projection des films en fin de semaine, lorsque les communautés rurales disposent d'un temps de repos. En effet, en 1946, 61 % des séances de cinéma se déroulent le dimanche, et 7,8 % durant les

[836] L'étude de la programmation cinématographique a été réalisée à partir de l'analyse des registres de projections conservés à l'AHP de Cuenca. Dans une perspective diachronique, trois années ont été sélectionnées pour illustrer l'évolution de l'activité et de l'offre cinématographique dans la province : 1946, 1950 et 1956. Un extrait de la table de données dans lesquelles ont été répertoriées les informations conservées dans les registres est disponible en annexe (Volume 2, Tableau 9, p. 832)

[837] Parmi elles, il faut distinguer deux salles qui se démarquent par une activité plus intense : le *Cine Avenida* de San Clemente et le *Cine Herrera* de Sisante, qui ouvrent respectivement 105 et 101 jours en 1950.

jours fériés. En 1950, on observe des chiffres similaires : 59,8 % des séances ont lieu le lors du repos dominical et 8,5 % durant les jours fériés. Comme le rappellent les historiens Wilfredo Romn et Óscar Blanco, le cinéma constitue « un rendez-vous incontournable du dimanche[838] » : dans de nombreuses petites villes provinciales, le loisir cinématographique se convertit en une activité rituelle, qui s'exerce presque exclusivement lors du repos dominical[839]. En outre, il n'est pas rare que les délégués provinciaux, dans la correspondance qu'ils entretiennent avec la DGCT, mentionnent l'activité discontinue de certaines salles de province, qui peuvent rester fermées des mois durant et rouvrir leurs portes pour de courtes périodes. Ainsi, même si en 1956, le maillage des infrastructures cinématographiques s'est considérablement étoffé et qu'un nombre bien plus important de spectateurs peut accéder plus facilement à cette activité de loisir, cela ne signifie pas que l'activité cinématographique soit suffisamment régulière pour permettre un accès continu aux cinémas ni une intense consommation cinématographique. De même, lorsque le cinéma d'une agglomération provinciale planifie des séances hebdomadaires, généralement, les spectateurs n'ont guère le choix du film : les salles ne diffusent qu'un seul film par semaine. L'offre cinématographique est ainsi relativement restreinte pour un bon nombre de spectateurs et spectatrices, ce qu'une étude détaillée de la programmation de la province de Cuenca permet de révéler.

1.2 - Les films que les spectateurs de Cuenca ont vus : la programmation cinématographique de la province

1.2.1 - Reconstituer la programmation cinématographique

Après avoir étudié l'insertion de l'activité cinématographique au cœur du territoire de Cuenca, il est nécessaire de s'intéresser aux œuvres qui ont circulé au sein de ses différentes salles, afin de restituer l'univers et la culture cinématographique des publics. En d'autres termes, étudier la programmation des salles de cinéma de la province permet de se faire une idée précise des films que les spectateurs de Cuenca ont vus et de leur consommation cinématographique. La programmation est avant tout le fait des gérants de cinéma qui décident eux-mêmes des œuvres qui parviennent aux publics. Thunnis Van Oort rappelle que « l'exploitant cinématographique agit comme un intermédiaire, non seulement dans un

[838] ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 186
[839] La caractéristique « rituelle » de la sortie cinématographique sera abordée dans le chapitre 8.

contexte local, national et international, mais également dans l'insertion du cinéma dans la vie culturelle et sociale d'une région[840] ». Dans son étude sur la programmation cinématographique, Alain Herscovici a mis en évidence que si le gérant de cinéma est l'agent qui guide les publics et leurs pratiques, il impose aussi activement ses normes de goûts, qui influent, par ricochet, sur la création culturelle[841]. Néanmoins, ses choix de programmation doivent composer avec un certain nombre de contraintes, souvent législatives et économiques, mais également avec certaines exigences formulées par les publics eux-mêmes. En effet, la réussite de son entreprise dépend fortement de sa capacité à interpréter les goûts et les désirs des spectateurs qui fréquentent leurs salles. En tant que destinataire des objets filmiques, la valeur que le public attribue aux œuvres qui lui sont projetées constitue un critère déterminant des choix opérés par les gérants cinématographiques dans leur programmation. La programmation cinématographique d'un territoire peut ainsi être interrogée en tant que discours, car elle offre des indications précieuses sur les préférences, les absences, les succès et les échecs de certains films. Ce discours propose autant de pistes pour comprendre la place que le cinéma occupe dans une société donnée, et des interactions qui en découlent.

La programmation cinématographique de la province peut être restituée grâce aux registres de projection consultables aux archives provinciales de Cuenca, qui s'emploient à répertorier tous les films projetés dans la capitale entre 1945 et 1960, et dans une moindre mesure, dans le reste de la province. Réunir l'ensemble des données contenues dans les registres de projection représentant un travail d'une ampleur trop importante[842], il a été décidé de centrer l'étude de la programmation autour de trois moments décisifs, dans une perspective diachronique. Tout d'abord, l'analyse prend en compte l'année 1946, première borne chronologique de ce travail de thèse. Ensuite, elle s'arrête sur deux moments clés de l'organisation de la vie culturelle de Cuenca : en 1950 et 1956. Il s'agit d'années charnières dans la reconfiguration des services provinciaux de Cuenca. Au cours de ces deux années, le délégué a produit une documentation particulièrement détaillée sur les infrastructures et les activités cinématographiques, qu'il a réalisée pour le compte des services ministériels. Il faut néanmoins signaler que si les fonctionnaires de la délégation se sont appliqués à relever l'ensemble des films diffusés au sein de la capitale provinciale entre 1945 et 1964, en ce qui

[840] VAN OORT Thunnis, « "That Pleasant Feeling of Peaceful Coziness": Cinema Exhibition in a Dutch Mining District during the Inter-War Period », dans *Film History*, vol. 17, nº 1, 2005, p. 148

[841] HERSCOVICI Alain, *Economie de la culture et de la communication: éléments pour une analyse socio-économique de la culture dans le « capitalisme avancé »*, Paris, L'Harmattan, 1994

[842] Ces sources sont particulièrement imposantes. Elles sont composées de cinq registres de plus de 1600 folios. En outre, les fonctionnaires ont rempli les registres de façon manuscrite, et il est parfois difficile de déchiffrer certains titres traduits en espagnol.

concerne les agglomérations de la province, les registres ne mentionnent leurs projections que jusqu'en 1953. Au-delà de cette date, l'activité des salles de cinéma en province n'a pu être attestée que grâce à la correspondance entretenue par le délégué de Cuenca et les services ministériels. Ainsi, pour l'année 1956, il n'a été possible de restituer l'offre cinématographique que de la seule capitale provinciale.

Les registres précisent ainsi la date et le lieu de projection d'un film, son titre et parfois sa nationalité. Il a cependant été nécessaire d'opérer des recherches pour identifier les œuvres étrangères dont le titre avait été traduit en espagnol. Les informations extraites des registres ont ainsi été croisées avec d'autres de bases de données filmiques, notamment celles de la *International Movie Data Base* (IMDB), *FilmAffinity* ou encore le catalogue en ligne de la *Filmoteca Española*, qui m'ont permis d'identifier la presque totalité des titres mentionnés dans ces sources. Les registres mentionnent également précisément l'ensemble des courts-métrages, publicités, bandes-annonces et numéro d'actualités cinématographiques (*No-Do*) projetés avant chaque film de fiction. La table de données qui a été réalisée n'a retenu que les longs-métrages qui constituent le point d'orgue des séances de cinéma et attirent les publics dans les salles, soit un total de 2.634 séances de cinéma répertoriées au cours des années 1946, 1950 et 1956.

Ainsi, en 1946, ce sont plus de 380 films qui circulent à travers la province et la capitale, et près de 950 en 1950 (Tableau 18). En 1946, la ville de Cuenca dispose de la programmation la plus complète de la province, grâce à ses établissements qui proposent des projections quasiment quotidiennes : 48,9 % des films projetés dans la province sont exclusivement visibles dans les salles de Cuenca. À partir de 1950 cependant, plus qu'un quart d'entre eux (25,9 %) sont destinés aux seuls écrans de la capitale provinciale. L'augmentation constante du nombre de salles dans les différentes agglomérations de la province réduit considérablement l'écart entre la programmation de la capitale et celle que l'on peut trouver en dehors, même si Cuenca demeure la plus attractive sur le plan cinématographique avec ses quatre établissements permanents et ses trois cinémas de plein air. Pour l'année 1956, malgré une légère diminution en comparaison de l'année 1950, la seule capitale provinciale voit passer sur ses écrans environ 400 œuvres.

Année	Nombre de films diffusés à Cuenca	Nombre de films diffusés dans la province	Films diffusés dans la capitale et la province	Total
1946	275	146	40	**381**
1950	454	700	209	**945**
1956	402			**402**

Tableau 18: Nombre de films diffusés dans la province de Cuenca (1946-1956)

1.2.2 – Approvisionnement des salles et exclusivité de la programmation : le temps long de la diffusion cinématographique

Les films qui sont diffusés à la fois dans la capitale et dans les salles d'agglomérations de la province passent tout d'abord dans les établissements situés à Cuenca. En effet, sous le premier franquisme, les salles obscures se divisent en trois catégories qui suivent les normes de la distribution espagnole : les cinémas d'exclusivité (*cine de estreno*) qui diffusent les films les plus récents ; les cinémas de seconde exclusivité (*cine de reestreno*), qui projettent les mêmes films quelques semaines plus tard ; et enfin, les cinémas de quartier (*cine de barrio*) ainsi que les salles des petites agglomérations qui récupèrent les copies des films préalablement diffusés dans les deux catégories de salles précédentes, entérinant la « sortie générale » des œuvres. En 1950, parmi les 209 films qui circulent entre Cuenca et les salles de province, il faut compter en moyenne 152,5 jours – soit environ cinq mois - entre la première diffusion à Cuenca et la dernière projection en province. Ainsi, le film *Madame Curie* de Mervyn LeRoy sort le 3 janvier 1950 au *Cine España* de Cuenca, puis passe dans quatre autres salles de province, à Huete, San Clemente, Mira et enfin à Tarancon, le 21 décembre 1950, soit 352 jours après que les spectateurs de Cuenca ont pu le découvrir. De l'exclusivité à la sortie générale, une très longue période peut ainsi s'écouler, qui dépend largement du lieu de résidence des spectateurs.

Cette période de diffusion étendue a des conséquences directes sur la qualité même du spectacle cinématographique. En effet, les salles situées au bout de la chaîne de distribution réceptionnent les bobines plusieurs semaines après la sortie des films, après avoir été projetées de nombreuses fois dans les salles de première et de seconde exclusivité. Les pellicules arrivent ainsi souvent en mauvais état. Dans les rapports provinciaux, des délégués mentionnent le caractère usé de certaines copies projetées dans les cinémas de quartiers des capitales provinciales. Le délégué de Soria mentionne par exemple le « mauvais état de la copie [du film *Audiencia pública*], dans laquelle se produisent de nombreuses coupes

inopportunes[843] » ; celui de Grenade explique encore que la qualité déficiente d'une copie « a contribué, en partie, à un accueil indifférent[844] » du film *Doña María la Brava* de Luis Marquina (1948). De nombreuses petites salles de province subissent le même désagrément. Dans leur monographie sur la vie cinématographique de la province de Palencia, Wifredo Román et Óscar Blanco évoquent la difficulté de certains opérateurs à réparer les bobines déjà passées dans de nombreux cinémas, et la lassitude de certains publics face à ce problème récurrent[845]. L'approvisionnement des salles joue ainsi fortement sur l'environnement cinématographique. Leur position au sein de la chaîne de distribution influe sur les conditions d'exploitations des films et les périodes de diffusion étendue agissent sur le rapport à l'exclusivité cinématographique de nombreux spectateurs de province.

Néanmoins, la notion d'exclusivité doit également être nuancée au sein même de la programmation cinématographique de la capitale. Si on s'intéresse à l'année de production des films diffusés dans les salles obscures de Cuenca, on constate qu'une partie considérable d'entre eux ont été produits depuis une période parfois assez longue (Tableau 19). En 1946, 39,8 % des films projetés à Cuenca ont été produits six à dix ans auparavant, et 32,6 % entre trois et cinq ans. Les films produits et diffusés dans l'année ne représentent que 8,8 % des œuvres projetées dans la capitale. En 1950, les films produits trois à cinq ans auparavant dominent la programmation de la capitale (28,1 %) et près d'un quart d'entre eux ont encore été réalisés six à dix ans auparavant (25,4 %). En 1956, les cinémas de Cuenca accueillent des films de plus en plus récents dans leurs salles : 41,5 % des films diffusés ont été produits il y a trois à cinq ans, 18,2 % seulement entre un ou deux ans et enfin, 13,4 % ont été diffusés l'année même où ils ont étés produits. En ce qui concerne les cinémas de province, il est plus rare de pouvoir regarder des films produits moins d'un an après leur diffusion (un peu moins de 7 % de la programmation). En 1946 et 1950, on trouve néanmoins de grandes similitudes avec la programmation de la capitale provinciale : les proportions de films produits entre trois et dix avant leur diffusion se rapprochent fortement de celles des programmations des cinémas de Cuenca. On note cependant une présence légèrement plus importante de films produits plus de dix ans – voire quinze ans – avant leur diffusion dans les salles de province (Tableau 20). En d'autres termes, les spectateurs espagnols sont peu habitués à regarder des films

[843] "el mal estado de la copia proyectada en la que se produjeron cortes inoportunos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Audiencia pública", rapport de la délégation de Soria, le 14 mars 1947
[844] "La deficiente calidad de la copia presentada en esta Capital, ha contribuido, en parte a la indiferente acogida que se le ha dispensado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Doña María la Brava", rapport de la délégation de Granada, le 5 juin 1948
[845] ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 119

« récents », diffusés immédiatement après leur production. Cette réalité s'explique principalement en raison de la nationalité des films projetés qui proviennent majoritairement de l'étranger.

Années de diffusion	≤1 an avant sa diffusion	Entre 1 et 2 ans avant sa diffusion	Entre 3 et 5 ans avant sa diffusion	Entre 6 et 10 ans avant sa diffusion	Entre 11 et 15 ans avant sa diffusion	Plus de 15 ans avant sa diffusion	Titres non identifiés	TOTAL
1946	8,8	13,4	32,6	39,8	0,8	0	4,6	100
1950	11	13,7	28,1	25,4	9,9	0,9	11	100
1956	13,4	18,2	41,5	19,9	3,7	1,5	1,7	100

Nombre total de films diffusés en 1946 : 261 *Nombre total de films diffusés en 1950 : 445* *Nombre total de films diffusés en 1956 : 402*

Tableau 19 : Nombre de films diffusés dans les cinémas de Cuenca selon leurs années de production entre 1946 et 1956 (%)

Années de diffusion	≤1 an avant sa diffusion	Entre 1 et 2 ans avant sa diffusion	Entre 3 et 5 ans avant sa diffusion	Entre 6 et 10 ans avant sa diffusion	Entre 11 et 15 ans avant sa diffusion	Plus de 15 ans avant sa diffusion	Titres non identifiés	TOTAL
1946	6,8	6,8	39,7	38,4	4,1	0,7	3,4	100
1950	6,6	9,0	30,4	29,1	7,4	1,3	16,1	100

Nombre total de films diffusés en 1946 : 146 *Nombre total de films diffusés en 1950 : 700*

Tableau 20 : Nombre de films diffusés dans les cinémas de la province de Cuenca selon leurs années de production en 1946 et 1950 (%)

1.2.3 – Une programmation internationale

La programmation des salles de cinéma de la capitale comme du reste de la province de Cuenca est avant tout dominée par des produits étrangers[846]. En 1946, les films de nationalité espagnole ne représentent que 24,9 % de l'ensemble de la programmation, puis 21,1 % en 1950. En 1956, la production espagnole représente 22,6 % des œuvres projetées sur les écrans de la capitale provinciale. La présence massive de films étrangers a d'inévitables répercussions sur la période de diffusion de ces œuvres, qui doivent tout d'abord être examinées par les services de censure et être doublées, en vertu de la loi de 1941 imposant la diffusion d'œuvres uniquement en castillan. Cela explique ainsi en partie l'écart conséquent qui peut parfois exister entre l'année de production et la période de projection des films diffusés dans la province.

[846] La nationalité des films identifiés dans la programmation de la province de Cuenca a été déterminée grâce aux informations de la base de données cinématographique de la *Filmoteca Española* et de l'*Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales*, *accessible en ligne à l'adresse suivante :* http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Buscador/BuscadorPeliculas

La majorité des œuvres étrangères sont nord-américaines. En effet, les films hollywoodiens représentent respectivement 59,6 %, 64 % et 51,5 % de l'ensemble des films projetés en 1946, 1950 et 1956. Les spectateurs espagnols nourrissent un lien intime avec le cinéma produit outre-Atlantique depuis plusieurs décennies déjà. L'industrie hollywoodienne a pénétré le marché espagnol après la Première Guerre mondiale et a renforcé son implantation sur le territoire espagnol au sortir de la Seconde Guerre mondiale, lorsque les distributeurs américains ont inondé le marché cinématographique européen. L'Espagne ne fait pas figure d'exception et fait des États-Unis son principal fournisseur (Tableau 21).

Année	Films américains	Films d'autres nationalités	Total	Part de films américains (%)
1945	192	98	290	**66,2**
1946	149	104	253	**58,9**
1947	98	95	193	**50,8**
1948	58	54	112	**51,8**
1949	69	77	146	**47,3**
1950	74	71	145	**51,0**
1951	58	120	178	**32,6**
1952	113	149	262	**43,1**
1953	107	120	227	**47,1**
1954	154	120	274	**56,2**
1955	117	148	265	**44,2**
1956	66	181	247	**26,7**
1957	43	203	246	**17,5**
1958	66	100	166	**39,8**
1959	64	98	162	**39,5**
1960	88	97	185	**47,6**

Tableau 21 : Proportion de long-métrages américains au sein des importations cinématographiques espagnoles (1946-1960)[847]

Cette hégémonie historique du cinéma américain sur les écrans espagnols entre 1939 et 1960 a longtemps été attribuée par l'historiographie aux volontés impérialistes des États-Unis ainsi qu'à leur stratégie d'expansion sur les marchés cinématographiques espagnols. Or, comme l'a démontré Pablo León Aguinaga[848], le régime de Franco a montré une surprenante capacité de résilience aux pressions de l'industrie américaine, notamment grâce à son isolement des circuits et des organisations de coopération internationale créés sous la houlette

[847] Résultats obtenus à partir du travail de LEÓN AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009

[848] LEÓN AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009

de la puissance américaine à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le cinéma espagnol a plutôt été victime de son propre système protectionniste, générant un système perverti d'attribution de licences d'importation qui a profondément retardé son développement artistique et technique. Il semblerait, selon l'historien, que le cinéma national n'ait jamais constitué une véritable priorité pour le régime de Franco, ni pour les producteurs, les distributeurs et les exploitants espagnols.

Selon Pablo León Aguinaga, s'il faut désigner les véritables « responsables » de la position hégémonique du cinéma américain sur les écrans espagnols, c'est vers les publics qu'il faut se tourner[849]. Longtemps considérés comme les victimes inconscientes de l'impérialisme américain, les spectateurs espagnols apparaissent en réalité comme des acteurs de premier plan de la prééminence des productions américaines dans les salles obscures espagnoles. Ainsi, durant la *posguerra*, alors que le régime tente de s'approvisionner préférentiellement auprès de l'Allemagne nazie et de l'Italie mussolinienne, le cinéma hollywoodien demeure sur les écrans grâce à la demande du public[850]. Les Espagnols, fidèles aux produits qui les avaient fascinés quelques décennies auparavant, optèrent même pour les vieux films américains plutôt que pour les films allemands et italiens diffusés dans les salles. José Cabeza Rodríguez avait déjà réalisé le même constat avec son étude sur la fréquentation des cinémas dans le Madrid de la Guerre civile. Malgré les efforts fournis par le parti communiste espagnol pour s'emparer du cinéma comme d'un outil de diffusion idéologique en projetant massivement des films soviétiques, les publics madrilènes semblent préférer les films d'évasion proposés par le cinéma hollywoodien que les œuvres russes[851]. Il en va de même dans les années cinquante. Malgré les deux boycotts américains en 1951-1952 puis en 1955-1958, durant lesquels les principaux distributeurs cessent de distribuer des films en Espagne, Pablo León Aguinaga constate que les gérants cinématographiques se replient alors sur la projection d'anciens films hollywoodiens encore en circulation plutôt que des films d'autres nationalités, jugés peu attractifs d'un point de vue commercial[852]. A Cuenca, chacune

---

[849] "Si hay que buscar verdaderos responsables de la posición hegemónica que ejerció el cine norteamericano en las pantallas españolas entre 1939 y 1960, mejor hacerlo entre los millones de fieles espectadores españoles", dans LEÓN AGUINAGA Pablo, *Op. Cit.*, 2009, p. 472

[850] LEÓN AGUINAGA Pablo, *Op. Cit.*, 2009, p. 474

[851] Voir également son travail de thèse : SANDEOGRACIAS CABEZA José, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2004

[852] LEÓN AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 479

des deux principales salles de cinéma montrent ainsi leur préférence pour leurs maisons de distributions américaines. Le *Cine España* a ainsi tendance à projeter les grands succès de la Universal. Le *Cine Alegría* quant à lui montre une certaine inclination envers les films d'aventure distribués et produits par la Fox, et les films noirs de la Warner[853]. Ainsi, même si on constate une diminution du nombre de films américains au sein de la programmation des cinémas de Cuenca en 1956, le cinéma hollywoodien continue malgré tout à dominer les écrans de la capitale provinciale, y compris durant le second boycott américain (Volume 2, Figure 25, p. 833).

Entre 1946 et 1956, d'autres nationalités se partagent, dans une moindre mesure, la primeur de la programmation cinématographique de la province. La production étrangère devient ainsi une variable incontournable de la construction de l'imaginaire cinématographique des publics espagnols. Dans la capitale, les films provenant d'Amérique Latine sont principalement mexicains[854]. Parmi, la production européenne, trois cinématographies se distinguent sur les écrans de la capitale : le cinéma britannique[855], italien[856] et français[857]. Il existe donc une certaine variété internationale dans la programmation de la province. Le cinéma national, s'il ne peut concurrencer l'écrasante domination des productions hollywoodiennes, occupe néanmoins la seconde place au sein de la programmation cinématographique, toutes périodes confondues (Volume 2, Figure 25 et 26, p. 833).

Cette présence non négligeable d'œuvres espagnoles s'explique en partie par les mesures de protection établies par le régime, notamment à propos des quotas de distribution. Dès 1944, les propriétaires de cinémas sont contraints de projeter une semaine de films espagnols contre cinq semaines de productions étrangères[858]. À partir de 1953,[859] les gérants de cinémas doivent projeter un film national pour six films étrangers, et en priorité durant les jours fériés qui réunissent un plus grand nombre de spectateurs. À partir de 1958, lorsque le volume de la production cinématographique espagnole augmente sensiblement, le quota de

[853] ALFARO Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013, p. 134-135

[854] En 1946, 1950 et 1956 ils représentent respectivement 4,7 %, 3,5 % et 6 % de la programmation de la capitale provinciale. Les films argentins, quant à eux, ne représentent respectivement que 1,8 %, 3,1 % et 1 % de la programmation.

[855] En 1946, 1950 et 1956 les films britanniques représentent respectivement 3,3 %, 4,6 % et 5,7 % de la programmation de la capitale.

[856] En 1946, 1950 et 1956 les films italiens représentent respectivement 2,9 %, 3,3 % et 6 % de la programmation de la capitale.

[857] En 1946, 1950 et 1956 les films français représentent respectivement 1,8 %, 2,6 % et 3 % de la programmation de la capitale.

[858] *B.O.E.*, n°289, le 11 octobre 1944, p. 7759

[859] *B.O.E.*, "Orden del Ministerio de Información y Turismo de 11 de agosto de 1953", n°253, le 10 septembre 1953, p. 5450

distribution passe d'un film espagnol pour cinq films étrangers[860]. L'objectif est ainsi de conserver un certain espace de visibilité aux œuvres nationales, noyées sous la masse et le succès des productions hollywoodiennes.

La culture cinématographique des spectateurs de la province de Cuenca est ainsi largement influencée par la production hollywoodienne, qui se trouve au cœur de leur consommation filmique. Comme a pu le voir dans un chapitre précédent (chapitre 5), à la lecture de nombreux rapports provinciaux, le cinéma *made in Hollywood* constitue le référentiel qualitatif des spectateurs, le modèle cinématographique qu'ils opposent au cinéma produit sous le franquisme. Le cinéma national souffre régulièrement de la comparaison avec les cinématographies étrangères. Les différentes tentatives du régime destinées à imposer les productions nationales dans l'environnement cinématographique provincial se sont souvent révélées inefficaces. Les quotas de distribution ont même eu des effets préjudiciables, car certains publics ont pu deviner le caractère obligatoire d'une partie des diffusions. Dans les rapports, des spectateurs ont clairement identifié le fait que certains films espagnols n'ont été projetés que pour respecter la législation en vigueur[861]. Cela a pour conséquence de renforcer le sentiment de défiance à l'encontre du cinéma national, dissuadant certaines catégories de public de se rendre aux séances projetant des films nationaux. Cela pose donc le problème de l'attractivité du cinéma national au sein de l'environnement cinématographique et des éléments composant le hors-champ filmique des publics provinciaux.

II- Pratiques publicitaires et promotionnelles : l'influence du hors-champ filmique sur la réception du cinéma national

Lorsque les spectateurs se rendent au cinéma, ils ont préalablement évolué au sein d'un espace où divers imaginaires cinématographiques circulent, ce qui construit leur rapport aux films qu'ils vont voir. En raison de la nature industrielle – et donc commerciale – du cinéma, les films sont en effet indissociables d'une activité promotionnelle. Les discours publicitaires, loin de constituer de simples ajouts, forment un ensemble de « paratextes » qui peuvent avoir une influence décisive sur les modes réceptifs. Ils aménagent l'accès aux œuvres et génèrent diverses significations à propos de l'objet qu'ils évoquent et veulent

[860] *B.O.E.*, "Orden del Ministerio de Información y Turismo de 7 de febrero de 1958", n°47, le 24 février 1958, p. 324
[861] Cf chapitre 5

vendre. Ces « paratextes[862] » constituent ainsi autant de filtres que les spectateurs doivent traverser avant d'accéder au film qu'ils sont venus voir. Du titre aux sous-titres d'une œuvre, du nom de son auteur aux indications génériques qui la caractérisent, en passant par l'ensemble des supports publicitaires qui accompagne sa circulation, le paratexte d'une œuvre se compose d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours. Dès 1976, Stephen Heath appelle à l'analyse du film « qui doit exister avant le film[863] ». Pour lui, appréhender la réception d'une œuvre passe par l'étude de l'imaginaire construit autour d'un film avant sa projection et l'analyse des interactions qu'il a créé avec les publics avant même qu'ils ne pénètrent dans la salle.

Néanmoins, les études sur la réception cinématographique intégrant progressivement les paratextes promotionnels à leurs analyses demeurent rares. Dans les années 1990, les chercheuses Barbara Kingler et Janet Staiger[864] appellent de nouveau la communauté scientifique à étudier ces discours produits autour du film. À travers cette approche, Klinger projette ainsi de faire une « histoire totalisante du cinéma[865] », impliquant un vaste « système d'interconnexions » entre le film et ce qui entoure sa diffusion : « la censure, les pratiques des exploitants, la publicité de stars, les critiques de films, et l'idéologie dominante ou les idéologies alternatives d'une société à un moment donné[866] ». Au début des années 2000, Charles Acland revendique la création d'un domaine d'étude à part entière. Pour lui :

> « le cinéma n'a jamais été (seulement) un film. (…) Alors que les "études sur l'écran" existent en tant que discipline englobant à la fois les études cinématographiques et télévisuelles, nous avons besoin d'une "étude hors-champ" pour donner un sens à la richesse des autres entités qui saturent les médias, et qui construisent le cinéma et la télévision[867] »

Les jalons des *off-screen studies* – l'étude du hors-champ filmique – sont alors posés. Même si cette jeune discipline est encore débutante, elle connaît un relatif essor depuis les années 2010, avec un regain d'intérêt notamment pour l'étude des pratiques et des discours

---

862 Le terme de « paratexte » est d'abord formulé au sein des études littéraires par Gérard Genette dans les années quatre-vingt. En s'intéressant à la transtexualité – c'est-à-dire à ce qui met un texte en relation avec d'autres textes – son regard se déplace peu à peu du texte vers le hors-texte, de l'œuvre vers la non-œuvre. Dans son essai *Seuils*, il s'intéresse ainsi à cette « zone indécise entre le dedans et le dehors » d'une œuvre, à l'ensemble des pratiques et des discours qui entourent un texte afin de l'annoncer et de le mettre en valeur. Selon lui, ces éléments visent à « *rendre présent* [le texte], pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation ». Cf GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992 et GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987

863 HEATH Stephen, « Screen Images, Film Memory », *Edinburgh Magazine*, n°1, 1976, p. 33-42

864 STAIGER Janet, *Interpreting Films : Studies in the historical reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992

865 KLINGER Barbara, « Film History Terminable and Interminable : Recovering the Past in Reception Studies », *Screen*, vol. 38, n°2, 1997, p. 111

866 KLINGER Barbara, *Op. Cit.*, 1997, p. 108

867 ACLAND Charles, *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*, Durham, NC: Duke University Press, 2003, p. 46

promotionnels durant le cinéma classique hollywoodien[868]. Ce travail de thèse s'inscrit dans la continuité de ces approches héritées des études sur la réception littéraire et cinématographique, en considérant que les films ne se présentent jamais comme un texte nu, mais qu'ils sont entourés d'un ensemble de dispositifs qui accompagnent leur circulation. Cette paratextualité impose ainsi une certaine grille de lecture aux destinataires des œuvres, une sorte de « modalité du regard spectatoriel[869] » qui encourage des formes d'interprétation conformes aux desseins de leurs producteurs.

Cette étude entend donc déplacer son regard des seuls écrans pour découvrir l'environnement du hors-champ filmique qui structurent l'expérience réceptive des publics du premier franquisme. Il s'agira de s'intéresser aux mécanismes publicitaires déployés par les salles provinciales et les principaux distributeurs de la période. Les rapports provinciaux sont nombreux à évoquer les effets des campagnes publicitaires sur les publics, et permettent ainsi de saisir une partie des modes réceptifs que l'appareil promotionnel a pu susciter. Les informations contenues dans ces documents seront aussi croisées avec les différents supports publicitaires entrant directement en interaction avec les publics avant qu'ils ne voient les films : affiches de cinéma, programmes de poche, critiques de presse, bandes-annonces, publicité de certaines vedettes, etc.

2.1 – Les mécanismes de promotion cinématographique dans les provinces espagnoles

Afin de faire la publicité des œuvres qui seront diffusées dans leurs salles, les exploitants usent d'un ensemble de procédés pour attirer les publics espagnols. Ces discours promotionnels circulent au sein de l'espace public à travers divers canaux de diffusion.

2.1.1 – Affiches cinématographiques

L'élément parafilmique par excellence qui entoure la diffusion d'un film est l'affiche de cinéma, qui précède et accompagne la sortie de toute œuvre. Elle vise à fournir une

[868] GRAY Jonathan, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, NYU Press, 2010 ; POMERANCE Murray, *The Eyes Have It : Cinema and the Reality Effect*, New York, Rutgers, 2013 ; LYCZBA Fabrice, « Fictions incarnées : pratiques publicitaires du Ballyhoo et regard spectatoriel dans le cinéma muet hollywoodien », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, nº 72, 2014, p. 37-63

[869] Ce terme est emprunté à Murrey Pomerance qui l'utilise dans son ouvrage sur l'effet de réalité dans le cinéma hollywoodien, qu'il a nommé « *a mode of regard* ». Il démontre que les paratextes promotionnels du cinéma américain des années 1920 tentent d'imposer aux spectateurs un rapport réaliste avec les fictions hollywoodiennes, dans le but de guider leur interprétation des œuvres. Cf POMERANCE Murray, *The Eyes Have It : Cinema and the Reality Effect*, New York, Rutgers, 2013

illustration commode des films dont elle fait la publicité. Par leurs choix, les affichistes et les maisons de distribution mettent ainsi l'accent sur des caractéristiques précises du film. Les mentions écrites qui y figurent permettent immédiatement aux publics d'identifier une oeuvre. L'ensemble des éléments qui la constitue vise à « signifier » le film de façon synthétique et explicite. Il faut ajouter à cela que, dans les années quarante et cinquante, bien que les films soient en noir et blanc, les affiches à l'inverse se distinguent par une profusion de couleurs chatoyantes afin d'attirer l'œil des badauds qui se promènent dans la rue. François Albera rappelle que, « en tant que support publicitaire, l'affiche est non seulement destinée à informer, mais à mobiliser le chaland, le frapper[870] ». Depuis la fin du XIX[e] siècle, l'affiche publicitaire a investi le mobilier urbain, créant de nouveaux espaces de contemplation au sein des villes. La ville s'est ainsi convertie en un espace traversé par une multitude de messages et « d'échos visuels[871] », qui cherchent à retenir l'attention des passants. Massivement diffusées sur les devantures des cinémas, les affiches cinématographiques vont, elles aussi, gagner le reste de l'espace public. À Teruel, l'ancien projectionniste du *Cine Victoria* se souvient ainsi que « les gens regardaient les affiches surtout sur la place du Torico[872] ». Les affiches sont collées dans des espaces stratégiques, dans de grands lieux de passage, afin de toucher un plus grand nombre d'individus. Elles font alors partie intégrante du paysage visuel des citadins. Dans les petites agglomérations, les affiches de cinéma constituent un élément d'autant plus important, car il s'agit des supports promotionnels qui parviennent le plus régulièrement jusqu'à elles, au gré des variations de la programmation cinématographique.

La constitution des affiches de cinéma répond à des conventions précises. En effet, dès les années 1920, les dessinateurs d'affiches de cinéma espagnols rappellent à quel point leur liberté créative est limitée en comparaison d'autres milieux publicitaires. Extrêmement normées, elles se limitent généralement à la reproduction d'une ou plusieurs scènes d'un film et/ou la représentation des personnages principaux de l'œuvre. En 1928, une enquête auprès de dessinateurs publiée dans la revue *Popular Film* rapporte les plaintes de certains auteurs qui affirment ne pas disposer d'une réelle liberté artistique en raison des exigences imposées par les maisons de distribution[873]. Dans leurs études sur les affiches cinématographiques de la *posguerra* jusqu'à la fin des années soixante-dix, Tamara Bueno Doral et Noelia García

[870] ALBERA François, « Affiches de cinéma » dans *1895*, n° 81, 2017, p. 136
[871] TRANCHE Rafael R., « El cartel de cine en el engranaje del " star system " », dans *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 18, 1994, p. 135-143
[872] GONZALVO VALLESPÍ Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador : panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996, p. 92, témoignage de Raimundo Cagical, chef opérateur du *Cine Victoria* de Teruel entre 1940 et 1971
[873] Enquête publiée dans *Popular Film*, n°82, 1928 et citée dans Baena Palma, Francisco "*Creadores y entorno*", dans *Cine de Papel. El cartel de cine en España*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996

Castillo établissent les normes qui régissent la composition des affiches espagnoles. Elles se caractérisent par l'utilisation d'une palette de couleurs fortes, par la prédominance des personnages principaux du film et par l'utilisation conjointe d'une petite scène d'action illustrant la thématique du film. La source d'inspiration et l'unique référent visuel des affichistes doivent être le film, auquel ils sont contraints de faire référence de façon concrète et explicite. Ce support laisse peu de place aux innovations artistiques ou symboliques. Les techniques employées par les auteurs sont étroitement liées au domaine cinématographique, avec l'utilisation intensive de gros plans sur les acteurs ou encore la superposition de divers éléments qui renvoie à la technique du montage. En d'autres termes, les affiches de cinéma espagnoles empruntent aux mêmes techniques que les affiches hollywoodiennes. La domination du cinéma et des distributeurs américains sur le marché espagnol induit une inévitable standardisation des pratiques promotionnelles. Il faut en effet rappeler que les spectateurs espagnols sont majoritairement confrontés aux affiches de films hollywoodiens, puisque ces derniers dominent la programmation cinématographique provinciale. La culture visuelle des publics est ainsi nourrie des représentations du cinéma hollywoodien dont les affiches se font les premiers relais.

Cependant, à l'instar des productions étrangères soumises au contrôle censorial franquiste, le matériel publicitaire diffusé en Espagne peut différer de sa forme originelle. Il n'existe pas d'organismes spécifiques s'employant à censurer les supports promotionnels des films. Cette responsabilité incombe aux délégations provinciales d'Éducation Populaire qui disposent du droit d'interdire la circulation d'éléments publicitaires entrant en opposition avec le système de valeur franquiste dans leur province. Ainsi, de nombreux distributeurs prennent les devants et décident de modifier certains éléments visuels de leurs affiches. Ils entendent prévenir d'éventuels conflits avec les autorités franquistes qui menaceraient l'efficacité de leurs campagnes publicitaires. Les historiens ont été nombreux à relever les transformations que les affiches d'outre-Atlantique subissaient lorsqu'elles arrivaient sur le sol espagnol. À titre d'exemple, on peut évoquer l'affiche du film *Affair in Trinidad* de Victor Sherman (1952) (Figure 21). Le film noir centre son intrigue autour de la mort du mari de Chris, une belle chanteuse qui sera présumée coupable. Il sort pour la première fois en Espagne en 1953. Le rôle principal est attribué à Rita Hayworth, célèbre *sex symbol* des années quarante. Elle a déjà marqué les mémoires des publics espagnols avec le film *Gilda* (1946), notamment dans une célèbre scène où l'actrice débute un séduisant strip-tease sur la chanson *Put the Blame on Mame* – dans laquelle elle se contente de retirer ses longs gants noirs, mettant ainsi ses bras à nus. La scène, chargée d'érotisme et de sensualité, tolérée par les services de censure

franquiste, provoque un véritable tôlé en Espagne franquiste. Un groupe d'évêques dénonce son immoralité et enjoint les fidèles à boycotter le film. Leur campagne de dénigrement est cependant contre-productive car les Espagnols se précipitent dans les salles pour voir le film qui fait l'objet d'une telle fureur. Dans l'un de ses rapports, l'ambassadeur américain révèle que le film constitue un véritable succès commercial en Espagne et que la vente de longs gants noirs semblables à ceux portés par l'actrice a explosé[874]. Le responsable de la compagnie de distribution de *gilda* estime qu'à partir de ce moment, n'importe quel film interprété par Rita Hayworth constitue un succès du box-office en Espagne. Quelques années plus tard, sur l'affiche du film *A foreign affair,* les publicistes jouent de ce scandale passé en faisant directement allusion au film de Charles Victor. Un slogan rappelle le film grâce auquel la vedette s'est imposée dans l'imaginaire des spectateurs : « Le célèbre couple de *Gilda* », faisant ainsi référence au duo Rita Hayworth/Glenn Ford.

Figure 21 : Affiches du film *Affair in Trinidad* : version américaine de 1952 (à gauche) et espagnole en 1953 (à droite)

La version originale de l'affiche mise toute sa promotion sur l'actrice mythique, qui occupe la presque totalité du cadre. La jeune femme est présentée dans une robe de soirée d'un rouge vif qui se détache nettement du fond blanc. Le vêtement, moulant et décolleté, met en avant sa silhouette plantureuse. La version espagnole est quasiment similaire, à un détail

[874] LEÓN AGUINAGA Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 279

près : si l'actrice est présentée dans la même position, sa tenue a été largement transformée afin de convenir aux exigences de la morale franquiste. La robe rouge sulfureuse de l'actrice est devenue austère et couvre le décolleté plongeant ainsi que les épaules originellement dénudées de la jeune femme. Par ce stratagème, les distributeurs ont ainsi voulu contrer la sensualité de l'affiche originale, en réhabilitant la femme dans son archétype franquiste : le corps féminin doit être spirituel et dépourvu de toute fonction sexuelle, proche de la Vierge Marie. Son exact contraire est le corps érotique et sexuel des « vamps »[875] mis en scène par le cinéma étranger, femmes fatales dont le regard, les lèvres maquillées éveillent, selon les censeurs, le désir et la passion. Consciente de l'hostilité de l'administration franquiste à l'encontre de ces contre-modèles féminins, la maison de distribution Mercurio Films remédie donc de façon radicale au problème de la sensualité de l'affiche en cachant le corps de l'actrice.

Cette affiche illustre également parfaitement la prédominance des vedettes dans les supports promotionnels durant le premier franquisme, aussi bien chez les distributeurs étrangers qu'espagnols. En effet, à partir des années trente, les affiches cinématographiques espagnoles se font les promoteurs privilégiés du *star-system* national développé notamment par CIFESA, maison de distribution à partir de 1932 et maison de production dès 1934. Vivement colorées, les affiches se mettent au service de la vedette des films qu'elles promeuvent, en présentant son portrait ou en utilisant des photomontages simples. La vedette, qui exerce une véritable fascination chez les publics, se trouve ainsi au centre de l'appareil promotionnel, et son visage domine les éléments textuels de l'affiche. Ce phénomène est encore plus manifeste au sein des programmes de poche distribués dans la rue.

2.1.2 – Les programmes de poche : les supports privilégiés du *star-sytem*

Selon García Fernández y Urrero Peña, le programme de poche naît avec une double intention : celui d'informer sur la programmation d'une salle et d'attirer l'attention des spectateurs à travers un texte pertinent et des images attractives[876]. Pour les distributeurs qui les éditent, chaque spectateur ou spectatrice potentielle doit pouvoir disposer d'un prospectus faisant la promotion du film diffusé dans le cinéma le plus proche de chez eux. Les rapports provinciaux mentionnent quelques fois l'influence de ces affiches miniatures sur la

[875] De l'anglais « vamp » (« séductrice »), abréviation de vampire ; l'image est celle d'une femme qui cause la perte de ceux qu'elle chasse et séduit, à la manière d'un vampire.
[876] GARCÍA FERNÁNDEZ y URRERO PEÑA, *La cultura de la imagen*, Madrid, Editorial Fragua, 2006, p. 134

fréquentation des salles. Lors de la projection de *Drama Nuevo* de Juan de Orduña (1946), le délégué de Salamanque explique ainsi que le public « attendait ce film avec un intérêt véritable en raison de sa notoriété ainsi que de la publicité dans les journaux et les tracts qui en avaient été faits[877] ». À partir des années quarante, le tirage de ces affiches miniatures augmente de façon considérable et leur forme tend à se standardiser : ils avoisinent une taille similaire (généralement 9x14 cm) et peuvent être présentés sous la forme simple d'une affichette, ou bien sous une forme plus élaborée, en diptyque ou triptyque notamment. Les exploitants doivent les commander auprès des distributeurs, puis contacter des imprimeurs locaux pour réaliser le verso du programme afin de fournir les indications nécessaires aux spectateurs : le nom du cinéma qui diffuse le film et les séances auxquelles il est programmé. Certains programmes mentionnent également quelques phrases publicitaires, proposées par les distributeurs ou parfois par les gérants cinématographiques eux-mêmes, qui décident de personnaliser leurs annonces[878].

Comme pour les affiches, le visage des vedettes du *star-system* international ou espagnol domine l'espace de ces supports (Figure 22, p. 371). Leur reproduction est réalisée à partir de photographies qui sont colorées et retouchées afin de magnifier la physionomie des acteurs. Les distributeurs jouent ainsi de la fascination que les vedettes de cinéma exercent sur les publics. Cette attention portée aux artistes est à mettre en lien avec le système de vedettariat qui se développe en Europe à partir des années 1910-1920, imitant le *star-system* hollywoodien. Cette technique de promotion naît en effet aux États-Unis et désigne un système de production et de diffusion cinématographiques qui repose essentiellement sur la notoriété des vedettes. Cette stratégie est adoptée un peu plus tardivement par les maisons de production espagnoles, à partir des années 1930, lors de l'arrivée du parlant. Le *star-system* fonctionne avec le soutien inconditionnel des *mass media* et des *fan magazines*, ces revues dédiées exclusivement à la divulgation de la vie des stars. Ces publications ont recours aux

[877] "El público ha aceptado por entero esta película que esperaba con verdadero interés por la fama que hasta a él había llegado, como también por la propaganda en periódicos y octavi1las que de la misma se había hecho", AGA, Cultura, (3) 121.002 33/04677, "Drama nuevo", rapport de la délégation de Salamanca, le 3 janvier 1947
[878] ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 133

Exemples de programmes de poches simples sous forme d'affichette distribués dans la province de Cuenca entre 1946 et 1960. Cet échantillon témoigne de l'omniprésence des vedettes principales du film sur ce type de supports promotionnels. Dans certains cas, le titre du film est même moins visible que le nom de l'acteur ou de l'actrice (c'est le cas pour le programme de *Una mujer cualquiera* par exemple).

Figure 22 : Programmes de poche simples diffusés dans la province de Cuenca entre 1946 et 1960

artistes les plus populaires afin de vendre un maximum d'exemplaires.Dans les années quarante, Carmen Rodríguez[879] démontre ainsi que la fascination des spectateurs et cinéphiles ordinaires pour le cinéma repose essentiellement sur leur admiration pour les acteurs et les actrices.

Le *star-sytem* hollywoodien repose également sur des films *vehicles*, conçus avant tout pour mettre en valeur leur interprète principal, qui constitue la locomotive du film. C'est la vedette qui va porter le film et attirer les spectateurs dans les salles. Omniprésentes à l'écran à travers l'usage intensif de gros plans et d'apparition spectaculaires, les stars concentrent le regard de tous les autres protagonistes. Paul Warren identifie l'utilisation récurrente de la pratique du *reaction shot* dans les films *vehicles*. Cette technique fait référence au regard de réaction des personnages d'un film, qui détermine et oriente tous les autres regards – celui du réalisateur et des publics sur l'écran – et déclenche le processus fictionnel. Ce procédé vise à déplacer le regard du spectateur du champ vers le hors-champ : le hors-champ constitue dès lors le lieu où se déploie le regard des protagonistes, et par extension, le regard spectatoriel. Or, selon Warren, ce sont bien les multiples regards des protagonistes et des spectateurs balayant la star qui rendent possible sa vedettarisation[880]. Le matériel publicitaire se fait ainsi le relais de ce regard perpétuellement porté sur la vedette et renforce son image publique ainsi que la fascination qu'elle exerce sur les spectateurs.

Le *star-system* espagnol fonctionne de la même façon que le modèle hollywoodien, et les rapports provinciaux associent régulièrement l'attractivité du cinéma national à la présence de certaines vedettes nationales. À Cáceres, le délégué estime ainsi que « le nom des artistes qui ont pris part [à *Audiencia Publica*], déjà consacrés comme acteurs de premier plan de la cinématographie nationale, ont attiré beaucoup de public[881] ». Il fait ainsi référence à l'actrice Paola Barbara et au jeune premier Alfredo Mayo, vedettes en vue du milieu des années quarante, que le réalisateur Florián Rey a décidé de mettre à l'affiche de son film. Certains rapports mentionnent parfois le fait que des publics se sont rendus au cinéma uniquement pour voir leur acteur ou actrice préférée : le délégué de Badajoz explique que le public de sa ville s'est massé aux portes du cinéma diffusant *El sistema Pelegrin* d'Ignacio F. Iquino

[879] RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, thèse soutenue à l'Université Complutense de Madrid, 2005, p. 173-176

[880] WARREN Paul, *Le secret du star system américain. Le dressage de l'œil*, Montréal, L'Hexagone, 2002, p. 17

[881] "Las referencias favorables que de ella se habían hecho por todos los medios de publicidad y los nombres de los artistas que tomaban parte en la misma, ya consagrados como primeros planos en el arte cinematográfico español, llevaron mucho público, saliendo todo él sumamente complacido", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/004682, "Audiencia pública", rapport de la délégation de Cáceres, le 14 février 1947

(1952) spécialement « pour voir le personnage incarné par Fernando Fernan-Gómez[882] » ; à Castellón, lors de la sortie *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña (1947), le rapporteur reconnaît que « la majorité des assistants, plus que le fait de voir le film, ont été attirés par le prestige, en tant que chanteuse, de la protagoniste[883] », Juanita Reina.

Le pouvoir de fascination qu'exercent les stars sur les publics espagnols est pleinement exploité dans le discours promotionnel des maisons de distribution. Les programmes de poches qui exposent les vedettes sous leur meilleur jour font ainsi l'objet d'une véritable passion collectionneuse. En effet, comme le rappelle James F. Willis García Talavera, il est habituel de posséder d'une petite collection de programmes de poche durant la *posguerra*[884]. Sans débourser un centime, il est alors possible de disposer des reproductions de tous les grands mythes cinématographiques du moment. Les programmes de poches arrivent directement dans les mains des passants lorsqu'ils sont distribués dans la rue ou les collectionneurs amateurs peuvent tout simplement se rendre aux guichets de cinéma pour les obtenir gratuitement. Cette passion collectionneuse constitue l'un des multiples traits que prend la cinéphilie ordinaire, alimentée par les *fan magazines* de la période. Corollaire aux films, les programmes de poches peuvent être vus comme un moyen de prolonger « l'art de rêver éveillé[885] » que constitue le fait d'aller au cinéma, en particulier lors d'une période offrant peu d'occasions de s'évader d'un quotidien difficile. Certains exploitants cinématographiques ayant pleinement saisi le potentiel des programmes de poche, n'hésitent pas à les utiliser pour faire la publicité d'autres produits que leurs films. À Cuenca, le gérant du cinéma Alegría, également propriétaire d'une entreprise de mécanique, profite de l'espace offert par ses programmes de poche pour annoncer les articles vendus dans sa seconde entreprise. Ainsi, motos, vélos, tracteurs et autres promotion sur les moteurs côtoient les plus grandes stars de cinéma de la période. Il profite ainsi doublement de l'attractivité des constellations du grand écran, en misant sur leurs pouvoirs de rayonnement pour convaincre les passants de se rendre au cinéma et à sa boutique (Figure 23).

---

[882] "El público acudió gustoso al estreno de esta película, por ver al protagonista Fernan Gómez que tiene gran aceptación como actor, AGA, Cultura, (3) 121.002 36/004726, "El Sistema Pelegrín", rapport de la délégation de Badajoz, le 10 avril 1953

[883] "teniendo que reconocerse que la mayoría de asistentes, más que a presenciar una película, acudieron llevados por el prestigio, como cancionista, de la protagonista", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/004683, "La Lola se va a los puertos", rapport de la délégation de Castellon, le 13 novembre 1947

[884] GARCÍA-TALAVERA James F. Willis, « Aspectos socio-culturales del programa de mano Metro-Goldwyn-Mayer: la cinefilia », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 47, 2002

[885] GUBERN Román, extrait d'une interview réalisée par James García Talavera lors de l'université d'été de Adeje le 19 juillet 1998, cité dans GARCIA-TALAVERA James F. Willis, *Op. Cit.*, 2002

On peut voir l'annonce de la sortie des films dans la partie supérieure de chacun des deux programmes. Dans leur partie inférieure, on trouve des annonces pour du matériel mécanique vendu dans la seconde entreprise de l'exploitant de Cuenca : l'une fait la promotion des moteurs « Perkins » (elle occupe d'ailleurs la moitié du programme) et l'autre celle de deux roues de la marque « Lambretta ». L'exploitant a recours à une pratique promotionnelle courante à cette époque, qui consiste à instrumentaliser le pouvoir de fascination et d'attraction du cinéma pour toucher un large secteur de public et de clients.

Figure 23 : Verso de deux programmes de poche imprimés par le *Cine Alegría* de Cuenca au cours des années cinquante

La variété des programmes de poches offre une infinité de thématiques pour les collectionneurs. Malgré la standardisation grandissante de ses supports, certains distributeurs tentent d'innover dans leurs formes afin de marquer l'esprit des spectateurs. Les grandes maisons de production américaines telles que la MGM, Fox ou encore Universal tente d'imprimer à leur programme de poche un style propre permettant aux publics de les différencier de la profusion de programmes qui leur sont distribués. D'autres distributeurs misent également sur des présentations originales qui sont en lien direct avec le film et son imaginaire, et tentent de susciter l'attention des publics à travers des formes qui sortent de l'ordinaire (Figure 24).

Exemples de programme de poche d'un film espagnol *Brigada criminal* d'Ignacio F. Iquino (1950) et de deux films hollywoodiens : un western de John Ford, *Stagecoach* (1939) ainsi que le célèbre *The adventures of Robin Hood* de Michael Kurtis sorti en technicolor en 1938. Ces programmes de poches se distinguent de la forme standardisée des années quarante et cinquante, en arborant des formes originales qui innovent par rapport aux simples affichettes distribuées dans la rue. Ces supports constituent ainsi des pièces de choix pour les collectionneurs amateurs.

Figure 24 : Programmes de poches au format original distribués dans les rues de Cuenca au cours des années quarante et cinquante

Ainsi, le matériel publicitaire diffusé de façon massive dans les provinces façonne la culture cinématographique des spectateurs. Les affiches et les programmes de poches envahissent l'espace urbain des provinces espagnoles, de sorte que de nombreux passants, même ceux qui ne fréquentent pas les cinémas, se trouvent plongés au cœur de cet environnement visuel. Une part non négligeable des individus s'approprient cette culture, en collectionnant les images et les représentations déversées par la fabrique à rêve. Les stars, omniprésentes dans l'environnement urbain et dans les productions culturelles accompagnant

le loisir cinématographique, occupent une place de choix dans l'imaginaire spectatoriel. Elles construisent le rapport au réel de nombreux spectateurs qui s'identifient à ces demi-dieux du grand écran. Les discours promotionnels transmis à travers ce que les historiens espagnols ont nommé le « cinéma de papier » - affiches, prospectus et programme de poche – alimentent donc intensivement l'imaginaire des publics et aménagent des modes d'interprétation spécifiques.

2.1.3 – Le rôle déterminant des exploitants cinématographiques

La portée de ces campagnes publicitaires dépend largement d'acteurs locaux : les gérants cinématographiques. Le gérant du cinéma Alegría de Cuenca n'est pas le seul à avoir compris l'importance des campagnes promotionnelles pour son activité. De nombreux exemples émanant d'autres aires géographiques corroborent cette réalité. Le rapporteur de Palma explique ainsi que le succès du film *El capitán de Loyola* de José Díaz Morales (1949) est « dû en grande partie à l'efficacité et au travail de promotion développé par les exploitants du cinéma où le film a été projeté[886] ». Après avoir commandé auprès des distributeurs affiches et programmes de poche, les exploitants doivent en effet orchestrer l'ensemble des campagnes publicitaires. Ils doivent tout d'abord personnaliser les supports promotionnels qui leur sont fournis, afin d'être pleinement efficaces. La majeure partie des exploitants commencent par faire imprimer sur les programmes qu'ils ont reçus les indications nécessaires au public pour qu'il puisse se rendre à leurs salles (dates de diffusion et horaires des séances). Certains d'entre eux n'hésitent pas à ajouter des phrases publicitaires suggérées par les maisons de production, ou bien d'en inventer. Blanco et Román relatent les expériences promotionnelles de certains propriétaires de cinéma de la province de Palencia afin d'attirer un maximum de spectateurs dans leurs salles. Dans la ville d'Aguila, le propriétaire du *Salón Cinema*, Elias Cosgaya, n'hésite pas à vanter les mérites de ses films à coup de phrases accrocheuses qu'il indique au dos de ses programmes, tels que : « Immense film ! Ne le ratez pas[887] ! ». Malheureusement, il est souvent parvenu à décevoir ses clients, qui, à la sortie de la salle, étaient loin de trouver les œuvres aussi fabuleuses qu'elles avaient été qualifiées par le gérant.

Pour diffuser ce matériel publicitaire, les exploitants placent leurs programmes dans divers lieux publics, tels que des bars ou des restaurants. Les programmes de poches sont

[886] "La película ha sido acogida con aceptación, principalmente entre los sectores de Acción Católica, Clero, Colegios de Frailes y Monjas, etc, debido en gran parte a una eficaz y ágil labor de propaganda desarrollada por los empresarios de la sala donde se proyecta la cinta" *EL CAPITAN DE LOYOLA* – PALMA – 03/03/49
[887] "¡Película inmensa! ¡No se la pierdan!", cité dans Blanco y Román, *Op. Cit.*, 2013, p. 133

également disponibles aux guichets des salles. Une partie de leurs stocks sont distribués à travers la ville pour toucher un maximum de public. À Palencia, lorsque les exploitants ont des enfants, ils leur confient généralement la distribution des programmes dans les endroits stratégiques de circulation piétonne ; dans le cas contraire, ils proposent cette tâche à des adolescents qui, en échange de leur travail, peuvent assister gratuitement aux séances. Enfin, les exploitants orchestrent la promotion de leurs films en contactant directement les services de presse locaux.

2.1.4 – La promotion cinématographique au sein de la presse

L'influence des guides de presse

Les journaux locaux se font les principaux canaux de diffusion de l'activité promotionnelle des exploitants cinématographiques. La majorité des quotidiens provinciaux disposent d'une rubrique consacrée aux spectacles et au cinéma, qui publient la programmation des différentes salles du territoire. Les pages des journaux sont aussi le lieu de prédilection de la publicité cinématographique préalablement préparée par les distributeurs. Les guides de presse envoyés aux exploitants offrent un condensé des informations concernant le film, qui traitent tant du réalisateur, de la maison de production que des acteurs principaux. Ces *press book* proposent également divers éléments visuels et textuels destinés à être publiés au sein des médias de communication. Ainsi, dans le guide de presse de *Reina Santa* de Rafael Gil (1947), on trouve un ensemble de phrases publicitaires destinées à être diffusées dans la presse. Le film narre l'histoire de la reine Isabelle, héritière de la couronne d'Aragon, qui épouse le très volage roi du Portugal. À force d'abnégation et de sacrifice, Isabelle parvient à remettre son époux sur le droit chemin. Elle arrive aussi à mettre fin au conflit destructeur entre l'infant et son père, qui menace de virer à la guerre civile[888]. Les différentes phrases publicitaires proposées pour promouvoir le film tendent chacune à mettre en avant différentes facettes du film et de sa signification. On peut ainsi identifier trois stratégies promotionnelles. Tout d'abord, un groupe de phrases d'accroche misent sur le caractère patriotique du film :

[888] Pour plus de détail sur l'analyse idéologique de l'œuvre, se référer au chapitre 6 auquel une étude réceptive détaillée lui a été dédiée.

1. « L'amour d'une épouse, la tendresse d'une mère et la foi d'une sainte, ont fait gagner des siècles de grandeur à tout un peuple[889] »

2. « L'histoire d'une reine espagnole, reflétant toutes les vertus des femmes de notre race[890] »

3. « La merveilleuse histoire d'une femme espagnole qui était reine du Portugal et acclamée comme une sainte[891] »

Chacune de ces différentes propositions est caractéristique de l'idéologie qui caractérise le cinéma historique produit sous le premier franquisme. Paradoxalement, malgré la traditionnelle misogynie du discours franquiste, ce genre cinématographique multiplie les œuvres dans lesquelles les femmes occupent une position centrale. Ce phénomène s'explique par l'association qui est faite entre la femme, la patrie et la religion. Ainsi, ces trois phrases d'accroche mobilisent tous les poncifs qui ont construit l'archétype féminin sous le franquisme. La première phrase met en exergue le rôle social des femmes : celui d'épouse et de mère. Par leur amour et leur sens du sacrifice, elles sont les gardiennes du foyer ainsi que des valeurs religieuses qui structurent la société du premier franquisme. Dans le second slogan, la vertu des femmes est à l'origine de la « race » espagnole. Chargées de pourvoir la patrie en hommes, de perpétuer la « race », elles parviennent à préserver la grandeur nationale à travers leur comportement exemplaire et vertueux. Les phrases 2 et 3 associent étroitement le statut politique de la reine à un caractère religieux. La reine du Portugal est avant tout une sainte. Il s'agit d'une métaphore éculée matérialisant l'union de la couronne espagnole au catholicisme, pilier de l'identité nationale franquiste. C'est aussi le moyen de minimiser le rôle politique des femmes. Ce n'est que dans certaines circonstances qu'elles peuvent pénétrer le monde masculin de la politique, lorsque la nation est en danger et qu'il faut défendre les nobles idéaux dont elles sont les protectrices – dans ce cas, la morale religieuse malmenée par le roi du Portugal et un conflit familial qui menace l'union nationale. En d'autres termes, ce groupe de slogans annonce préalablement le caractère patriotique du film, et prépare les spectateurs à une certaine réception idéologique de l'œuvre. L'importante présence du matériel publicitaire dans les mondes urbains contribue également à implanter un peu plus le système de valeurs franquistes dans l'environnement quotidien des Espagnols.

On distingue un second groupe de slogans qui cible plutôt le genre du film :

---

889 "El amor de la esposa, la ternura de la madre y la de fe la santa, ganan siglos de grandeza para todo un pueblo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

890 "La historia de una reina española, reflejo de todas las virtudes de las mujeres de nuestra raza", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682? "Reina Santa", guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

891 "La maravilla de una mujer española que fue reina de Portugal y aclamada como santa", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

4. « Une histoire de haine et d'amour, de troubadours et de guerriers, de batailles et de tournois...[892] »

5. « La vie des Rois et des soldats d'âges guerriers, fidèlement reflétée dans les scènes de batailles et de tournois grâce à l'intervention de milliers et de milliers de figurants[893] »

Ces phrases d'accroches sont destinées à attirer les aficionados du cinéma historique, en mettant en exergue tous les codes et thématiques qui lui sont associés. Suevia Films plonge d'emblée les spectateurs au coeur d'une époque médiévale fantasmée, construite autour de la chevalerie et de guerres intestines. Le slogan n°4 suggère que l'action se déroule au sein de la cour d'un royaume médiéval, théâtre de grands banquets dispendieux, de combats entre chevaliers et de passions exacerbées. Le ton volontiers ronflant de l'annonce insiste sur le caractère romanesque de l'œuvre. Le slogan n°5, s'il mise lui aussi sur l'aspect guerrier de la fiction, tend surtout à mettre en exergue le dynamisme de l'œuvre. Il la présente comme un film d'action, pour lequel ont été déployés d'importants moyens afin de permettre une immersion réaliste dans les combats médiévaux. Il faut en effet rappeler le retard technique de la production espagnole durant les années quarante à propos des scènes de combats, et sa difficulté à traiter ces événements épiques de façon aussi spectaculaire que les superproductions hollywoodiennes[894]. Suevia Films promet ici aux spectateurs potentiels la représentation réaliste de combats guerriers, grâce à « l'intervention de milliers et de milliers de figurants ».

Enfin, la dernière stratégie promotionnelle adoptée par le distributeur tend à valoriser la réussite artistique et technique d'une œuvre nationale.

6. « Une performance et une présentation somptueuses[895] »

7. « Le film phare du seul réalisateur espagnol à avoir remporté trois fois de suite le premier prix du Concours National de Cinématographie[896] »

8. « Artistes espagnols et portugais unis dans la distribution du plus grand film du cinéma espagnol[897] »

[892] "Un ambiente de odio y de amor, de trovadores y guerreros, de batallas y torneos…", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

[893] "La vida de los Reyes y los soldados de las edades guerreras, fielmene reflejada en las escenas de las batallas y torneos con la intervención de miles y miles de extras", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

[894] La réception des mouvements de masse et des combats du cinema national a été étudié dans le chapitre 3.

[895] "Un alarde de interpretación y una presentación fastuosa", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

[896] "La película cumbre del único Director español que ha sido galardonado tres veces consecutivas con el primer premio del Concurso Nacional de Cinematografía", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

[897] "Artistas españoles y portugueses unidos en el reparto de la máxima película del cine español", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", guide de presse produit par le distributeur Suevia Films, vers 1947

Dans les années quarante, l'un des griefs les plus régulièrement imputés au cinéma national est celui de sa faiblesse technique. Afin de pallier les préjugés d'une partie des publics, Suevia Films prend les devants en insistant sur la réussite artistique de l'œuvre, à la « présentation somptueuse » (phrase n°6). Elle ne lésine pas sur les superlatifs pour tenter de persuader les spectateurs, en classant *Reina Santa* comme « le plus grand film du cinéma espagnol » (phrase n°8). Elle fait référence aux personnalités connues du monde artistique espagnol, telles que les artistes de la distribution, mais aussi le réalisateur, Rafael Gil, dont le travail a été récompensé par les institutions culturelles du régime (phrase n°7). Tentant de dépasser les réserves des publics espagnols, le distributeur mise au contraire sur la spécificité nationale en assurant proposer un produit de qualité et de prestige.

Les *press book* fournissent également un ensemble d'éléments visuels afin d'illustrer les différentes campagnes publicitaires au sein de la presse (Volume 2, Figure 27, p. 834). Les différentes illustrations monochromes présentées sur la planche du guide de *Reina Santa* reprennent les principales caractéristiques visuelles que les affiches où les programmes de poche. Sur les sept propositions graphiques, six d'entre elles présentent un gros plan sur au moins l'un des trois personnages principaux : la reine, incarnée par Maruchi Fresno ; le roi, interprété par Antonio Vilar ; et, dans une moindre mesure, l'infant, joué par Luis Peña. Il existe plusieurs dispositions et associations. Lorsqu'un seul des visages des trois personnages est représenté, il est systématiquement accompagné d'une petite scène d'action, présentant un épisode de combat (Volume 2, Figure 27 a., f. et g., p. 834). Deux autres illustrations misent plutôt sur le conflit opposant le roi et son fils, qui se toisent de part et d'autre de l'illustration (Volume 2, Figure 27 c., p. 834), la reine parfois placée entre les deux semblant arbitrer (Volume 2, Figure 27 b., p. 834). Enfin, on trouve une composition assez classique du « cinéma de papier » représentant le couple d'acteurs, qui orientent donc la lecture du film autour de la relation des époux royaux. Les éléments visuels qui les accompagnent indiquent qu'ils évoluent dans un univers médiéval grâce à la représentation du chevalier miniature en tenue de tournoi situé en bas à droite de l'image (Volume 2, Figure 27 d., p. 834). L'utilisation prédominante des gros plans sur les acteurs est renforcée par la mise en valeur textuelle de leurs noms, qui sont presque systématiquement placés au centre des illustrations. Le titre du film, quant à lui, est édité dans une police au style médiéval, notamment la première lettre représentée sous la forme d'une lettrine. Ces diverses représentations visuelles, qui varient peu, réunissent de façon extrêmement synthétique l'ensemble des éléments sélectionnés par la distribution pour promouvoir son film : les références médiévales (police du titre, costume des personnages, figuration des chevaliers) plantent le décor dans lequel se

déroule l'action, incarnée quant à elle par des combats ou une rivalité manifeste entre le roi et l'infant.

Ainsi, les distributeurs préparent la réception des œuvres par les publics, en mettant délibérément l'accent sur certains des éléments qui la caractérisent. Les exploitants décident alors de sélectionner les phrases qu'ils estiment le plus à propos et les plus susceptibles de séduire les publics de leur localité. En parallèle de la publicité produite par les distributeurs, la presse agit également de façon déterminante sur la réception cinématographique à travers son action critique.

Les critiques cinématographiques

Les critiques cinématographiques ont constitué des sources privilégiées par les historiens pour approcher la réception des objets filmiques. Il s'agit en effet des témoignages les plus directs et les plus accessibles d'un phénomène aussi volatile que celui de la réception cinématographique. Néanmoins, ces sources ne peuvent pleinement en rendre compte, car leur perspective est limitée. Elles portent en effet un regard spécialisé sur la production filmée. Dans leurs pages, la parole est rarement donnée aux spectateurs ordinaires, excepté lorsqu'elles disposent d'une rubrique réunissant le courrier des lecteurs, ce qui demeure rare. Les écrits de la critique cinématographique ne reflètent donc pas nécessairement l'accueil spectatoriel. En outre, dans un contexte autoritaire, à l'instar du reste de la presse, ces publications sont soumises elles aussi à la censure qui diminue nécessairement leur portée critique. De nombreuses revues spécialisées se font les chantres des valeurs du régime à travers l'analyse de la production filmique nationale et internationale. Les exemples les plus emblématiques sont la revue phalangiste *Primer Plano* qui se fait la plate-forme promotionnelle des œuvres porteuses d'un message idéologique entrant en adéquation avec le système de valeur franquiste, ou encore *Ecclesia*, qui se fait le porte-voix des œuvres participant à la construction morale et religieuse de la société. En outre, lorsque des journaux accueillent la promotion des films, les discours de la critique peuvent parfois s'imbriquer à des logiques d'ordre commercial. Le délégué d'Alicante estime ainsi que la critique du film *Mare Nostrum* de Rafael Gil (1948) ne peut être représentative de l'accueil reçu par les spectateurs, car « son ton extrêmement complaisant » est dû au fait que le film ait été « patronné par la presse de cette capitale à des fins lucratives[898] ». Ainsi, les critiques émises

[898] "Nos permitimos llamar la atención de V.I. en cuanto a la diferencia que ha de encontrar en este juicio crítico sincero, por encima de todo y fruto de pensadas ideas, así como de impresiones recogidas, en contraste con la critica periodística que se adjunta, en la que se observará un tono extremadamente benévolo debido a que "Mare

dans certaines localités peuvent être subordonnées à d'éventuels partenariats entre un journal et un distributeur ou une salle spécifique.

Discours aux biais multiples, la critique cinématographique a pourtant longtemps été perçue comme l'une des rares portes d'entrée sur le monde réceptif d'une époque donnée. Dans cette étude, elle ne sera pas mobilisée pour témoigner de la réception cinématographique. Elle sera avant tout envisagée comme un élément influant fortement sur les procédés réceptifs. La critique agit de façon non négligeable sur l'attractivité de certaines œuvres : elle motive la décision d'assister à la projection d'un film et, par son discours, conditionne le spectateur dans son interprétation. Ce qu'il a lu au sein de la presse peut orienter sa compréhension de l'œuvre. Les informations fournies par les critiques permettent au lecteur de replacer le film dans le parcours artistique d'un cinéaste, dans le contexte d'un genre particulier, d'un mouvement ou du cinéma national en général ; elles donnent du sens aux films qu'elles analysent et produisent un ensemble de significations qui parviennent aux publics avant leur projection. Jorege Nieto Ferrando estime ainsi que la critique peut « agir comme un tamis entre le cinéma et le public[899] ». La portée de son influence et sa capacité de persuasion réside alors dans le crédit que le lecteur/spectateur octroie au critique et à la revue dans laquelle il publie ses recommandations.

En plus de leurs enquêtes à la sortie des salles, les services provinciaux sont ainsi chargés de transmettre à la DGCT les critiques cinématographiques publiées dans leur localité à propos de chaque film espagnol. Ces lectures ne sont en effet pas l'apanage des seules cinéphiles lisant des revues spécialisées. Les principales publications provinciales disposent d'un espace consacré aux programmes et à la critique cinématographique. Cette surveillance locale de la parole des critiques remplit un double objectif pour le régime. Il s'agit tout d'abord d'étudier l'évolution de l'évaluation critique du cinéma national sur l'ensemble du territoire, par-delà les seules revues spécialisées. Puis, aussi éparse que se présente cette parole critique, il s'agit de s'assurer qu'elle entre bien en adéquation avec le système de valeur du régime. En effet, comme le rappelle María del Carmen Cánovas Ortega[900], la critique cinématographique constitue un élément indispensable du régime pour canaliser l'assimilation adéquate des messages cinématographiques. Son discours permet de mettre en

Nostrum" fue patrocinada por la Prensa de esta Capital con fines lucrativos.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04702, "Mare Nostrum", rapport de la délégation d'Alicante, le 31 janvier 1949

[899] NIETO FERRANDO Jorge, « De las stars al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo », dans *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 21, nº 1, 2015, p. 146

[900] CÁNOVAS ORTEGA María del Carmen, « La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945) », *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea : Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007, 2008, ISBN 978-84-7733-930-4*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008

évidence les valeurs idéologiques contenues de façon plus ou moins implicite dans la production commerciale du premier franquisme. L'historienne considère ainsi que la critique peut être vue comme un outil de construction de la morale et des valeurs franquistes, car elle guide la réception du message cinématographique selon la table de vérité du régime.

Les rapports provinciaux mentionnent ainsi l'influence de la critique sur l'attractivité des films. À Pamplona, lors de la sortie de *La mies es mucha* de José Luis Sáenz de Heredía (1949), le délégué explique que la critique « est parvenue à « mobiliser » certains secteurs du public qui, d'ordinaire, se montrent très distants ou prudents dans leur appréciation de ce genre de spectacle[901] ». En d'autres termes, le discours critique à propos du film religieux de Juan de Orduña a su attirer dans ses salles un public peu habitué à fréquenter les cinémas, en raison de leur réserve à l'égard d'un média souvent jugé immoral par l'Église dans les années quarante. Les critiques de la presse régionale peuvent parfois se montrer aussi divisées que celle de la presse spécialisée, écrite depuis les bureaux madrilènes ou barcelonais. Le scandale qu'a provoqué le film *La Fe* lors de sa sortie en 1947, est, à cet égard, assez emblématique. Le film raconte l'histoire d'un jeune prêtre fraîchement nommé dans une petite paroisse rurale. Dès son arrivée, il est confronté à de nombreuses tentations et succombe aux affres du doute : sa foi doit subir les assauts d'une jeune paroissienne qui s'est éprise de l'homme d'Église, et les réguliers débats spirituels avec un athée érudit avec qui il se lie d'amitié. Après ces diverses épreuves, sa foi s'en trouvera finalement renforcée[902]. La représentation qui est faite du prêtre dans le film – pourtant encensé par le régime qui le récompense de la classification d'Intérêt National – choque cependant une partie du secteur catholique et divise la critique. À León, les « différentes postures [de la critique] se reflètent au sein des publications quotidiennes » de la ville : le critique de spectacles du journal phalangiste *Proa* estime que le film est « une authentique superproduction » espagnole, tandis que la publication catholique le *Diario de León* invite « les fidèles à ne pas assister à sa projection[903] ». Dans les deux cas,

[901] "La crítica, incluso la escrita, ha sido unánime en ponderar las excelencias de la película, y ha logrado "movilizar" a determinados sectores que de ordinario se muestran alejados o muy prudentes en sus apreciaciones sobre esta clase de espectáculos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04705, "La mies es mucha", rapport de la délégation de Pamplona, le 28 mai 1949

[902] L'analyse du scandale provoqué par le film religieux *La Fe* de R. Gil sera abordé plus en détail dans le chapitre 9.

[903] "Dichas posturas extremas se reflejaron en los periódicos diarios de esta Capital: el crítico de espectáculos de "Proa", órgano del Movimiento, apreció en sus columnas le película como una auténtica superproducción, inmejorable en todos los aspectos y verdadero hito en la cinematografía española; el "Diario de León", órgano católico cuyo Director es un sacerdote, Canónigo de la Santa Iglesia Catedral, hizo suyo el documento del Obispo de Barcelona, alguno de cuyos párrafos reprodujo, invitando e los fieles a abstenerse de asistir a su representación; este periódico no confeccionó una crítica "a posteriori", limitándose a las admoniciones antedichas en fecha inmediata a la representación", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04681, "La Fe", rapport de la délégation de Leon, le 28 novembre 1947

la critique cinématographique tente de persuader ses lecteurs de se rendre ou non à la projection et oriente leur approche du film.

Néanmoins, l'influence des critiques cinématographiques locaux doit être nuancée. Lorsque les rapporteurs mentionnent l'influence de la critique sur la fréquentation des salles, elle est surtout le fait des grandes publications éditées dans la capitale. Lors de la sortie de *Reina Santa*, l'affluence des publics est liée selon le rapporteur « à la publicité qui en a été faite dans les journaux madrilènes[904] ». Le délégué de Cáceres estime ainsi que les journaux madrilènes constituent les « grands porte-voix[905] » de la critique cinématographique. Cela s'explique par le fait que la majorité des films sortent d'abord dans la capitale avant de gagner le reste du pays. Les échos des premières critiques madrilènes, publiées dans les grandes revues cinéphiles de la période, suivent ainsi les films dans leur sillage. Les critiques locaux publient leurs analyses filmiques *a posteriori*, dans le cadre d'un débat artistique qu'ils ne font que rejoindre et qui influence nécessairement leur approche. Le traitement critique du film *La Fe* à León témoigne de ce phénomène, en reproduisant les divisions déjà établies au sein de critique madrilène. Il faut également avoir conscience que les discours critiques locaux concernant le cinéma national n'occupent pas une place prépondérante au sein de la presse locale. En effet, les observateurs franquistes expliquent régulièrement dans leurs rapports qu'ils ne transmettent pas de critique aux services ministériels, car aucune publication locale n'en a publié. Sur l'ensemble des rapports étudiés, seuls 19,3 % d'entre eux sont accompagnés de coupures de presse (Tableau 22). Les journaux locaux semblent s'appliquer à faire la critique des productions nationales essentiellement lorsqu'il s'agit de films classés d'Intérêt National (38,9 % des rapports) ou de première catégorie (27,1 % des rapports). Le cinéma national le plus commenté et le plus visible dans le monde de la critique cinématographique est donc celui qui a reçu le plus fort soutien de la part du régime. Dans un peu moins de 80 % des rapports étudiés, les films nationaux n'ont pas fait l'objet de critique cinématographique, ce qui vient fortement nuancer la question de l'influence de la critique sur la réception du cinéma national durant le premier franquisme.

[904] "El público salmantino influenciado ya por la propaganda de la misma se había hecho en los periódicos madrileños, y por la fama de que venía rodeada, acudido a ver esta película que no le defraudó ni un solo momento, siendo por lo tanto, su aceptación, en general", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation de Salamanque, le 5 mai 1947

[905] "en cualquier sentido viene precedida de los grandes altavoces de los periódicos madrileños", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04719, "Amaya", rapport de la délégation de Cáceres, le 22 octobre 1952

	IN	1a	1a A	1a B	2a	2a A	2a B	3a	Total
Nombre de rapports	56	39	12	8	23	4	0	2	144
Part de rapports (%)	38,9	27,1	8,3	5,6	16	2,8	0	1,4	100

Tableau 22 : Parts de rapports accompagnés de leur critique cinématographique locale selon leur classification (1946-1960)

De même, Pierre Sorlin avait déjà mis en garde contre l'influence prétendue de la critique sur l'attractivité des salles. Si presque tous les journaux disposent d'une chronique cinématographique, les sondages d'opinion montrent que la majorité des spectateurs européens des années cinquante choisissent plutôt leurs films en fonction du lieu où se situent les salles de cinéma, les campagnes promotionnelles ou l'opinion d'amis. Ainsi, pour lui, « la presse ne constitue pas une source fiable pour comprendre comment et pourquoi on se rendait au cinéma au milieu du XX[e] siècle[906] ». L'influence du discours critique sur la réception filmique des Espagnols, si elle doit être fortement nuancée, n'est pas à minorer. Elle constitue un élément clé de l'environnement cinématographique ordinaire des Espagnols qui contribue à construire les cadres de leur expérience et de leur réception cinématographiques.

2.1.5 - Les bandes-annonces

L'étude des registres de projection de la province de Cuenca a démontré que les fonctionnaires franquistes se sont employés à répertorier l'ensemble des éléments projetés par les cinémas : le film de fiction, bien sûr, mais également l'ensemble des éléments filmiques projetés avant que le film ne débute. On constate ainsi que, dès les années quarante, les distributeurs produisent des bandes-annonces pour faire la promotion de leurs films. Les rapports provinciaux évoquent l'efficacité de cette pratique publicitaire auprès des publics. À Badajoz, le délégué explique que « depuis que la bande-annonce [de *Gloria Mairena*] a été projetée, [le film] était attendu avec grand enthousiasme par le public, et, en effet, toutes les places du grand théâtre *Lopez de Ayala* ont été occupées[907] ». De même, à Palma, le délégué rapporte que « la projection de la bande-annonce de *Don Juan* a éveillé une grande curiosité

[906] SORLIN Pierre, « Formas de ir al cine en Europa occidental en 1950 », dans José Cabeza San Deogracias (dir.), *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005, p. 98. Cf également : SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1977 ; SORLIN Pierre, *European cinemas: European societies : 1939-1990*, Londres, 1991

[907] "Desde que se proyectó el avance de esta película, era esperada con gran deseo por el público que en efecto, llenó todas las localidades del amplio teatro "López de Ayala", siguiendo ya con entusiasmo, ya con emoción o contento y siempre con interés, las varias incidencias de la película según las escenas", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04732, "Gloria Mairena", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 22 novembre 1950

(…). En conséquence, sa sortie a constitué un véritable succès public, supérieur à celui occasionné par d'autres films nationaux sur lesquels une plus grande publicité avait été réalisée[908] ». Les bandes-annonces constituent ainsi des outils promotionnels agissant de façon manifeste sur l'attractivité des films. Chargées d'informer le public, elles doivent également éveiller la curiosité des spectateurs afin de leur donner l'envie de retourner au cinéma. Les bandes-annonces constituent néanmoins surtout le fait des films à grands budgets, pour lesquels les distributeurs ont investi dans une campagne publicitaire conséquente. Le rapporteur de Vitoria sépare ainsi les films ordinaires des « films à forte publicité, annoncés récemment au cours des dernières projections[909] », autrement dit, au moyen de bandes-annonces.

Ces supports promotionnels se révèlent particulièrement efficaces pour toucher les spectateurs qui vont au cinéma, et qui peuvent appréhender un film de façon dynamique. Leur portée dépend néanmoins des moments durant lesquels ces bandes-annonces sont diffusées. Les exploitants cinématographiques essaient de les projeter principalement lors des grands succès de leur programmation afin de sensibiliser le plus grand nombre de spectateurs possible. Il est malheureusement difficile pour l'historien d'étudier ces supports audiovisuels, car, si les films de fictions ont été conservés au sein de la *Filmoteca Nacional*, leurs bandes-annonces ont souvent été détruites ou perdues par les distributeurs. Pourtant, ces supports construisent les premiers cadres par lesquels les spectateurs potentiels pourraient penser le genre, le ton et les thèmes du film à venir. Plus que jamais la bande-annonce constitue ce « film existant avant le film » que Stephen Heath appelait à analyser pour saisir pleinement l'imaginaire construit autour d'un film avant sa diffusion.

L'ensemble des discours et des stratégies promotionnelles conditionnent donc les spectateurs et influent sur leur interprétation des œuvres, en les chargeant préalablement de significations pensées par les producteurs, mais également par les autorités franquistes. L'imaginaire cinématographique qu'ils construisent génère ainsi chez les spectateurs des « horizons d'attente ».

[908] "Y la proyección del avance de "Don Juan" despertó gran curiosidad en el ambiente cinematográfico de Palma, por esta película española, de la cual se tenían ya las mejores referencia. En consecuencia su estreno constituyo un acontecimiento de público, superior a los ocasionados por otras películas nacionales, de las cuales se hiciera mayor propaganda", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04575, "Don Juan", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 22 novembre 1950

[909] "proyectadas últimamente anunciadas para próxima proyección", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04692, "Dos cuentos para dos", rapport de la délégation d'Alava, non daté

2.2 - Publicité et « horizons d'attente » des spectateurs

En 1970 émerge l'esthétique de la réception. Le chef de file de ce courant, Robert Hans Jauss[910], théorise la notion fondatrice d'« horizon d'attente » des individus. Pour le chercheur en littérature, ce concept désigne l'ensemble des « attentes et règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs ont familiarisé [le lecteur] et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites[911] ». Ces horizons d'attente sont ainsi à la fois générés par l'œuvre elle-même – certains aspects du texte, tel que le genre, prédisposent le lecteur à un mode de réception particulier – et à la fois générés par le récepteur lui-même – il s'agit de ses intérêts, de ses expériences sociales, de sa culture et de son vécu littéraire ou encore de son histoire individuelle. Dans le cadre du cinéma, les distributeurs ont compris que les spectateurs, avant d'acheter leur place, avaient besoin de repères pour donner un sens aux objets filmiques qui leur été proposés. L'appareil promotionnel met ainsi en avant un certain nombre d'éléments à partir desquels les spectateurs anticipent le film : le titre, les acteurs en tête d'affiche, la notoriété du réalisateur, le genre, les caractéristiques techniques de l'œuvre ou encore les prix ou labels qu'elle a obtenus, etc. Autant d'informations qui contribuent à construire un « horizon d'attente », des critères normatifs que les spectateurs s'attendent à retrouver dans un film.

Or, il se trouve que les délégués provinciaux mentionnent une certaine déception à l'encontre de la publicité qui a été faite des films nationaux. Plus d'une vingtaine de rapports produits entre 1947 et 1952 évoquent ces campagnes publicitaires se révélant préjudiciables pour le cinéma national. Le délégué de Huesca mentionne « ces films [qui] arrivent précédés d'une publicité n'entrant pas en résonance avec leur valeur, ce qui se répercute ensuite sur eux de façon négative, et, ce qui est plus déplorable, discréditent le cinéma national[912] ». Les commentaires des observateurs demeurent généralistes, et il est difficile de déterminer précisément ce qui a déçu l'horizon d'attente des publics. Il arrive que les promesses qualitatives proclamées par l'appareil promotionnel se révèlent excessives, alors que, d'un

[910] Auteur de l'ouvrage fondateur *Pour une esthétique de la réception* en 1967. Partant de l'étude de textes médiévaux, Jauss, enseignant à l'université de Constance, redessine le cours de l'histoire littéraire, en s'attachant non plus à la succession des œuvres elles-mêmes, mais à la chaîne de leur accueil ou de leur réception.

[911] JAUSS Hans Robert, STAROBINSKI Jean, MAILLARD Claude, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 51

[912] "estas películas llegan precedidas con una propaganda que no está en consonancia con su valía, que repercute más tarde en perjuicio de las mismas, y lo que es más deplorable, en desprestigio del cine nacional, al que no favorecen nada producciones de tan escaso mérito", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04676, "Un ladrón de guante blanco", rapport de la délégation de Huesca, le 2 juin 1947

point de vue technique et artistique, les films nationaux des années quarante peinent à rivaliser avec les productions hollywoodiennes. Il s'agit pour les distributeurs de combattre les préjugés des spectateurs hostiles aux productions nationales, en leur assurant que l'œuvre dont ils font la promotion se distingue par sa qualité. On constate cette même tendance du côté de la classification des œuvres par les pouvoirs censoriaux, qui, afin de soutenir l'industrie cinématographique nationale, ont pu abuser de l'attribution du label d'Intérêt National. En effet, Emeterio Díez Puertas a établi que l'âge d'or de cette classification s'est tenu entre 1944 et 1954. Plus de 14 % de la production espagnole a été classée d'Intérêt National. À l'inverse, de 1955 à 1964, seuls 4 % de la production nationale obtient ce label. En effet, à partir des années cinquante, le pouvoir s'aperçoit qu'une partie des films qu'il a promus par les années passées vieillissent mal, tandis que certains, peu valorisés par le régime, connaissent une étonnante reconnaissance auprès des critiques et des publics[913]. À partir de 1955, les autorités franquistes décident donc de ne l'attribuer qu'avec parcimonie. À l'instar de cette valorisation parfois excessive de la production nationale par le régime, les distributeurs peuvent surévaluer la qualité des produits qu'ils vendent afin de lutter contre la prévention récurrente de certains publics à l'encontre du cinéma espagnol.

Il peut également arriver que les stratégies promotionnelles autour de films nationaux se révèlent inefficaces : certaines campagnes délivrent tout un ensemble de paratextes dont les significations n'entrent pas en résonance avec le sens dominant du film, contrariant ainsi « l'horizon d'attente » des publics. A cet égard, l'échec promotionnel de *María Fernanda la Jerezana* d'Enrique Herreros (1947) est particulièrement éclairant. Le film plonge les spectateurs dans le Madrid du début du XX^{e} siècle et s'ouvre sur la découverte d'une femme assassinée chez elle. Elle vivait depuis quelques mois dans le modeste appartement d'un immeuble du centre. Sa concierge assure le commissaire chargé de l'enquête que la victime n'a reçu aucune visite depuis son arrivée. Les seuls indices sur l'identité de la défunte sont une photo dédicacée, ainsi qu'un peigne serti de diamants retrouvé sur le corps de la victime. Convaincu que le mobile du meurtre n'est pas le vol, le commissaire parvient à identifier l'acheteur du peigne : Ricardo Prado-Rey, un riche éleveur andalou. Par le passé, ce dernier avait entretenu une liaison avec María Fernanda, une célèbre chanteuse de variétés ressemblant trait pour trait à l'assassinée. Néanmoins, le commissaire finit par découvrir que la victime n'est pas celle qu'il croyait : il s'agit en réalité de la sœur jumelle de la chanteuse,

[913] DÍEZ PUERTAS Emeterio, « El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964) », *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 10

nommée Asunción. Cette dernière avait hérité d'une immense fortune à la mort de son mari. La chanteuse et son complice, Ricardo, ont donc décidé de l'éliminer afin que María Fernanda puisse usurper l'identité de sa sœur et récupérer sa fortune. Après avoir été démasqués par le commissaire, ils tentent de s'enfuir, avant que la police parvienne à les arrêter *in extremis*.

Ce film peut être à la fois considéré comme un mélodrame – l'intrigue se fonde sur une tragique histoire d'amour passée – et à la fois comme un film policier, puisque le personnage central du film semble plutôt être celui du commissaire. Les nombreuses danses et les chansons traditionnelles entonnées par María Fernanda l'inscrivent également dans la tradition du cinéma folklorique franquiste. Ce mélange des genres est relativement exceptionnel pour le cinéma extrêmement codifié de cette période.

Conscient de cette singularité, le distributeur Filmófono a tenté d'en faire une force en fondant une approche des publics selon le genre cinématographique de l'œuvre. Il propose ainsi aux exploitants de salles une douzaine de phrases publicitaires (Figure 25), qui vantent respectivement les mérites d'un film policier (phrases n°3, 8, 10, 11, 12), d'un film folklorique (phrases n°4, 5, 6, 7) ou encore d'un mélodrame réaliste (phrases n°1, 2, 9 et 12).

1. CE N'EST PAS UN FILM D'HUMOUR D'ENRIQUE HERREROS... C'est un conflit réel et humain, offrant les images d'un des drames les plus réalistes…
2. Des passions aveugles et des ambitions monstrueuses, dans un climat de fatalité barbare...
3. Un Sherlock Holmes espagnol face à une énigme digne de l'imagination de Conan Doyle...
4. Découverte de NATI MISTRAL, la nouvelle "star" espagnole...
5. Des chants et des danses populaires dignes des plus hautes performances artistiques...
6. Une atmosphère et un folklore purement espagnols, réunis dans un drame d'un mystère impénétrable et d'une émotion constante...
7. Spectacle sensationnel d'un couple chorégraphique espagnol : MERCEDES LEON et ALBANO DE ZUÑIGA
8. Les aventures d'un commissaire de police espagnol qui peut rivaliser avec les meilleurs "détectives" du monde...
9. L'histoire biographique d'une femme prédestinée, qui n'a semé que l'ENVIE, la HAINE ou la MORT sur son chemin...
10. Il ne s'agit pas seulement d'un film policier... C'est aussi une étude psychologique qui met à nu les passions humaines...
11. Un portrait et un peigne d'une femme comme seul indice d'un crime inconcevable...
12. Ni élucubration ni fantaisie : une histoire vraie et hallucinatoire, retrouvée dans les archives de la police de Madrid…

Figure 25 : Phrases publicitaires extraites du guide de presse de María Fernanda la Jerezana (1947)[914]

[914] AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "María Fernanda la Jerezana", matériel publicitaire du distributeur Filmofono, vers 1946-1947

Il faut rappeler que sur le matériel promotionnel le plus courant – affiches et programmes de poche – les exploitants n'indiquaient en général qu'une phrase d'accroche, voire deux. Or, la presque totalité des phrases publicitaires proposées par le distributeur ne mentionne pas l'hybridation générique du film. Seule la phrase n°6 évoque un drame policier se déroulant dans une ambiance folklorique. Le reste des propositions annonce un film appartenant à un seul des trois genres auxquels le film peut être affilié. L'exploitant, en fonction de sa sensibilité et de sa connaissance des goûts cinématographiques de sa clientèle, ne peut donc guère plus que miser sur un seul de ces genres pour promouvoir *María Fernanda la Jerezana*. La stratégie promotionnelle de Filmófono se révèle peu efficace, car les paratextes génériques ont une influence considérable sur l'horizon d'attente des spectateurs. Un genre cinématographique réunit un ensemble de conventions, de règles et de stéréotypes formels partagés à la fois par le producteur du film et le récepteur familier du genre. Selon la classification générique d'une œuvre, les spectateurs s'attendent donc à retrouver un certain nombre d'éléments et de caractéristiques spécifiques. Or, à la lecture des rapports provinciaux, on constate qu'une partie de la déception des publics est liée au fait que *María Fernanda la Jerezana* ne correspondait pas aux exigences du genre annoncé par les supports promotionnels. La délégation de Cáceres estime ainsi que le film n'est pas parvenu « à éveiller l'intrigue correspondant au genre policier[915] » présenté par la publicité. Hybridation générique, le film ne fait qu'emprunter des éléments spécifiques à ces trois genres, décevant les attentes de leurs aficionados réciproques.

De même, Filmófono promeut un film aux caractéristiques réalistes. Les accroches publicitaires mentionnent un « conflit réel et humain », « un des drames les plus réalistes » (phrase n°1) ou encore « une histoire vraie et hallucinatoire, retrouvée dans les archives » madrilènes (phrase n°12). Cette vitrine réaliste entre pourtant clairement en opposition avec le style adopté par le réalisateur Enrique Herreros. Le film est fortement influencé par le cinéma expressionniste allemand, notamment Pabst. Ces influences se manifestent à travers un agencement particulier des décors, le recours à un certain symbolisme et surtout l'utilisation très contrastée de la lumière (Figure 26). Cet héritage expressionniste n'est d'ailleurs pas tellement du goût des spectateurs qui considèrent que la technique employée est usée et démodée, et ils sont nombreux à critiquer l'obscurité dans laquelle de nombreuses scènes sont

[915] "La lentitud en el desarrollo, el carácter folletinesco del asunto, el ambiente elegido para la acción y la permanente semioscuridad de las escenas, han aburrido al público sin llegar a despertar en el la intriga que corresponde al género policíaco", AGA, Culture, (3) 121.002 36/04687, "María Fernanda la Jerezana", rapport de la délégation de Castellón la Plana, le 15 février 1947

plongées. Les spectateurs de Cádiz estiment que les décors sont « pauvres[916] », tandis que « la semi-obscurité permanente des scènes a ennuyé le public[917] » de Castellón. Bien loin des effets de réel annoncés par les supports promotionnels et fortement éloigné de l'approche réaliste des films noirs américains auxquels sont habitués les spectateurs espagnols, le film a ainsi contrarié l'horizon d'attente de nombreux spectateurs.

Ces photogrammes sont extraits d'une scène dans laquelle María Fernanda interprète une chorégraphie de flamenco avec un danseur. Elle s'éloigne cependant des traditionnelles représentations folkloriques. Les deux danseurs évoluent dans un patio constitué d'un sol en damier, entourés de masques de théâtre et recouverts d'une brume nuageuse d'où la danseuse émerge. Le réalisateur joue avec les ombres et les images extrêmement contrastées (le damier noir et blanc, le visage éclairé de María Fernanda et les masques noirs) mais aussi les déformations visuelles, comme en témoigne le second photogramme présentant le dédoublement de l'œil de la danseuse. La scène s'inscrit dans la veine expressionniste des années 1920 et 1930, en recourant à des décors abstraits, des motifs géométriques, un usage abondant de l'ombre destinée à donner une représentation stylisée, voire déformante, de la réalité.

Figure 26 : Scène de danse dans *María Fernanda la Jerezana* d'Enrique Herreros (1947)

Cet exemple illustre une certaine difficulté des distributeurs nationaux à adopter des stratégies promotionnelles efficaces. Il ne faudrait pas pour autant conclure que l'ensemble de la publicité nationale entre en contradiction avec les attentes des publics espagnols. Une quinzaine de rapports de notre corpus témoignent à l'inverse de l'efficacité de la promotion cinématographique de grandes productions nationales. En outre, si une mauvaise campagne publicitaire peut être hautement préjudiciable à une œuvre, l'absence de publicité faite au cinéma national est souvent dénoncée dans les rapports. Ainsi, le délégué de Palma estime

[916] "Las causas para la repulsa de esta película fueron en primer lugar el pobre argumento en que se basa, la deficiente dirección, el abuso de primeros planos de la protagonista y los pobres decorados", ", AGA, Culture, (3) 121.002 36/04687? "María Fernanda la Jerezana", rapport de la délégation de Cádiz, le 21 avril 1947

[917] "la permanente semioscuridad de las escenas, han aburrido al público", AGA, Culture, (3) 121.002 36/04687, "María Fernanda la Jerezana", rapport de la délégation de Castellón la Plana, le 15 février 1947

que le film *María de los Reyes* de Antonio Gúzman Merino (1948) a « été reçu avec indifférence parce que sa publicité a été réduite[918] ». De même, lors de la projection de *Doña María la Brava*, il considère que l'absence de publicité « n'a suscité aucune attente[919] » chez les publics. On constate donc le lien étroit que les observateurs franquistes attribuent aux supports promotionnels dans la construction des horizons d'attente des publics provinciaux.

Lorsque les spectateurs se rendent au cinéma, ils ont préalablement évolué au sein d'un espace où divers imaginaires cinématographiques circulent, ce qui construit leur rapport aux films qu'ils vont voir. Comprendre l'expérience réceptive des publics espagnols ne peut donc se faire sans restituer leur environnement filmique. L'étude du maillage cinématographique à l'échelle d'une province a ainsi démontré que cet environnement varie fortement selon les espaces. Même si au cours de la période 1946-1956 l'accès au loisir cinématographique se démocratise et que la majorité des communes de la province de Cuenca ont accès à un cinéma, l'offre cinématographique est fortement inégale entre la capitale provinciale et les agglomérations rurales. En outre, si on se réfère à la programmation et à l'ensemble des pratiques publicitaires qui constituent le hors-champ filmique des spectateurs, on constate que les produits étrangers constituent une variable incontournable de la construction de l'imaginaire cinématographique des publics. La programmation des salles, et, par extension, l'environnement visuel des spectateurs est dominée par les films *made in Hollywood*, avant même qu'ils ne pénètrent dans les salles. La place réduite que le cinéma national occupe au sein du hors-champ filmique de la province contribue ainsi à minimiser son influence et son attractivité sur les publics. A l'inverse, l'omniprésence des produits hollywoodiens conditionne les spectateurs à recevoir préférentiellement des produits calqués sur leur modèle, modèle qu'ils opposent au reste de la programmation et en particulier au cinéma national.

L'environnement cinématographique du premier franquisme constitue ainsi la toile de fond de l'expérience réceptive des individus, qui s'imprègnent des différents imaginaires cinématographiques qui circulent en son sein, influant inévitablement sur les modes réceptifs. Après avoir tenté d'en dessiné les contours, il s'agit d'appréhender l'expérience réceptive des publics à travers leur modes de fréquentation des salles obscures, en étudiant les usages culturels et les différentes pratiques spectatorielles que génèrent le grand écran.

[918] "Ha sido recibida con indiferencia, ya que la propaganda sobre ella realizada ha sido escasa.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, "María de los Reyes", le 29 septembre 1948
[919] "De *Doña Maria la Brava* no se han hecho alardes propagandísticos y no había expectación para su estreno.", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04694, "Doña María la Brava", rapport de la délégation de Palma, le 16 février 1949

CHAPITRE 8

LA SORTIE CINEMATOGRAPHIQUE SOUS LE PREMIER FRANQUISME

Rites et usages sociaux des spectateurs provinciaux

Malgré les difficiles conditions de vie de l'après-guerre civile, marquée par les destructions, le deuil, les tickets de rationnement[920], le marché noir, l'exclusion sociale des vaincus et le poids continu d'une répression politique, sociale et culturelle, les moyens de distraction se sont maintenus dans l'Espagne franquiste, adoucissant le quotidien souvent morose de nombreux Espagnols. La société de loisir des années quarante et cinquante est ainsi marquée par divers événements qui rythment la vie quotidienne en province : les fêtes patronales et les commémorations politiques du *Nuevo Estado* réunissent les communautés autour de célébrations locales et folkloriques, tandis que les bals, les jeux sportifs, les représentations théâtrales, les concerts et autres spectacles de variétés constituent les distractions traditionnelles de ces communautés. L'activité cinématographique occupe une place privilégiée dans la société du premier franquisme et rencontre un véritable succès auprès des populations. Les années quarante et cinquante constituent en effet l'âge d'or du cinéma en Espagne : le pays est saisi d'une « fièvre constructrice[921] » et le nombre de salles augmente sur tout le territoire. Le temps d'une projection, les spectateurs et spectatrices espagnols s'envolent vers d'autres horizons et échappent à leur réalité quotidienne, bercés par les images que leur renvoie la « fabrique à rêves ».

[920] Comme le rappelle Óscar Rodríguez Barreira, la faim de la *posguerra* a laissé un souvenir vif dans l'esprit des Espagnols. Le rationnement espagnol quotidien imposé dès 1941 est loin d'être suffisant pour combler les besoins énergétiques des populations : 66 % des calories nécessaires aux besoins alimentaires quotidiens des Espagnols ne sont pas pourvus. La fondation Rockfeller a ainsi calculé qu'une famille modeste espagnole ne pouvait se nourrir que d'un tiers, voire d'un quart seulement de ses besoins nécessaires avec ce que le rationnement leur autorise. Le recours au marché noir était donc une nécessité de survie jusqu'au début des années cinquante où les cartes de rationnement commencent à disparaître (RODRIGUEZ BARREIRA Óscar J., « La dictadura franquista: 1939-1975 », *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018), Madrid*, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 183-209)

[921] MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Lo que el viento no se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Espagne, Rialp, 2011, p. 91

L'expérience cinématographique ne se résume néanmoins pas au simple fait de voir un film. Aller au cinéma implique un ensemble d'actes : se rendre à la salle, choisir son film, faire la queue pour acheter son billet, se placer dans la salle, attendre durant l'entracte, quitter la salle de cinéma. Ces actes du quotidien sont concomitants au loisir cinématographique, et induisent l'émergence d'un ensemble de sociabilités qui participent de l'expérience cinématographique dans sa totalité : qu'on se rende seul ou accompagné dans les salles obscures, le cinéma demeure une expérience individuelle qu'on vit de façon collective. Néanmoins, en histoire du cinéma, les pratiques sociales en relation avec le cinéma n'ont suscité que tardivement les faveurs de la recherche. Comme le rappellent Myriam Juan et Christophe Trebuil, ce désintérêt des historiens s'explique par diverses raisons. Tout d'abord, il faut prend conscience de la difficulté à identifier ces pratiques. Ces dernières sont en effet, « pour une large part, visibles au moment où elles ont lieu, mais elles demeurent souvent invisibles pour l'historien[922] ». Elles sont issues de situations ordinaires qui échappent au chercheur puisqu'elles ont rarement laissé une trace. Seules la pratique d'une histoire orale et la récolte de témoignages peuvent permettre de remédier à ce vide archivistique. Ensuite, le champ de l'histoire du cinéma a longtemps été dominé par la sémiologie. Il s'est centré sur l'étude de la signification des images, en évitant de se confronter à la question du public, se désintéressant des témoignages et des manifestations spectatorielles pour se tourner entièrement sur l'étude des contenus cinématographiques.

L'historiographie espagnole commence véritablement à déplacer son regard de l'écran à la salle à partir des années 2000. José-Vidal Pelaz et José Carlos Rueda estiment que le fait que le public soit perçu « en tant qu'*autre* protagoniste du film (…) constitue une nouveauté dans le panorama historiographique espagnol[923] ». Un vaste mouvement de récolte de témoignages d'anciens spectateurs se développe. En 2003, María Antonia Paz Rebollo[924] entreprend une étude sur l'audience cinématographique entre 1943 et 1975 fondée sur une cinquantaine d'entretiens, avec pour objectif de déterminer les usages et les pratiques cinématographiques durant la période franquiste. Puis, en 2011, elle publie en collaboration

[922] JUAN Myriam, TREBUIL Christophe, « Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma », *Conserveries mémorielles*, n° 12, avril 2012 [en ligne] http://journals.openedition.org/cm/1262 (consulté le 06 avril 2020)

[923] « como el *otro* protagonista del film (…) constituye en este sentido una novedad en el panorama historiografía español » dans PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos, « Ver cine. Una mirada desde la historia » dans PELAZ José-Vidal, RUEDA José Carlos (dir.), *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Ediciones Rialp, 2002

[924] PAZ REBOLLO María Antonia, « The Spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943–1975 », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, n°4, 2003, p. 357-374

avec Julio Montero un ouvrage de référence consacré à la mémoire des spectateurs[925]. S'inscrivant dans la continuité des travaux de Pierre Sorlin[926], les deux chercheurs mènent une enquête nationale : avec leurs équipes, ils interrogent un panel de 1750 individus âgés de soixante-dix ans et apportent ainsi un éclairage crucial sur les habitudes spectatorielles et les usages socioculturels des publics de cinéma de la Seconde République (1931) à la fin de la Transition démocratique espagnole (1982). Conjointement, une histoire cinématographique locale dynamique émerge. Composée de nombreuses monographies reconstituant l'environnement cinématographique de certaines provinces, elle accorde une place nouvelle aux témoignages et aux manifestations spectatorielles[927].

L'objectif de ce chapitre n'est donc pas de se limiter au seul moment du visionnage et à l'acte de réception, mais bien d'appréhender l'expérience réceptive sous le premier franquisme dans ce qu'elle est dans sa totalité : une sortie de loisir, qui induit le développement de différents rites, pratiques et usages sociaux, ainsi que différentes formes d'échanges culturels qui s'épanouissent dans le cadre d'une expérience à la fois individuelle et collective. Il s'agira d'appréhender les usages sociaux des publics de cinéma espagnols durant le premier franquisme : quand, où, comment et avec qui allaient-ils au cinéma ? Pour ce faire, il s'agira de confronter une partie des informations contenues dans les rapports de surveillance aux témoignages de spectateurs recueillis par la littérature scientifique espagnole. En effet, une large part du développement qui va suivre s'emploie à réutiliser l'apport de cette histoire orale déjà établie, car les sources de surveillance mobilisées pour cette thèse ne permettent pas d'aborder l'expérience cinématographique dans son entièreté. Il demeure à mon sens nécessaire de revenir sur les principales propositions de l'histoire anthropologique du spectacle cinématographique pour comprendre les rapports que les spectateurs espagnols nourrissaient avec ce médium dans le contexte autoritaire du premier franquisme.

---

[925] MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Op. Cit.*, 2011

[926] SORLIN Pierre, « Formas de ir al cine en Europa occidental en 1950 », dans CABEZA SAN DEOGRACIAS José (dir.), *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005 ; SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1977

[927] AMAR RODRÍGUEZ Víctor Manuel, *El cine en Cádiz durante la guerra civil española*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1999 ; BERMEJO MARTÍN Francisco, *La II República en Logroño : ocio y espectáculos*, « (Los libros del Rayo ; 18) », Logroño, Piedra de Rayo, 2009 ; CAÑADA ZARRANZ Alberto, *El cine en Pamplona durante la II República y la Guerra Civil (1931-1939)*, Pamplona], Institución Príncipe de Viana, 2005 ; GARCÍA RODRIGO Jesús, *La Guerra Civil Española en las pantallas de Albacete (1936-1939)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses « Don Juan Manuel », 2002 ; GONZALVO VALLESPÍ Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador : panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996; ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013

Ainsi, nous nous intéresserons tout d'abord aux temps du loisir cinématographique et à la place que le cinéma occupe dans le quotidien et le temps libre des spectateurs. Dans un second temps, il s'agira d'étudier les pratiques sociales liées aux espaces dédiés à cette activité. Du choix de la salle de cinéma aux stratégies de placement des spectateurs espagnols, l'environnement qu'ils fréquentent influe sur leur expérience cinématographique et constitue un élément déterminant des échanges culturels. Enfin, nous tenterons d'étudier les modes de sociabilité et les comportements sociaux que la sortie cinématographique génère. Dans le contexte autoritaire de l'Espagne franquiste, le cinéma est un des rares loisirs qui permette l'expression d'attitudes sociales qui ne sont permises que grâce à la complicité de l'obscurité. Pour certains spectateurs, le film constitue même un élément secondaire de l'expérience cinématographique, plus sensibles aux interactions sociales qu'ils peuvent nourrir avec le reste de la salle qu'aux émotions transmises par le grand écran.

I - Les temps du loisir cinématographique durant le premier franquisme

Les habitudes de loisirs des Espagnols de la *posguerra* ont continué à peu près de la même manière que dans l'Espagne d'avant-guerre[928]. La plupart des activités sont de nature publique, et aller au cinéma constitue la sortie de prédilection d'un bon nombre d'Espagnols. Comme on l'a vu précédemment, bien qu'éminemment rurale, l'Espagne du premier franquisme dispose d'un parc cinématographique particulièrement étoffé, et concurrence – en terme d'infrastructures cinématographiques – de nombreux pays européens. En 1953, l'étude d'Eduardo Moya réalisée pour le compte du ministère du Commerce, situe ainsi l'Espagne parmi les trois pays occidentaux les plus pourvus en cinéma par rapport à leur nombre d'habitants[929]. Pour lui, ces statistiques témoignent « clairement de la valeur que le consommateur moyen accorde au cinéma, qui fait intimement partie de sa vie quotidienne[930] ».

[928] URÍA Jorge, *La cultura popular en la España contemporánea*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003
[929] Il établit que l'Espagne dispose d'un siège pour 12,5 habitants, tandis que le Royaume-Uni et les États-Unis en disposent réciproquement d'un pour 11,5 et 12,1 habitants (MOYA LÓPEZ, Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954, p. 90)
[930] "habla claramente del valor que el consumidor medio de nuestra Patria da al cine, que forma parte de su vida cotidiana" (MOYA LÓPEZ Eduardo, *Op. Cit.*, 1954, p. 90)

L'enquête réalisée par María Antonia Paz et Julio Montero auprès d'anciens spectateurs confirme l'importance sociale qu'a représentée le loisir cinématographique pour les Espagnols du premier franquisme. 36,1 % des enquêtés estiment s'être rendu « très souvent » ou « beaucoup » au cinéma durant cette période. Ces qualificatifs renvoient à une fréquentation des cinémas d'au moins deux fois par mois. Les témoins qui étaient adolescents durant les années quarante parlent même d'une fréquentation hebdomadaire, notamment les dimanches. À l'inverse, les enquêtés qui affirment aller peu, voire jamais au cinéma (63,8 %) ne se rendent qu'une à deux fois au cinéma par mois. Pour les deux chercheurs, le fait qu'un tiers des individus interrogés se souviennent néanmoins que « leur loisir hebdomadaire habituel était le cinéma donne une idée de la haute incidence culturelle et sociale des films sur les Espagnols du premier franquisme[931] ».

Cependant, les rythmes de fréquentation des cinémas répondent à certaines habitudes et s'ajustent aux traditionnels usages du temps des Espagnols, qui partagent leur quotidien entre le temps contraint – leur activité professionnelle, leurs occupations domestiques, leurs déplacements, etc. – et le temps libre relativement limité dont ils disposent.

1.1 – Le cinéma du dimanche : la sortie rituelle

Il faut avoir conscience que les cinémas projetant des films de façon quotidienne demeurent surtout le fait des grandes villes provinciales, et majoritairement celui des capitales. Dans les petites villes de moins de 10 000 habitants qui disposent de cinémas, les séances ont lieu exclusivement en fin de semaine – le samedi et le dimanche – ainsi que durant les jours fériés[932]. La traditionnelle journée du repos dominical est celle qui accueille indéniablement le plus grand nombre de spectateurs dans les salles de province, qui se déplacent en ville tout d'abord pour assister à la messe. La messe constitue en effet l'un des rendez-vous immanquables de la vie sociale du premier franquisme et réunit la quasi-totalité de la communauté provinciale. Les individus qui ne s'y rendent pas risquent de se confronter à la désapprobation du reste des habitants et de s'exclure de la vie communautaire, comme s'ils brisaient une norme imprescriptible[933]. Il ne faut pas nécessairement voir dans cette présence assidue à la messe dominicale le signe d'une dévotion extrême. Certains historiens ont en effet nuancé le sentiment de religiosité des Espagnols durant le premier franquisme, en rappelant que les pratiques et les dévotions religieuses sont fortement contraintes dans la

[931] MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Op. Cit.*, 2011, p. 84
[932] MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Op. Cit.*, 2011, p. 84
[933] ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Op. Cit*, 2e éd., 2013, p. 186

période de « religiosité totale » de l'après-guerre. Aurelio Oresanz est le premier à mettre en évidence l'existence de trois modèles de religiosité durant la période franquiste : la religiosité totale de l'après-guerre, la religiosité personnelle des années cinquante, et la religiosité du compromis à partir des années soixante et du concile de Vatican II[934]. La période de religiosité totale se caractérise par la tentative d'une restauration religieuse et politique totale du catholicisme au sein de la société espagnole. Dans le prolongement de ces travaux, Juan José Ruiz Rico constate effectivement un accroissement des pratiques religieuses dès la fin de la guerre civile, mais indique que la peur, les conventions ou les pressions externes ont fortement influé sur ce phénomène[935]. Cela ne traduit pas nécessairement un renforcement des croyances et des dévotions religieuses, mais plutôt une prise de contrôle sur le corps social par les pouvoirs religieux, dans un contexte de culture de la victoire. D'autres historiens ont appuyé cette thèse, en démontrant que la rechristianisation de certains milieux ruraux n'a été que partielle durant le premier franquisme[936], tel que José Ramón Rodríguez Lago qui, dans son étude menée sur la Galice, estime que les résultats obtenus par l'Église sur le plan de la religiosité et de la participation des fidèles au message catholique se soldent par un échec[937]. La pratique religieuse de cette période se caractérise ainsi essentiellement par une dévotion ritualiste, où l'assistance aux messes et aux célébrations liturgiques est essentielle pour prouver son adhésion au système[938]. Fervents pratiquants et pratiquants contraints coexistent donc durant l'ensemble du premier franquisme.

Néanmoins, outre l'aspect purement religieux, dans de nombreuses localités la messe constitue un moment privilégié de la vie communautaire : qu'on y aille seul ou en famille, c'est le lieu où l'on rencontre le reste de la communauté villageoise, où l'on échange à la sortie de l'église, où l'on retrouve ses connaissances et ses amis avec qui on parle de l'actualité, etc. La messe est autant un acte religieux qu'un acte social qui génère des formes de sociabilités variées qui se poursuivent au-delà du parvis de l'église. La séance de cinéma

---

934 ORESANZ, Aurelio, Religiosidad popular española, 1940-1965, Madrid, 1974

935 RUÍZ RICO Juan José, El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco. Madrid, Editorial Tecnos, 1977

936 FONT AGULLÓ Jordi, "'Aspiramos a transformar totalmente la vida en España'. Actitudes de la población ante la implantación del Nuevo Estado: la política como religión y la religión como política" dans *Tiempos de silencio. Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo. València,17-19 de noviembre de 1999*, Valencia, 1999, p. 333-343

937 RODRÍGUEZ LAGO José Ramón , *La Iglesia en la Galicia del franquismo (1936-1965), Clero secular, Acción Católica y nacional-catolicismo*, La Coruña, Edicios do Castro, 2004

938 NAVARRO DE LA FUENTE Santiago, « La religiosidad popular como elemento de adhesión al primer franquismo. Una aproximación al caso de Sevilla », dans RUIZ SÁNCHEZ José Leonardo, *La Iglesia en Andalucía durante la guerra civil y el primer franquismo*, Universidad de Sevilla, 2014, p. 109-126 ; MORENO SECO Monica, « Creencias religiosas y política en la dictadura franquista », dans *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporanea*, nº 1, 2002, p. 235-283 ; AUBERT Paul, PÉREZ Joseph (dir.), *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017

constitue souvent la prolongation de ces interactions sociales : durant l'après-midi dominical, une période de temps libre s'offre aux Espagnols et Espagnoles. On se promène (le traditionnel *paseo* dans la ville), on déjeune, on boit un café avec ses amis et on peut aussi se rendre au cinéma afin d'y voir le film de la semaine. Ainsi, pour Wilfredo Román et Óscar Blanco, « la messe et le cinéma constituent les deux rendez-vous principaux du dimanche, qui forment les actes sociaux rassemblant le pourcentage le plus élevé et le plus varié d'habitants[939] ».

Dans son ouvrage qu'il consacre à la mémoire des spectateurs de Teruel, Ángel Gonzalvo Vallespí rapporte le témoignage de l'ancien projectionniste du *Cine Victoria*, qui illustre combien le cinéma du dimanche constituait une sortie rituelle pour les habitants de la capitale provinciale :

> « Les gens regardaient les affiches surtout sur la place du Torico, et c'était impressionnant, tous les dimanches, le Victoria était rempli, il n'y avait rien d'autre à faire. (…) Il y avait de nombreux couples d'amis qui dînaient et se retrouvaient autour d'un café, et qui après se rendaient au cinéma[940] »

Román et Blanco expliquent également que dans les petites localités de Palencia, il n'est pas rare de voir plusieurs centaines de spectateurs envahir les salles de cinéma tous les dimanches, sans que ces derniers ne se préoccupent réellement de la qualité du programme qui leur était diffusé. Durant des décennies, les publics espagnols se sont rendus au cinéma non pas pour voir de grands films, mais dans l'objectif de participer à un rendez-vous incontournable de la vie sociale du premier franquisme[941]. Néanmoins, dans le cas des grandes villes disposant d'une offre cinématographique quotidienne, il est admis que les principaux succès commerciaux et les films les plus qualitatifs sont diffusés durant le weekend, et en particulier le dimanche. L'offre étant plus importante, les publics sont attentifs à la programmation : la période de diffusion des films constitue pour eux un indice qualitatif clair. Dans plusieurs rapports de surveillance, les observateurs franquistes notent une certaine méfiance des publics envers les productions diffusées durant la semaine de travail. À Badajoz, au moment de la sortie de *Borrasca de Celos* de Ignacio F. Iquino (1946), le rapporteur explique que « le fait que ce film soit sorti en semaine a fait douter le public de sa qualité[942] ». Les exploitants de salles ayant conscience de l'importante fréquentation des cinémas le

[939] ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Op. Cit*, 2e éd., 2013, p. 186
[940] GONZALVO VALLESPÍ Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador : panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996, p. 92, témoignage de Raimundo Cagical, chef opérateur du *Cine Victoria* de Teruel entre 1940 et 1971
[941] ROMÁN IBÁÑEZ Wilfredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Op. Cit*, 2e éd., 2013, p. 187
[942] "El hecho de estrenar ésta película en día laborable, hizo recelar algo al público, sobre la calidad de la misma", AGA, Cultura, (3)121.002 36/04684, "Borrasca de celos", rapport de la délégation de Badajoz, non daté

dimanche ont ainsi tendance à privilégier la diffusion de leurs plus grands succès à ce moment, éclipsant le reste de la programmation de la semaine.

Les rythmes de diffusion cinématographique respectent ainsi les différents usages du temps des Espagnols, qui disposent d'un temps libre qui se limite généralement au dimanche. On constate également que l'activité cinématographique s'adapte à l'évolution des rythmes de travail au cours de l'année, et qu'il existe des « saisons cinématographiques ».

1.2 – Des champs à l'écran : les saisons cinématographiques en province

Durant le premier franquisme, l'Espagne demeure un pays majoritairement rural. Après la Guerre civile, plus de la moitié de la population espagnole est encore non urbaine[943], même si, à partir des années cinquante, le phénomène d'exode rural qui a débuté dans la décennie précédente s'intensifie fortement. Entre 1951 et 1960 près de deux millions d'Espagnols migrent des zones rurales vers de grands centres urbains, essentiellement vers Barcelone, Madrid et, dans une moindre mesure, vers les Pays basques[944]. Les historiens espagnols expliquent ce phénomène migratoire par les traditionnelles théories de *push-pull*, autrement dit par une conjonction de facteurs d'attraction et de répulsion. Les populations rurales fuient le manque d'emploi, en particulier les femmes qui forment une part importante des contingents de ces populations migrantes. L'emploi dans les zones rurales – lorsqu'il existe – se limite à l'agriculture de subsistance et au travail saisonnier[945]. De plus, cette offre réduite se voit progressivement menacée par l'arrivée croissante de la mécanisation agricole, poussant les populations rurales les plus pauvres à se tourner vers les grands centres urbains à la recherche d'emplois et de meilleures conditions de vie.

Cependant, en dépit de l'importance de ces mouvements migratoires internes, l'Espagne du premier franquisme reste majoritairement rurale. Dans de nombreuses zones, l'activité cinématographique s'adapte alors au rythme du travail agricole. Dans la

---

[943] TAFUNELL Xavier, "Urbanización y vivienda", dans BBVA (dir.), *Estadísticas históricas de España: siglos XIX-XX*, 2. ed., Bilbao, Fundación BBVA, 2005, p. 458

[944] Ce mouvement fut néanmoins particulièrement inégal. Sur les cinquante provinces espagnoles, les historiens ont identifié une quarantaine de zones d'émigration, mais seulement une dizaine de zones d'accueil. Parmi ces dix provinces réceptrices, les provinces de Barcelone et de Madrid accueillent respectivement 45 % et 39 % des migrants ruraux, et les Pays basques environ 14 %. Les sept autres provinces concernées par l'arrivée de ces flux de population n'accueillent ainsi que 4 % des migrations internes. Autrement dit, Barcelone, Madrid et les Pays basques – soit 4 % du territoire national - ont absorbé 96 % des migrations internes entre 1951 et 1960 (GUIA CONCA Aitana, « Migraciones », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 489-517)

[945] GUIA CONCA Aitana, « Migraciones », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 489-517

correspondance entretenue entre le délégué provincial et les inspecteurs des spectacles publics de la province de Cuenca, on constate la fermeture de nombreux cinémas l'été. Dans la petite ville de Mira, on informe le délégué que, durant les mois de juillet et d'août, le propriétaire du *Cine Cortes* « ne projettera aucun film en raison des récoltes[946] ». On observe le même phénomène à Landete, où l'activité cinématographique cesse en raison des travaux de récolte, car « cette ville étant complètement rurale, il n'existe pas suffisamment de personnes pouvant assister aux séances durant l'été[947] ». L'arrêt total de l'activité cinématographique durant les périodes les plus intenses des travaux agricoles est surtout le fait des petites villes et bourgs provinciaux.

Néanmoins, dans les grandes villes et les capitales provinciales, on constate également une nette diminution de la fréquentation des cinémas à cette saison. À la fin des années quarante, le délégué de Palma explique dans un de ses rapports que « l'assistance au cinéma durant l'été est, en général, relativement faible[948] ». De même, à Cáceres, le délégué rappelle qu'en été, « il n'y a pas beaucoup d'affluence vers les salles de projection[949] ». Il semble ici évident que les fortes températures de la période estivale aient dissuadé les spectateurs d'aller s'enfermer dans la chaleur épaisse des salles obscures, qui disposent rarement des moyens de rafraichir leurs locaux, y compris dans les cinémas les plus luxueux. Les distributeurs et exploitants cinématographiques ont adapté leurs pratiques de diffusion à ces rythmes de fréquentation saisonniers : ils limitent la sortie de leurs succès commerciaux aux périodes caractérisées par les plus forts degrés d'affluence, autrement dit à la saison morte, durant l'automne et surtout l'hiver. Les spectateurs des capitales provinciales semblent avoir intégré le fait que les films diffusés durant l'été sont d'une qualité moindre. Le délégué de Palma estime que *El crimen de la calle Bordadores* d'Edgar Neville (1946) aurait « très bien pu sortir durant la saison d'hiver, puisque des films espagnols de qualité inférieure ont été

[946] "durante los meses de Julio y Agosto, no se proyectara película por causa de la recolección, siendo petición del Sr Cortes, empresario de cine", AHP de Cuenca, C-47, « Mira años 1950 », lettre de l'inspecteur de Mira au délégué provincial de Cuenca, juillet 1950

[947] "participándole que a partir de esta fecha no se proyectaran más películas en esta localidad por causa de la recolección, ya que este pueblo es completamente agrícola y no asisten bastantes personas para seguir proyectando en la campaña de verano", AHP de Cuenca, C-47, « Landete 1951", lettre de l'inspecteur de Landete au délégué de Cuenca, le 2 juillet 1951

[948] "No puede hacerse mención de núcleo o grupo alguno de espectadores, ya que su asistencia a los cines durante el verano es, por lo regular, bastante escasa", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "El crimen de la calle Bordadores", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 16 juillet 1947

[949] "Se ha proyectado durante tres días con regular asistencia de público, pues en verano no es grande la concurrencia a salas de proyecciones", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, "Un hombre va por el camino", rapport de la délégation de Cáceres, le 22 juillet 1950

projetés pendant cette saison[950] ». Autrement dit, la qualité de l'œuvre ne correspondrait pas, selon lui, à la saison à laquelle il a été diffusé, ce qui aurait contribué à porter préjudice à son accueil par les publics de Palma.

Dans les grandes villes provinciales, l'activité cinématographique fonctionne ainsi au ralenti durant la période estivale. En 1958, une étude réalisée auprès de jeunes issus du quartier populaire *Nuestra Señora de la Paz* à Madrid (également connu sous le nom de *Pacífico*) atteste de ce désintérêt marqué pour le cinéma durant l'été. Elle établit que, en hiver, 51 % des jeunes passent leur temps libre principalement au cinéma, 42 % préfèrent aller danser et 13 % se promener en marchant. Mais en été, le cinéma disparaît presque entièrement de leurs activités de loisirs, alors que les excursions deviennent populaires (31 %) et que la marche et la danse sont privilégiées par respectivement 35 % et 27 % des interrogés[951].

Durant cette période, l'activité cinématographique rencontre surtout le succès grâce aux cinémas de plein air – *cines de verano* – qui s'installent dans l'espace public, dans les places *intramuros* des grandes villes qui constituent des centres importants de la sociabilité urbaine. Ces projections donnent l'occasion aux spectateurs d'échapper aux salles fermées et de transformer les chaudes nuits d'été en nuits de spectacles et de divertissement. Le délégué de Cáceres rapporte ainsi que « les gens préfèrent se rendre au cinéma de plein air de la *Plaza de Toros*[952] » que d'aller s'enfermer dans les cinémas.

L'activité cinématographique fonctionne donc selon des rythmes différents et s'adapte aux différents usages du temps d'une Espagne rurale, qui vit au rythme des saisons agricoles et des chaleurs estivales. On constate également que les pratiques cinématographiques peuvent évoluer selon le nouveau calendrier imposé par le régime, et être reléguées au second plan de la vie sociale lors d'événements forts qui visent à réunir la communauté provinciale.

[950] "Esta película bien pudiera haber sido estrenada durante la temporada de invierno, toda vez que durante la misma fueron proyectadas cintas españolas de inferior calidad", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "El crimen de la calle Bordadores", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 16 juillet 1947

[951] VÁZQUEZ Jesús María, *Así viven y mueren: problemas religiosos de un sector de Madrid*, Madrid, Ope,1958 p. 290-291 cité dans CAZORLA SÁNCHEZ Antonio, *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939–1975*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 244, note 78

[952] "la gente prefiere acudir al cine de verano de la Plaza de Toros", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04713, "Un hombre va por el camino", rapport de la délégation de Cáceres, le 22 juillet 1950

1.3 – La concurrence des grands événements de la vie culturelle du premier franquisme

Si le cinéma occupe une place décisive dans la vie quotidienne des Espagnols, il demeure cependant secondaire lors de la célébration d'événements marquants de la vie communautaire. Cette dernière a vu son calendrier bouleversé par le *Nuevo Estado*, qui – comme bien d'autres régimes « révolutionnaires » avant lui – a cherché à influer sur les temps sociaux et historiques, en marquant le début de son règne comme un moment historique décisif[953]. Le régime franquiste ne s'est pas contenté d'abolir les fêtes républicaines : il a établi un calendrier alternatif commençant en 1936 comme un *Primer Año Triunfal* (la Première année de triomphe), qui comprend un certain nombre de nouveaux jours fériés tels que le *Día de la Victoria* (jour de la Victoire, le 1er avril), le *Día del Caudillo* (jour du Caudillo, le 1er octobre), et le jour du Souvenir (le 20 novembre), qui commémore la mort du fondateur du parti phalangiste espagnol, José Antonio Primo de Rivera. En outre, le régime a remis au centre de ses festivités nationales les célébrations catholiques. Ces moments d'union et de fédération sont essentiels pour le pouvoir, car ils mobilisent des pans considérables de la population et permettent de les associer aux grandes célébrations du régime national-catholique.

Ces événements exceptionnels constituent donc des moments forts de la vie sociale du premier franquisme, auxquels les autorités accordent une véritable vigilance. Il semble logique que le cinéma passe au second plan lors du déroulement de fêtes religieuses, de *ferias* ou de la célébration d'événements politiques. Les rapports provinciaux nous livrent de nombreux exemples dans lesquels la fréquentation des cinémas se trouve exceptionnellement concurrencée par des événements de ce type. Ainsi, à Palma de Mallorca, *Mar abierto* de Ramón Torrado (1947) n'a suscité aucun intérêt chez les publics parce qu'il a été diffusé « lors des jours de visite du Caudillo à Mallorca[954] » ; à Huelva, le délégué explique que « durant les jours de *ferias* de la capitale, très peu de public va au cinéma[955] » ; mais c'est surtout lors de la célébration de fêtes religieuses que la faible fréquentation des cinémas est le

[953] KÖSSLER Till, « Changing the Pace of Life, Rationalizing Society: The Disappointed Ambitions of the Franco Dictatorship, 1939-1975 », dans *Histoire@Politique*, n° 39, septembre-décembre 2019 [en ligne : www.histoirepolitique.fr]

[954] "Mar abierto" ha sido una película a la cual no se ha concedido importancia, tanto por el público como por la misma empresa. Proyectada como complemente de una cinta americana de dudosa calidad, y en los días de la estancia del Caudillo en Mallorca, la cantidad de público que ha asistido a ella puede considerarse muy escasa", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 26 mai 1947

[955] "La película ha sido bien acogida, por el escaso público que durante estos días de feria en esta capital, van a los cines", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/03459, "La hija del mar", rapport de la délégation de Huelva, le 15 novembre 1955

plus fréquemment évoquée dans les rapports provinciaux. Le délégué de Badajoz estime que « les premiers jours de la Semaine Sainte sont peu propices à l'affluence des spectateurs[956] ». Le faible nombre de spectateurs présents à la première projection de *Senda ignorada* de José Antonio Nieves Conde (1946) à Cáceres s'expliquerait par le fait « qu'il s'agisse d'un jour profondément religieux, le Vendredi des Douleurs[957] ». De même, le rapporteur de Cáceres estime que le film *Mar abierto* a rencontré un faible succès parce qu'il est sorti « en semaine et durant la célébration d'actes religieux auxquels assistent un grand nombre de fidèles[958] ». On constate néanmoins une évolution notable de la fréquentation des cinémas durant les fêtes religieuses lorsque l'Église catholique espagnole commence à s'approprier pleinement le médium cinématographique comme d'un outil pédagogique. À Teruel, le projectionniste du *Cine Victoria* se souvient :

> « Durant quelques années, pendant la Semaine sainte, on n'ouvrait pas les cinémas ; après, ils ont commencé à proposer des films religieux et le dimanche de la Résurrection on proposait des films plus extraordinaires[959] »

Autrement dit, le cinéma est peu à peu instrumentalisé par l'Église pour éveiller et renforcer un sentiment religieux lors d'événements importants du calendrier catholique. Les autorités religieuses entendent jouer de la fascination qu'exerce le grand écran sur les populations pour diffuser leur message.

Le cinéma sous le premier franquisme constitue donc plus que jamais une activité rituelle, ancrée dans le quotidien des populations. Les temps dédiés au loisir cinématographique évoluent néanmoins de façon saisonnière, en fonction des rythmes des travaux agricoles qui ponctuent la vie d'une Espagne majoritairement rurale et en fonction des événements importants de la vie communautaire, qui marquent le calendrier religieux et politique du *Nuevo Estado*. Loisir de prédilection de bon nombre d'Espagnols, il jouit d'une véritable assise sociale : les autorités catholiques l'ont bien compris et l'utilisent peu à peu pour réunir les différentes communautés provinciales et éveiller leurs sentiments religieux

---

956 "Prueba de ello es que a pesar de ser proyectada durante los primeros días de Semana Santa, tiempo poco propicio para la concurrencia de espectadores, la sala estuvo llena en las sesiones de tarde", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04718, "Teatro Apolo", rapport de la délégation de Badajoz, mars 1951

957 "Posiblemente por tratarse del día tan marcadamente religioso, como el Viernes de Dolores, la concurrencia de público fue bastante escasa", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04680, "Senda ignorada", rapport de la délégation de Cáceres, le 29 mars 1947

958 "Con escasa asistencia de público fue estrenada en esta capital la película de producción nacional MAR ABIERTO, a lo cual contribuyó sin duda el haber sido proyectada en día laborable y los actuales actos religiosos que con motivo de las Misiones se celebran en la actualidad y a los que concurren muchos fieles", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation de Cáceres, le 14 mars 1947

959 Gonzalvo Vallespí Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador : panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996, p. 92

grâce à la diffusion de films hagiographiques ou bibliques. Même les individus qui fréquentent rarement les cinémas durant les années quarante et cinquante se souviennent du caractère exceptionnel que les films ont pu avoir sur leur mode de divertissement[960]. Le cinéma forme alors l'un des moments d'évasion privilégiés pour les populations, une activité extraordinaire de la vie ordinaire.

II – À chacun son cinéma : les lieux de fréquentation des spectateurs provinciaux

Dans les localités disposant de plusieurs établissements cinématographiques, aller au cinéma implique de se rendre dans une salle spécifique. Ce choix répond à différents enjeux : la situation géographique de la salle, l'intérêt pour le film qui y est projeté, les différents équipements qu'elle propose, le prix de l'entrée, etc. Néanmoins, jusqu'aux années soixante, en Europe comme aux États-Unis, les différentes enquêtes menées par les principaux distributeurs de la période nous apprennent que voir un film compte tout autant que le fait de « se rendre au cinéma et d'être dans une salle[961] ». Une enquête sociologique menée par l'université de Glasgow en 1994[962] sur d'anciens spectateurs des années trente démontre que, des décennies plus tard, ces derniers sont capables de décrire plus souvent précisément leur salle de cinéma préférée que les films qu'ils y ont vus. Plus d'un tiers des personnes interrogées reconnaissent avoir fréquenté leur salle de cinéma favorite sans se préoccuper réellement de ce qui y était programmé[963]. Antoine de Baecque, dans son étude sur la cinéphilie classique, révèle également que les publics de cinéma français avaient tendance à fréquenter la même salle jusqu'aux années soixante, avant que l'arrivée de la télévision ne vienne bouleverser en profondeur les structures du loisir cinématographique[964]. En d'autres termes, les spectateurs européens des années quarante et cinquante nourrissent un lien

[960] MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO María Antonia, *Op. Cit.*, 2011, p. 85

[961] ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 4e éd., Paris, Armand Colin, 2018, p. 41

[962] Cette enquête intitulée *Cinema culture in 1930's Britain* a été menée par Anette Kuhn du département de *Theatre, Film and Television Studies* de l'Université de Glasgow à partir de 1994. Élaborée selon la méthodologie de l'ethnologie historique, elle vise à étudier la culture populaire des Britanniques durant les années trente, en recourant à l'histoire orale et en récoltant des témoignages sur l'ensemble du territoire national, afin de comprendre la façon dont les spectateurs britanniques se remémoraient leurs pratiques cinématographiques durant leur jeunesse.

[963] ETHIS Emmanuel, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », dans *Communication & Langages*, vol. 154, no 1, 2007, p. 17

[964] DE BAECQUE Antoine, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Hachette, 2005

particulier avec les salles de cinéma, qui constitue un repère important et sensible de leur expérience cinématographique.

2.1 – Choisir son cinéma

Grâce à leur enquête nationale, Paz et Montero ont pu établir que, durant la période comprise entre 1940 et 1960, les spectateurs espagnols fréquentent avant tout des salles commerciales : seuls 15,3 % des enquêtés affirment s'être rendus dans des salles plus marginales[965] (cinéma de plein air, salles paroissiales, projections dans des établissements éducatifs, etc.). Les cinémas commerciaux se divisent en trois catégories qui suivent les normes de la distribution espagnole : les cinémas d'exclusivité (*cine de estreno*) qui diffusent les films les plus récents ; les cinémas de seconde exclusivité (*cine de reestreno*), qui projettent les mêmes films quelques semaines plus tard ; et enfin, les cinémas de quartier (*cine de barrio*) ainsi que les salles des petites agglomérations qui récupèrent les copies des films préalablement diffusés dans les deux catégories de salles précédentes. De l'exclusivité à la sortie générale, une très longue période peut ainsi s'écouler. Durant le premier franquisme, Paz et Montero établissent que 30,6 % des anciens spectateurs interrogés fréquentent les cinémas d'exclusivité, 30,1 % les cinémas de quartier et enfin, 25,1 % les cinémas de seconde exclusivité[966]. Le prix des entrées de ces différents types de cinéma est évidemment dégressif et les salles proposent une gamme variée d'équipements.

Depuis les années soixante-dix, de nombreux chercheurs se sont livrés à une histoire sociale du cinéma depuis les salles de projection, en considérant ces espaces comme des lieux de rencontre où les habitudes et les usages des spectateurs sont considérés comme autant de signes de leur appartenance sociale[967]. Au sein de ces différents types de salles, des pratiques spécifiques émergeraient, renvoyant à des divisions géographiques, sociales et professionnelles antérieurement établies. Dans les rapports provinciaux, les observateurs franquistes semblent établir un constat similaire et opèrent un parallèle entre les catégories de cinéma et les classes sociales qui les fréquentent. Ainsi, à Malaga, le délégué provincial rapporte que le *Cine Goya*, local d'exclusivité « situé en centre-ville », accueille « des spectateurs qui sont presque tous des individus d'une certaine préparation culturelle, des gens

[965] PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 101
[966] PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 104
[967] SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », dans *Le Temps des médias*, n° 3, 2004 [en ligne] https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-2-page-39.html

qui proviennent d'une strate sociale relativement élevée[968] ». À l'inverse, des rapporteurs mentionnent la fréquentation massive des cinémas de quartier par les classes populaires. À Huelva, l'observateur franquiste explique que le *Cine Oriente* réunit surtout un public d'un « niveau social, en général, peu élevé parce qu'il s'agit d'un cinéma de quartier[969] ». À León, le délégué opère lui aussi une hiérarchisation sociale entre les salles de cinéma. Il estime ainsi que le film *Mar abierto* de Ramón Torrado (1946) a rencontré un certain succès « depuis sa sortie dans les cinémas qui réunissent d'ordinaire un public sélect et cultivé, jusqu'à sa diffusion dans les autres locaux des classes populaires[970] ». En d'autres termes, selon les observateurs franquistes, les cinémas d'exclusivité seraient principalement fréquentés par l'élite culturelle urbaine tandis que les cinémas de quartier constitueraient le choix privilégié des classes populaires des capitales provinciales.

Cela peut tout d'abord s'expliquer par la proximité des établissements cinématographiques avec le lieu de vie des spectateurs. Il n'est pas étonnant que les cinémas situés dans les quartiers périphériques des capitales, où résident majoritairement des ouvriers, accueillent un pourcentage élevé de cette catégorie sociale et que, à l'inverse, l'élite urbaine porte son dévolu sur les cinémas d'exclusivité des centres-villes où elle s'est établie. La fréquentation d'un établissement situé à proximité de son lieu de résidence vient ainsi donner plus d'ampleur à la portée sociale que comporte l'activité cinématographique : aller au cinéma de son quartier signifie assister à une projection avec des individus qui nous sont déjà familiers et permet d'entretenir des relations sociales avec d'autres membres de sa communauté. Il faut là encore rappeler que pour certains spectateurs, aller au cinéma relève plus d'un acte social que de la volonté d'aller voir un film spécifique. Ils ont ainsi tendance à fréquenter la salle proche de leur lieu de résidence et à se livrer à toute une variété de pratiques complémentaires : acheter de quoi manger ou boire à des vendeurs ambulants avant la projection, retrouver des amis devant la salle, attendre la prochaine séance dans des espaces publics associés au cinéma tel que le bar du hall ou adjacent au cinéma, s'asseoir à la même place une fois entrer dans la salle, etc.

---

968 "Está situado en el centro de la ciudad y los espectadores son casi siempre personas de una cierta preparación cultural, gentes a las que podemos clasificar en un estrato social bastante elevado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Aquel viejo molino", rapport de la délégation de Malaga, le 7 janvier 1947

969 "El público que la ha visto, pertenece a un nivel social, en general, poco elevado, por ser un cine de barrio", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04732, "El milagro de Sacristán", rapport de la délégation de Huelva, 23 avril 1954

970 "la acogida dispensada por el público ha sido favorable, con un éxito de asistencia durante los diferentes días y que se ha mantenido, desde su estreno en los locales que de ordinario reúnen un público selecto y cultivado y durante su rotación por el resto de los locales de clase popular", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04679, "Mar abierto", rapport de la délégation de León, le 26 septembre 1947

L'étude de Paz et Montero a déjà pu mettre en évidence les préférences des publics en fonction de leur lieu d'appartenance. 68,7 % des individus se rendant dans les grands cinémas d'exclusivité se considèrent ainsi comme des urbains[971]. À l'inverse, les spectateurs ayant le sentiment d'être des ruraux se dirigent plus facilement vers des petites salles commerciales[972]. Avec le phénomène des migrations intérieures, les grands centres urbains absorbent une nouvelle population rurale qui va massivement fréquenter les cinémas de quartier : 44,1 % des individus privilégiant ces établissements affirment ainsi « être de la campagne[973] ». Même si les cinémas de quartier demeurent des établissements relativement grands en comparaison des cinémas des petites agglomérations provinciales, il y a fort à parier que ces populations rurales fraichement arrivées dans les capitales devaient apprécier l'ambiance plus familiale et populaire de ces établissements de quartier. Il faut en effet préciser que, à l'échelle d'une province, seules quelques villes disposent de plusieurs cinémas. Pour beaucoup de spectateurs, la présence d'une unique salle dans laquelle toute la communauté se retrouve constitue la norme. Dans la province de Cuenca par exemple, sur les 49 villes disposant de structures cinématographiques en 1950, seule une quinzaine d'agglomérations disposent d'au moins de deux salles de cinéma (Volume 1, Figure 20, p. 355). La question du choix de la salle ne se pose donc pas pour ces spectateurs habitués à se rendre dans une unique petite salle, fréquentée par des individus qui lui sont familiers.

Lorsqu'il existe plusieurs salles dans une ville, la différenciation sociale qui existe au sein de la fréquentation de certains établissements s'explique aussi par des limites à la fois financières et symboliques. Les cinémas de quartier proposent des prix extrêmement compétitifs, qui se justifient en partie par des conditions de projections plus précaires. Comme on a déjà pu l'évoquer, les bobines qui parviennent dans les dernières salles de la chaîne de distribution sont souvent déjà très usagées[974]. Il faut également prendre en compte la vétusté d'une partie du matériel de projection. Plusieurs rapports évoquent des séances gâchées par un matériel défaillant, notamment en ce qui concerne le son. À Pampelune, le délégué observe que « les déficiences de son » peuvent être « un effet de l'électricité ou de la machine[975] » de certains cinémas. À Albacete, le rapporteur regrette que *Reina Santa* de Rafael Gil (1947) soit sorti « dans un petit local dont les conditions acoustiques ne permettaient pas d'apprécier si le

[971] PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 97
[972] PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 95
[973] PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. 96
[974] Cf Chapitre 7
[975] "Se observan deficiencias de sonido que bien pudieran ser efecto de la corriente o de la maquina", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa, rapport de la délégation de Pamplona, le 31 mai 1947

son était aussi parfait que les autres qualités[976] » du film. L'ensemble de ces éléments jouent ainsi sur la qualité même de la projection.

À l'inverse, les salles d'exclusivité se caractérisent par un matériel compétitif. S'inspirant des ciné-palaces qui se sont développés au cours des années vingt et trente, de nombreuses salles de première exclusivité proposent des gammes d'équipements variées à leurs publics, qui ont vivement marqué la mémoire des spectateurs. Comme le rappelle Emmanuel Ethis, aux États-Unis et en Europe :

> « partout où l'exploitation cinématographique se développe, on opte pour la construction d'établissements de prestige bâtis à partir des canons de l'architecture théâtrale néoclassique, que l'on décore avec l'apparat du clinquant, de la verroterie et du lumineux propre à éblouir le spectateur dès l'abord de la salle[977] »

Ces cinémas diffusant les films les plus récents de la programmation rivalisent de confort, de luxe et de modernité pour attirer les foules de spectateurs dans leurs salles : hall d'entrée imposant, ouvreuses, fauteuils confortables, décoration clinquante, bar ou cafeteria avant les salles, etc. L'ensemble de ces commodités visent à donner le sentiment aux spectateurs qui les fréquentent d'évoluer dans un espace fastueux, qui demeure néanmoins accessible à un public populaire. En effet, ces grandes salles proposent généralement une palette de prix dégressifs suivant le placement des spectateurs, permettant aux populations les plus modestes d'accéder à ce type d'établissement. L'enquête menée par l'université de Glasgow en 1994 souligne le poids que cette catégorie de salles a laissé dans la mémoire des spectateurs britanniques des années trente : beaucoup se souviennent du sentiment d'émerveillement qui les accompagnait lorsqu'ils pénétraient dans un espace où régnait tant de somptuosité. Néanmoins, Pierre Sorlin rappelle l'importance de certaines barrières symboliques. Pour lui, dans certains cas, « un luxe apparent, l'existence d'un hall pourvu d'un bar, des ouvreuses en uniformes suffisaient pour écarter les familles modestes de certaines salles et les reportaient vers des locaux plus modestes[978] ».

Il ne faudrait pas cependant faire de ces barrières symboliques et financières une réalité immuable. Même s'ils sont plus rares, on retrouve des témoignages de certains observateurs rapportant que les cinémas de quartier ont pu être fréquentés par des classes sociales variées. À Oviedo, le délégué évoque la salle du *Gran Cinema*, « un cinéma de quartier fréquenté par des individus de toutes catégories sociales et aux niveaux culturels des

[976] "Lástima que el estreno de esta producción haya tenido lugar en el Cine del Productor, local pequeño en que las condiciones acústicas no permitieron apreciar si el sonido era tan perfecto como las restantes cualidades", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/044682, "Reina Santa, rapport de la délégation d'Albacete, le 23 février 1948

[977] ETHIS, *Op. Cit.*, 2018, p. 41-42

[978] SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », dans *Le Temps des médias*, nº 3, 2004 [en ligne] https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-2-page-39.html

plus disparates[979] ». À Badajoz, le film *Serenata española* de Juan de Orduña (1947) « même s'il est sorti dans un cinéma de quartier (…) [a] su attiré un public de centre-ville ainsi qu'un public expert[980] ». Il ne faudrait donc pas penser la fréquentation sociale de ces différents types d'établissements de façon trop cloisonnée : même si on observe une tendance des publics à fréquenter les salles proche de leurs lieux de vie – ce qui favorise une forme d'entre-soi – il pouvait exister au sein des salles une certaine hétérogénéité sociale.

Les différentes catégories de salles – *estreno*, *reestreno* et *de barrio* – influencent néanmoins la perception qualitative que les publics peuvent avoir des films qui y sont diffusés. Jaime del Burgo, délégué de Pamplune, résume parfaitement la situation : « dans cette ville, le local où sort un film influe particulièrement sur son succès[981] ». En effet, de l'exclusivité à la sortie générale d'une œuvre, une très longue période peut s'écouler, période qui dépend avant tout du succès rencontré par le film : plus il a du succès, plus tard il parvient dans les petites salles de quartier et de province ; inversement, moins le succès est au rendez-vous, plus vite les grandes salles s'en débarrassent. Emmanuel Ethis rappelle ainsi un paradoxe : le spectateur des années quarante et cinquante voit les films de moindre renom dans de meilleures conditions que les films les plus populaires, puisque les bobines ont été relativement épargnées par les autres salles[982]. La catégorie de salle dans laquelle sort un film constitue donc pour les publics des capitales provinciales un indice précieux de sa qualité. À Badajoz, lors de la sortie de *María de los Reyes* de Antonio Gúzman Merino (1948), « le public [lui] a porté peu d'intérêt (…), soupçonnant son échec commercial, en raison du fait qu'il soit sorti dans un cinéma de quartier[983] ». Plusieurs rapporteurs expriment d'ailleurs leur mécontentement lorsque des films espagnols qu'ils estiment de qualité suffisante sortent tout d'abord dans des cinémas de quartier ou des salles de seconde exclusivité. À Palma de Mallorca, le délégué estime que « *Héroes del 95* est un film méritant et [qu'on] lui aurait concédé une plus grande importance s'il n'avait pas été projeté dans un cinéma de seconde

[979] "en un cine de barrio en el que tienen acceso frecuente personas de todas clases de categorías sociales y de los más dispares niveles culturales", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04688, "Fuenteovejuna", rapport de la délégation d'Oviedo, le 27 novembre 1947

[980] "Aunque se estrenó en un cine de barrio el tema y los intérpretes llevaron a él a bastante público del centro y entendidos en cine, que fueron la minoría que más acerca critica expresó ante la proyección de la película", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "Serenata española", rapport de la délégation de Badajoz, non daté

[981] "si bien en esta ciudad donde el local de estreno influye notablemente en el éxito, pasara algo desapercibida", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04320, "Confidencia", rapport de la délégation de Pamplona, le 19 juillet 1949

[982] ETHIS, *Op. Cit.*, 2018, p. 46

[983] "El público prestó poco interés al estreno de ésta película, sospechando el fracaso, por el hecho de estrenarla en un cine de barrio", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, "María de los Reyes", rapport de la délégation de Badajoz, non daté

catégorie[984] ». De même, à Pampelune, le délégué estime que sortir un film dans un établissement « de second ordre compromet le succès [des] productions[985] ».

Sous le premier franquisme, on observe donc, comme partout en Europe et aux États-Unis, que les spectateurs peuvent entretenir un rapport sensible – presque affectif – avec les salles de cinéma, qui constituent autant un moyen d'évasion que le lieu d'une indiscutable sociabilité, qu'on aime fréquenter afin de rencontrer les membres de son quartier et de sa communauté.

2.2– Entrer dans la salle

Une fois arrivés devant le cinéma, il reste aux publics quelques menues obligations à accomplir avant de pénétrer au cœur des salles obscures et de goûter les plaisirs d'une projection. Après avoir choisi son film – lorsque la programmation le permet – il faut tout d'abord passer au guichet pour payer son entrée. Durant le premier franquisme, le prix moyen du billet de cinéma augmente significativement en comparaison de la période républicaine. Cette augmentation s'explique tout d'abord par les destructions de la guerre qui induisent une hausse des loyers des salles de cinéma, et ensuite, par la promulgation de certaines mesures politiques provoquant une perte substantielle de profits pour les exploitants. Parmi elles, on compte l'obligation de projeter les actualités cinématographiques – les gérants sont contraints de payer la location de chaque NO-DO – ou encore l'obligation de respecter les quotas de films nationaux dans leur programmation, moins rentables que la production étrangère. Ainsi, Emeterio Díez Puertas établit qu'en 1947 l'entrée de cinéma a été multipliée par trois par rapport à 1936 à Madrid[986]. Le prix moyen de la place dans un cinéma d'exclusivité passe de 4 pesetas à 12 pesetas, alors que le revenu par habitant a baissé quant à lui de 13% entre les deux dates. Il rappelle également que le prix du billet de cinéma est également l'un des plus élevés d'Europe. En 1952, un ouvrier spécialisé espagnol doit travailler cinq heures pour pouvoir s'offrir une place dans un cinéma d'exclusivité, alors qu'en France il ne lui suffira que de deux heures, en Grèce d'une heure et dix-huit minutes, en Irlande d'une heure ou encore en Norvège et au Danemark d'une simple demi-heure. Malgré la hausse générale des

[984] "Héroes del 95"es una película merecedora sin duda alguna de que se concediera mayor importancia que proyectarla en un cine de segunda categoría, y sin realizarse apenas propaganda", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "Héroes del 95", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 28 janvier 1948

[985] "La circunstancia de que la película fuera estrenada en un salón de segunda categoría deslució el éxito de esta producción", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04693, "Alhucemas", rapport de la délégation de Pamplona, le 4 mars 1948

[986] L'historien s'emploie à décrire l'évolution des prix de l'entrée de cinéma en Espagne de 1896 à 2001. Pour la période franquiste, consulter sa partie intitulée "Un precio intervenido y oficial (1939-1975)" dans DÍEZ PUERTAS Emeterio, *Historia social del cine en España*, Editorial Fundamentos, 2003, p. 35-39

prix du billet dans la capitale, il faut rappeler qu'il existe tout de même une grande variété de salles et de prix. En 1955, l'entrée oscille entre 2 et 22 pesetas, mais près de 50% des locaux madrilènes proposent leurs meilleures places à des prix compris entre 2 et 5 pesetas. Les prix relativement élevés de la capitale madrilène ne doivent pas non plus occulter la réalité des prix des cinémas de provinces. Ainsi, d'après les chiffres établis par le syndicat National du Spectacle (SNE) en 1951, le prix moyen d'une place de cinéma en province est de 5 pesetas[987]. Un moyen de vérifier l'exactitude de ces chiffres est de se référer à la presse locale, où les exploitants affichent les prix de leurs entrées au sein de la programmation.

Une rapide étude au sein de la presse numérisée proposée par la *Biblioteca Virtual de Prensa Historica*[988] permet ainsi d'éclairer les fourchettes de prix de l'entrée de cinéma dans les capitales provinciales. A Guadalajara, le plus important cinéma de la ville propose des places dont les prix oscillent entre 3 et 10 pesetas, selon le placement dans la salle et les périodes de diffusions. Les prix sont en effet plus élevés lors des jours fériés et les dimanches qu'en semaine. A Zamora, dans les trois cinémas de la ville, l'entrée pour les programmes doubles (projection de deux films en continu) est de 5 pesetas. A Burgos, le prix des sessions uniques oscillent entre 1 et 4 pesetas maximum. Ainsi, chaque capitale provinciale dispose d'au moins une salle proposant des prix extrêmement bas pour permettre à l'ensemble des classes sociales de se payer une entrée. Il demeure néanmoins difficile de se représenter les prix pratiqués dans les zones rurales, car leur programmation est rarement publiée au sein de la presse locale.

Avant de pouvoir régler son achat, les publics espagnols sont parfois contraints d'attendre. Lors des moments de forte affluence, les spectateurs sont nombreux à faire la queue devant les cinémas. On garde en mémoire les nombreuses photographies immortalisant les longues files de spectateurs devant les salles madrilènes, témoignages de l'âge d'or du loisir cinématographique et de son ancrage populaire (Figure 27). Les rapports provinciaux font part, quelquefois, de ces moments durant lesquels les publics affluent en masse vers les

[987] DÍEZ PUERTAS Emeterio, *Op. Cit.*, 2003, p. 38

[988] Ce projet de bibliothèque numérique est né en 2006 sous l'égide de la sous-direction générale de coordination bibliothécaire du Ministère de la culture et des sports. Avec l'aide de différentes institutions régionales, elle réunit 1,2 millions de numéros de presse régionale et de revues culturelles espagnoles de la fin du XIX^{e} siècle à nos jours. Les publications provinciales disponibles pour l'année 1951 et pour lesquelles il est possible de consulter les prix des billets de cinéma présent dans les annonces des exploitants sont les suivantes : *Diario de Burgos : de avisos y noticias* (Burgos), *Hoja oficial del lunes* (Grenade), *Imperio : Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.* (Zamora), *Nueva Alcarria* (Guadalajara). Une étude de chacune des programmations publiées dans ces journaux locaux de janvier à décembre 1951 a été réalisée afin de récolter les prix mentionnés dans les annonces des exploitants.

cinémas, au point que les rues et ruelles qui leur sont adjacentes se remplissent de spectateurs impatients d'assister à la projection d'un film.

Figure 27 : File d'attente devant le *Cine Palacio de la Música* lors de la sortie de *Le vent l'emportera* de V. Fleming à Madrid en novembre 1950, dans PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. XV

À Logroño, lors de l'avant-première de *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem en décembre 1956, le délégué rapporte l'enthousiasme palpable des spectateurs avant la diffusion :

> « le succès de salle a été total, puisqu'il ne restait plus aucune place à vendre ; dans la rue, était rassemblé un public très nombreux, désireux de venir applaudir les interprètes[989] »

La venue d'une partie des équipes de production en province pour promouvoir le film constitue un fait assez exceptionnel, et crée l'événement à Logroño : les spectateurs se

[989] "En efecto, el éxito de taquilla fue total, ya que no quedó ni una sola localidad por venderse; en la calle se congregó un numerosísimo público, deseoso de ver y aplaudir a los intérpretes", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04763, "Calle Mayor", rapport de la délégation de Logroño, le 1er décembre 1956

massent dans les rues pour pouvoir tous assister à la projection et approcher les vedettes du film. De façon moins exceptionnelle, Wilfredo Román et Óscar Blanco rappellent que, le dimanche, dans certaines agglomérations de la province de Palencia, les habitués achètent leur place pour la séance de l'après-midi avant de se rendre à la messe, afin de s'assurer d'avoir une place et de s'éviter la longue attente dominicale devant les guichets[990].

Attendre devant les cinémas génère un certain nombre de rituels et de pratiques sociales. On occupe son temps comme on peut : par l'achat de produits alimentaires auprès des vendeurs ambulants qui se placent à proximité des cinémas, par les discussions avec d'autres individus, par les réflexions des derniers indécis à propos du film qu'ils doivent choisir, etc. L'attente devant la salle peut cependant se révéler particulièrement longue pour ceux qui ne disposent pas des pesetas leur permettant de s'offrir l'entrée : les devantures des cinémas se font alors le théâtre des divers stratagèmes mis en place par de jeunes spectateurs sans le sou, déterminés à pénétrer coûte que coûte dans les salles. Román et Blanco rapportent l'expérience d'adolescents et d'enfants de la province de Palencia qui rivalisent d'imagination pour assister aux séances de cinéma[991]. Certains jeunes se postent devant les salles en espérant qu'un adulte les prendra en pitié et leur offrira la place. D'autres jeunes de la ville d'Aguilar ont quant à eux l'habitude de sillonner les rues adjacentes au cinéma en expliquant aux passants qu'il ne leur manque que cinq centimes pour pouvoir s'acheter leur place : petit à petit, ils parviennent chacun à cumuler suffisamment d'espèces sonnantes et trébuchantes pour s'offrir leur moment d'évasion. Plus pragmatiques, certains n'hésitent pas à commettre quelques petits méfaits pour parvenir à leurs fins : un spectateur d'Aguilar se souvient qu'avec sa bande d'amis, ils allaient voler les fruits d'un verger qu'ils vendaient ensuite aux spectateurs faisant la queue devant le cinéma pour s'offrir leurs places.

D'autres tentent plutôt de duper l'attention plus ou moins vigilante des ouvreurs et ouvreuses, parvenant à se glisser dans les salles obscures sans débourser un seul centime. Là encore, les jeunes Espagnols ne manquent pas d'imagination. La pratique habituelle consiste à recourir à l'aide de personnes majeures, qui acceptent de dissimuler – tant bien que mal – les enfants les plus jeunes sous leurs imperméables ou autres jupes longues. Loin de constituer la méthode la plus discrète, Román et Blanco expliquent que les gérants et les employés de cinéma se montraient relativement tolérants face à ces tentatives : le propriétaire du *Cine Montañés* d'Aguilar, Agustín Loma, affirme au contraire s'être beaucoup amusé lorsqu'il apercevait des jeunes hommes et jeunes femmes arriver péniblement devant le guichet,

[990] ROMAN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2013, p. 185
[991] ROMAN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2013, p. 172-174

affublés de larges manteaux d'où émergeaient maladroitement quatre pieds au lieu de deux. Le succès de ce stratagème dépend évidemment du degré de tolérance des gérants cinématographiques. Pour les groupes de jeunes qui désirent se rendre ensemble à une même séance, cette stratégie est trop risquée. À Guardo, un spectateur se souvient comment lui et ses amis sont parvenus à entrer incognito de nombreuses fois dans le *Cine Corcos* : s'étant aperçus que le vasistas des toilettes du cinéma donnait sur la rue, ils réunissaient leurs petites économies pour s'acheter une unique place. Lorsque l'un d'entre eux était entré en toute légalité dans le cinéma, il se précipitait ouvrir la fenêtre pour faire entrer en douce ses camarades, qui se glissaient ensuite discrètement dans la salle.

2.3 – S'asseoir : les stratégies de placement des spectateurs

Un nombre important de spectateurs espagnols a tendance à fréquenter le même cinéma : ces derniers disposent donc déjà d'une connaissance préalable de la configuration de la salle avant d'y pénétrer. Antoine de Baecque rapporte les témoignages de nombreux cinéphiles des années 1960 qui préfèrent s'asseoir au même endroit, souvent au premier rang[992]. Les habitués des cinémas de quartier ont ainsi tendance à se diriger vers ce qu'ils considèrent comme « leur place ». Le projectionniste du *Cine Victoria* de Teruel évoque ainsi les habitudes de certains abonnés :

> « Le guichetier laissait passer les abonnés. Ils payaient le même prix, mais ils avaient déjà leur siège de réservé et pouvaient toujours être côte à côte…[993] »

La fréquentation régulière de ces cinéphiles leur a permis d'opérer un choix de placement dans le temps long, leur abonnement leur garantissant de s'asseoir aux mêmes places à chaque séance. Ce choix peut obéir à divers facteurs : celui de s'assurer de pouvoir être assis aux côtés des personnes qui les accompagnent, mais également de veiller au respect de certains paramètres techniques. Ces habitués ont pu identifier les places offrant un meilleur confort et une meilleure réception acoustique et visuelle. La configuration des salles des années quarante et cinquante peut en effet induire une disparité qualitative entre certains emplacements, affectant la qualité de la séance cinématographique. L'abonnement permet ainsi aux individus concernés de pallier les risques d'un mauvais placement.

---

[992] DE BAECQUE Antoine, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Hachette, 2005

[993] GONZALVO VALLESPÍ Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador : panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996, p. 92

Les prix dégressifs des entrées s'expliquent d'ailleurs pour ces raisons. Les salles de cinéma répondent alors pour beaucoup à la même organisation que les salles de théâtre du début du XX[e] siècle. Dans les villes de province, les établissements accueillant les projections cinématographiques sont loin d'être exclusivement réservés au seul spectacle cinématographique, et, au gré de la programmation, représentations théâtrales et projections filmiques se succèdent. Comme au théâtre, les salles sont configurées de façon à proposer diverses catégories de places auxquelles sont indexés différents prix. Dans les rapports provinciaux, les informateurs classent les publics de cinéma en fonction de trois espaces : le « public d'orchestre », qui prend place dans les fauteuils situés au plus près de la scène ; le « public des gradins » situé sur les gradins s'élevant au-dessus de l'orchestre et en dessous des loges faisant face à la scène ; et enfin, le « public des galeries », assis dans un balcon épousant les contours de la salle, composé de plusieurs rangées de spectateurs. Les prix varient bien évidemment en fonction de chacune des salles concernées, mais les places les plus économiques sont traditionnellement celles des galeries puis des gradins. Les places aux prix les plus élevés sont celles situées au niveau de l'orchestre, à partir duquel les spectateurs disposent de la meilleure vue sur la scène ou l'écran. Cette distribution sociale de l'espace cinématographique est associée à des comportements spécifiques par les observateurs franquistes. Les places les plus économiques accueilleraient, selon eux, les publics les plus expressifs tandis que les spectateurs occupant les places aux prix élevés se distingueraient, à l'inverse, par leur retenue[994].

Si cette vision des comportements sociaux selon le placement des spectateurs se révèle quelque peu caricaturale, il est néanmoins important de souligner que certains emplacements semblent réservés à des catégories de publics et des usages spécifiques. Ainsi, dans de nombreuses salles espagnoles, il est admis que les places les plus isolées sont généralement occupées par les jeunes couples qui voient dans la sortie cinématographique avant tout l'occasion de profiter de quelques moments d'intimité[995]. Si les amoureux cherchent à voir un film sans être vus, à l'inverse, les spectateurs arrivant en groupe, en cherchant une place dans la salle, ont une forte tendance à se faire remarquer. La recherche d'une rangée dans laquelle chaque membre du groupe peut convenablement s'installer contraint le reste de la salle à constater leur présence[996]. En outre, le choix de s'asseoir dans les gradins et les balcons ne répond pas exclusivement à des contraintes financières. Ces espaces sont massivement

[994] Cf Chapitre 2.
[995] ROMAN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2013, p. 108-109
[996] FOREST Claude, « Qui s'assoit où ? », *Conserveries mémorielles* [En ligne # 12 | 2012, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 20 avril 2020. URL : http://journals.openedition.org/cm/1070

occupés par des jeunes et des enfants qui les considèrent comme de grands terrains de jeux : loin de rester calmes et silencieux, leurs jeunes occupants profitent souvent de l'obscurité pour circuler librement dans les gradins, jouant de nombreux tours à la salle à la faveur de l'obscurité. Les stratégies de placement des spectateurs peuvent ainsi être le révélateur des différentes sociabilités que la sortie cinématographique génère et que les spectateurs recherchent.

III – Sociabilités cinématographiques et comportements des publics dans les salles obscures

3.1 – La compagnie des spectateurs

Durant l'âge d'or du cinéma, le loisir cinématographique s'est institué en véritable rendez-vous : aller au cinéma implique de se retrouver dans un lieu, à un horaire précis, autour d'un programme défini. Les salles de cinéma constituent ainsi un lieu de sociabilité important pour les individus : en tant que fait social, l'expérience cinématographique les conduit à partager leurs émotions, à échanger avec autrui à propos de l'expérience qu'ils viennent de vivre. Pour de nombreux spectateurs, ce qui se passe dans le film lui-même compte tout autant que ce que s'y passe à côté, grâce aux interactions avec la salle que le film suscite et aux moments que l'on partage avec ses proches ou ses voisins.

En effet, l'activité cinématographique se pratique avant tout en groupe (Tableau 23). L'enquête de Paz et Montero met en évidence la faible fréquentation solitaire des cinémas sous le premier franquisme[997] : seuls 2,6 % des interrogés se souviennent s'être rendus au cinéma sans être accompagnés de proches. La grande majorité d'entre eux sont des hommes (2,2 %), car, en raison des conventions sociales, les femmes peuvent difficilement se rendre seules au cinéma sans porter atteinte à leur réputation. Elles représentent 80 % des individus qui se rendent au cinéma en compagnie d'autres membres de la famille que leurs parents. Les spectateurs et spectatrices espagnols vont principalement au cinéma en compagnie de leurs amis (29,3 % des enquêtés), en couple (29,1 %) ou bien en grands groupes, composés à la fois de couples et d'amis (21 %). Les sorties familiales semblent quant à elles moins

[997] PAZ & MONTERO, *Op . Cit.*, 2011, p. 106-107

fréquentes. Seuls 11,4 % des individus interrogés se souviennent être allés au cinéma en couple accompagné de leurs enfants et 1,3 % seulement avec leurs enfants. De nombreux interrogés affirment en effet que l'arrivée d'enfants dans leur ménage a fortement joué sur leur fréquentation cinématographique. Paz et Montero rapportent ainsi le témoignage d'Asunción, née en 1921, qui explique que :

> « Après être mariée, entre le travail, les enfants… je n'avais pas le temps. Je ne me rappelle pas être allée au cinéma lorsque j'avais des enfants[998] »

L'arrivée des enfants dans un foyer bouleverse ainsi le quotidien de nombreux couples qui disposent d'un temps libre plus limité, ce qui influe fortement sur leurs pratiques de loisirs. Il faut également mettre en évidence des limites d'ordre financier : même avec les prix extrêmement compétitifs des salles de quartier, la sortie cinématographique pour les familles nombreuses a un coût qu'il est parfois impossible d'allier aux dépenses quotidiennes. De plus, dans les zones rurales où il existe une moins grande variété de salles, l'offre des prix est moins large, empêchant parfois les familles les plus modestes d'accéder à ce loisir[999]. Cela n'empêche pas que cela soit les jeunes – peu importe le sexe – qui se rendent le plus fréquemment au cinéma[1000] : ces derniers y allaient sans leurs parents, accompagnés de leurs amis ou d'autres jeunes de leur cercle familial.

	Homme	Femme	Total
Seul	2,2	0,4	2,6
Avec ses parents	1,3	1,8	3,1
Avec des amis	15,4	13,9	29,3
En couple	13,7	15,4	29,1
En couple et avec des amis	10,2	10,8	21
En couple avec ses enfants	3,7	7,7	11,4
Avec ses enfants	0,3	1	1,3
Avec des parents proches	0,4	1,8	2,2
Total	47,2	52,8	100

Tableau 23 : La compagnie des spectateurs entre 1940 et 1960 (%)

Source : d'après les résultats de l'enquête de Paz et Montero sur près de 1750 individus (PAZ & MONTERO, Op. Cit., 2011, p. 107)

[998] "Después de casada, entre el trabajo, los hijos… no me daba tiempo. No me acuerdo de ir al cine teniendo hijos", interview de Asunción réalisée par Almudena Murillo en abril 2007, cité dans PAZ & MONTERO, *Op . Cit.*, 2011, p. 106

[999] PAZ & MONTERO, *Op . Cit.*, 2011, p. 90

[1000] PAZ & MONTERO, *Op . Cit.*, 2011, p. 107

Le caractère collectif de l'activité cinématographique constitue ainsi un élément essentiel de l'expérience des publics de cinéma. Emmanuel Ethis rappelle ainsi que les films « fournissent socialement la plus formidable des occasions de se connaître, d'éprouver son jugement de goût avec celui des autres, de reconnaître ceux qui aiment les mêmes choses[1001] ». Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier évoquent quant à eux la « ritualisation [de] la conversation artistique, qui mêle inséparablement le plaisir de l'échange social et l'échange du plaisir artistique[1002] ». Le cinéma induit d'inévitables échanges et discussions que les spectateurs entretiennent avec ceux qui les ont accompagnés, mais aussi parfois avec le reste de la salle. Les façons dont les publics vont qualifier et juger les films qu'ils viennent de voir ainsi que les interactions qu'ils peuvent développer avec leurs voisins durant la projection représentent autant de cadres différents de l'expérience cinématographique, qui doivent être appréhendés comme l'expression de sociabilités variées.

3.2 – Éclats de rires et de voix : communiquer son plaisir et son mécontentement

Durant les projections cinématographiques des années quarante et cinquante, les publics sont loin de rester impassibles face aux images animées qui leur sont projetées. S'ils les accueillent de façon individuelle dans l'espace privé de leur siège, une partie encore importante des salles de cinéma, héritière des usages et de certaines pratiques des spectateurs des premiers temps cinématographiques, peut réagir de façon bruyante et expressive. En effet, Emmanuel Ethis rappelle que même durant l'âge d'or du cinéma, une partie des spectateurs européens « conservent les attitudes et comportements qui étaient les leurs lorsque le cinéma était encore un cinéma d'attractions dévolu aux fêtes foraines. Ils parlent à voix haute durant les projections, commentent ce qu'ils voient, se déplacent d'un siège à l'autre, restent souvent debout, applaudissent à tort et à travers, entrent et sortent de la salle à n'importe quel moment[1003] ».

Si l'arrivée du cinéma sonore a fortement modulé les pratiques, imposant progressivement un silence nécessaire à la compréhension narrative de l'œuvre diffusée, les publics espagnols sont loin d'observer un silence contemplatif durant les séances.

[1001] ETHIS Emmanuel, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », dans *Communication & Langages*, vol. 154, n° 1, 2007, p. 18

[1002] JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, « L'expérience du spectateur », dans *Degrés*, vol. 38, n° 142, 2010, p. 10, [en ligne] http://laurent.jullier.free.fr/TEL/LJ2010_ExperienceSpectateur.pdf (consulté le 08/10/2019)

[1003] ETHIS Emmanuel, *Sociologie de cinéma et des publics*, 4e éd., p. 42

3.2.1 – Les bruits des spectateurs

Les témoignages d'anciens spectateurs attestent de l'atmosphère bruyante et animée qui caractérise les projections cinématographiques du premier franquisme. Román et Blanco évoquent les nombreuses manifestations sonores des publics dans les salles de Palencia[1004]. Ainsi, un inévitable brouhaha naît dans le public lorsque, dans les films d'action, les héros parviennent à vaincre leurs ennemis après de multiples péripéties. Dans les westerns, l'arrivée de la cavalerie est généralement accueillie par des salves d'applaudissements. Dans les rapports de surveillance, les agents franquistes mentionnent régulièrement les applaudissements nourris de spectateurs à la suite de certaines scènes qui ont suscité l'adhésion massive des publics. À Huelva, le délégué provincial rapporte que *El Tambor del Bruch* d'Ignacio F. Iquino (1948) « a été fréquemment interrompu par les applaudissements des spectateurs aux moyens les plus modestes[1005] ». Lors de la projection de *Reina Santa* de Rafael Gil (1947) à Burgos, le délégué évoque les nombreuses scènes qui ont suscité les applaudissements de la salle au cours de la projection :

> « Le public, à diverses occasions, à gratifier d'applaudissements nourris les scènes du « Miracle des roses », celles qui présentent la Reine dans la fureur du champ de bataille, passant entre les guerriers qui cessent le combat en sa présence, ainsi que le moment où elle donne en offrande sa couronne à l'Apôtre Jacques[1006] »

Les applaudissements ne se limitent donc pas au seul final des films, mais constituent pour les publics un moyen spontané de manifester leur contentement tout au long du film, participant collectivement à l'environnement sonore des séances. Dans de rares cas, les applaudissements peuvent également avoir d'autres significations. Il arrive, par exemple, que certains films taurins parviennent à plonger les spectateurs dans une tout autre atmosphère que celle des salles obscures : comme s'ils se trouvaient dans les gradins surplombants d'une arène, les spectateurs reproduisent certaines pratiques propres aux spectacles de tauromachie. Le délégué de Burgos évoque ainsi les réactions des publics de sa capitale lors de la projection de *La Fiesta sigue*, un film qui narre le parcours d'un jeune matador :

> « son public n'est pas le véritable aficionado du cinéma, mais plutôt le spectateur des corridas, bien qu'il ne représente qu'un petit contingent. À ce titre, le film fait preuve d'un mérite

[1004] ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2013, p. 140-141

[1005] "En el grupo de espectadores de escaso nivel cultural, ha sido bien acogida, porque el interés decae y por su argumento altamente patriótico, viéndose su producción interrumpida con frecuencia por los aplausos de los espectadores de localidades modestas", AGA, Cultura, "El tambor del Bruch", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04554, rapport de la délégation de Huelva, le 10 janvier 1949

[1006] "El público en diversas sesiones subrayó con nutridos aplausos las escenas del "Milagro de las rosas", las que presentan a la Reina pasando en el fragor de la batalla entre los guerreros que cesan en el combate ante su presencia, y mantiene en suspenso su emoción en el momento de la ofrenda que hizo ésta de su corona al Apóstol Santiago", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04682, "Reina Santa", rapport de la délégation de Burgos, le 12 avril 1947

> estimable, car il reconstitue avec fidélité et perfection les faenas de l'arène en les adaptant au cinéma. C'est pourquoi il a plu et a même été applaudi lorsque la faena du torero a atteint son point le plus émouvant[1007] »

Dans la tauromachie, la *faena* constitue le troisième acte d'une corrida, le moment qui précède l'estocade, le coup fatal porté au taureau. Il est réalisé par le matador à l'aide de la *muleta*, le fameux leurre en tissus rouge qui est agité devant l'animal. La *faena* constitue donc un moment particulièrement intense et attendu des corridas, celui où le torero fait preuve de tout son talent et de sa technique devant la foule. Les spectateurs de Burgos, bien qu'assis dans les sièges du *Coliseo Castilla*, semblent ici avoir été transportés au cœur d'une arène et avoir réagi comme s'ils assistaient à un spectacle tauromachique. Les applaudissements de ces habitués des corridas ne sont pas ici la manifestation de leur contentement face à une scène cinématographique particulièrement réussie, mais bien ceux qu'ils destinent habituellement aux matadors des arènes. Ils transposent ainsi les pratiques des spectacles tauromachiques au cœur des salles de cinéma.

Il n'en reste pas moins que dans les usages courants des publics de cinéma, manifester son contentement et son adhésion en applaudissant au cours de la narration constitue un phénomène habituel des projections du premier franquisme. Il en va de même pour les rires qui éclatent régulièrement dans l'obscurité des salles. Les rapporteurs franquistes mentionnent les rires qui agitent les rangs des publics, voire même « l'hilarité » qui peut les saisir ou encore « les rires à gorge déployée » qui éclatent parfois au cœur de l'assistance[1008].

Les séances de cinéma peuvent également être ponctuées par des prises de parole à voix haute. Certains publics commentent sans scrupule les images qui défilent devant eux, s'adressant parfois directement aux personnages en noir et blanc qui surgissent au grand écran. Román et Blanco rapportent ainsi les réactions de certains spectateurs de Palencia à l'apparition de leurs actrices préférées. Dans le *Cine Carrión* de la petite agglomération de Velilla, un homme surnommé « Marianillo » était connu pour les commentaires intempestifs qu'il livrait chaque fois qu'une actrice espagnole apparaissait à l'écran. Il n'était pas rare qu'il leur lance des commentaires comme si elles se trouvaient dans la salle : « Hé ma belle ! Si j'arrive, je te mange[1009] ! ». Dans le même cinéma, un pharmacien visiblement très sensible aux charmes de Lola Flores, se mettait debout dès qu'elle apparaissait et s'exclamait : « Ça,

---

[1007] "su público no es el verdadero aficionado al cine, sino el espectador taurino, aunque aquél también de un pequeño contingente. Y en este peculiar papel, la película alcanza un estimable mérito porque recoge con fidelidad y perfección las faenas de la plaza trasladándolas al cine. Por eso gusta y hasta lleva a aplaudirse en los momentos en que la faena del torero llega a su punto más emotivo", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "La fiesta sigue", rapport de la délégation de Burgos, le 19 mai 1949

[1008] Cf chapitre 2 et 3.

[1009] "¡Guapa!, ¡si voy te cómo!", cité dans ROMAN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 141

c'est une vraie femme, pas comme mon escopette ![1010] », faisant allusion de façon peu délicate à sa propre épouse. D'autres spectateurs, pris par l'action du film, n'hésitaient pas à s'adresser directement aux personnages de fiction s'agitant à l'écran. À Aguilar, d'anciens spectateurs se souviennent d'un dénommé Quico qui, lors de scènes de combat dont l'issue lui semblait incertaine, prodiguer nombre d'encouragements au héros[1011]. Les rapports provinciaux évoquent peu ces prises de paroles intempestives. On relève néanmoins un exemple à Vitoria, lors de la projection du film policier *Apartado de correos 1001* de Julio Salvador (1951). L'agent franquiste qui y assiste assure que durant la séance :

> « la majorité des spectateurs ont commencé dès le début à désigner Guillermo Marín comme l'auteur du crime, alors qu'en réalité le film a eu recours à cet acteur précisément pour éviter que les spectateurs n'anticipent le déroulement de l'intrigue[1012] »

Habitué des rôles de « méchants », les producteurs ont ici volontairement joué de la présence de l'acteur Guillermo Marín pour mettre les spectateurs sur une fausse piste. Ces derniers se sont empressés de le « désigner » coupable durant la projection : par ce terme, on peut imaginer que les publics l'ont alpagué ou invectivé directement durant la séance, la prise de parole à voix haute étant courante dans les salles du premier franquisme.

Les séances de cinéma sont aussi ponctuées d'injures, d'invectives, de cris ou encore de sifflements lorsque les spectateurs désirent manifester leur mécontentement, quand leur héros est vaincu par exemple[1013], ou tout simplement lorsque le film leur déplaît. Le rapporteur de Cádiz explique que *Héroes del 95* de Alfonso Raúl (1947) a été particulièrement mal accueilli, au point que durant la séance, « un faible nombre de spectateurs des places les moins chères ont sifflé afin de montrer leur mécontentement[1014] ». De même, durant la diffusion de *María de los Reyes* de Raul Alfonso (1948) à Avila, « le public des gradins » a exprimé son rejet du film en s'adonnant à de nombreuses « huées[1015] ». Lors de la projection d'*Afan-Evu* de José Neches (1945) à Burgos, le « public, fatigué par ce film, a vivement contesté ses dernières bobines, qui ont été projetées parmi les moqueries des

[1010] "¡Esto sí que es una mujer, y no la mi escopeta!", cité dans ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 141
[1011] ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 141
[1012] "la mayoría de los espectadores comienzan a señalar desde el principio a Guillermo Marín como autor del asesinato, como en realidad en esta película se ha utilizado a este actor precisamente para evitar que los espectadores conozcan anticipadamente el desarrollo de la actuación", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04718, "Apartado de correos 1001", rapport de la délégation d'Alava, janvier 1951
[1013] ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 140
[1014] "hubo en escaso número espectadores de las localidades baratas que con silbidos mostraron su desagrado", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04685, "Héroes del 95", rapport de la délégation de Cádiz, le 7 juin 1947
[1015] "Público de butacas en comentarios y público de entresuelo y generales con abucheos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, "María de los Reyes", rapport de la délégation d'Ávila, le 13 février 1950

spectateurs des places situées en hauteur du cinéma[1016] ». Lorsque le film leur déplaît, d'autres individus n'hésitent pas à abandonner leur siège et à quitter le cinéma. À Palma de Mallorca, lors de la diffusion de *María Fernanda, la Jerezana* d'Enrique Herreros (1947), « toute la salle a commenté négativement le film » et « de nombreux groupes [ont] abandonné la salle durant ses projections[1017] ». L'insatisfaction des spectateurs s'exprime donc autant au cours des séances de projection qu'à la fin. Les observateurs franquistes évoquent les attitudes variées de spectateurs déçus à la sortie des salles. À Cáceres, après avoir assisté à la projection de *Segundo López* d'Ana Mariscal (1953) qui n'a pas su les convaincre, des spectateurs « ont quitté le local la tête basse, comme s'ils avaient été victimes de quelque chose de douloureux qui les aurait affectés personnellement[1018] ». À Jerez de la Frontera, une partie des publics, à la fin de la projection de *María Fernanda, la Jerezana*, « a montré son mécontentement avec une certaine colère[1019] ». D'autres se montrent plus sarcastiques : après la diffusion d'*Afan-Evu*, le public d'Ávila a récompensé le film par « une ironique "palme du tango", d'abondants sifflements et une critique unanime dans les commentaires de rue[1020] ».

Rires, cris, moqueries, injures, applaudissements, prises de parole intempestives font ainsi partie du répertoire des réactions spontanées du public de cinéma du premier franquisme. Par ces « bruits », les spectateurs participent collectivement à l'environnement sonore d'une projection, communiquent leur plaisir ou leur affliction au reste de la salle. Néanmoins, ces manifestations sonores sont de plus en plus considérées comme des pratiques entrant en infraction au code de conduite du spectateur ordinaire, que les différents acteurs de la distribution et de l'exploitation cinématographiques tentent de domestiquer depuis les années 1910.

[1016] "al público, cansado de esta cinta, la protestará en sus últimos rollos que se proyectaron entre la burla de los espectadores de las localidades altas de dicho cine", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0???, "Afan-Evu", rapport de la délégation de Burgos, le 5 février 1947

[1017] "En todos los núcleos se ha comentado muy desfavorablemente la película, siendo muy numeroso el grupo que abandonó la sala durante sus proyecciones", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, "María Fernanda, la Jerezana", rapport de la délégation de Palma de Mallorca, le 22 avril 1948

[1018] "Ni el guión, ni las fotografías, ni la interpretación, merecieron por parte de los espectadores, unánime entre todas las clases sociales, la más condescendiente aceptación, abandonando el local cabizbajos, como si fueran victimas de algo doloroso que les afectara personalmente", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04730, "Segundo López", rapport de la délégation de Cáceres, le 5 mai 1953

[1019] "En todos los espectadores unánimemente, llegando incluso al final de la proyección a mostrar su desagrado en forma airada", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0687, "María Fernanda, la Jerezana", rapport de Jerez de la Frontera, le 30 janvier 1947

[1020] "Como colofón a este INFORME resta decir que el público premió esta película con irónicas "palmas de tango", abundantes silbidos y una protesta unánime en el comentario callejero", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04675, "Afan-Evu", rapport de la délégation d'Ávila, le 28 octobre 1949

3.2.2 – Disciplinarisation des publics et domestication des corps

Dès le début du XX^e siècle, la métamorphose des premiers objets filmiques en produits de plus en plus narratifs enjoint les exploitants cinématographiques à influer sur le comportement des publics dans leurs salles. Afin de garantir le succès et la compréhension de ces nouvelles formes filmiques, les gérants des premiers ciné-palaces et les grands distributeurs vont mettre en place une « politique d'éducation » de leurs publics, qui ont tendance à reproduire les usages qui étaient les leurs lorsque le cinéma n'était encore qu'une attraction foraine[1021]. À travers un ensemble de campagnes publicitaires, les principaux distributeurs et exploitants des premiers temps cinématographiques vont tenter d'imposer chez les publics un certain nombre de codes afin que chacun puisse profiter de conditions de projection agréables. En 1908, les cinémas Gaumont font ainsi imprimer sur leurs programmes les « Dix commandements du Bon spectateur » qu'ils projettent à l'ouverture de chacune de leurs séances de cinéma[1022]. Aux États-Unis, deux new-yorkais – John D. Scott et Edward Van Altena – réalisent en 1912 une campagne publicitaire humoristique pour tenter de réguler certaines attitudes dans les salles (Figure 28).

Leurs diapositives sont projetées dans de nombreux cinémas new-yorkais, afin de rappeler aux publics les règles de bienséance à adopter : ils doivent « applaudir seulement avec [leurs] mains[1023] », « les dames sont aimablement encouragées à retirer leurs chapeaux[1024] » et on rappelle aux publics que « parler à haute voix ou chuchoter n'est pas permis[1025] » et qu'ils doivent « veiller à rester assis[1026] » durant la projection (Figure 28). Dès les débuts du loisir cinématographique, on constate ainsi une volonté forte de discipliner les publics et de domestiquer le corps spectatoriel. On assiste à une structuration progressive de l'espace sonore, destinée à imposer les conditions nécessaires au bon déroulement des séances cinématographiques. L'encadrement des usages qui entourent la projection invite les spectateurs à se taire et à se tenir tranquilles, afin de respecter l'espace intime de chaque

[1021] ETHIS, *Op. Cit.*, 4^e ed., Paris, Armand Colin, 2018, p. 42

[1022] ETHIS Emmanuel, *Op. Cit.*, 2018, p. 43

[1023] SCOTT John D., VAN ALTENA Edward, "Please applaud with hands only", diapositive argentique, 4 x 4,5 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540, LOT 3040, vers 1912 [en ligne] https://www.loc.gov/pictures/item/2012645951/

[1024] SCOTT John D., VAN ALTENA Edward, "Ladies kindly remove your hats", diapositive argentique, 4 x 4,5 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540, LOT 3040, vers 1912 [en ligne] https://www.loc.gov/pictures/item/2012645952/

[1025] SCOTT John D., VAN ALTENA Edward, "Loud talking or whistling not allowed", diapositive argentique, 4 x 4,5 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540, LOT 3040, vers 1912 [en ligne] https://www.loc.gov/pictures/item/2012645965/

[1026] SCOTT John D., VAN ALTENA Edward, "Kindly remain seated", diapositive argentique, 4 x 4,5 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540, LOT 3040, vers 1912 [en ligne] https://www.loc.gov/pictures/item/2012645957/

individu et de ne pas entraver sa réception des images et des sons. Peu à peu, il s'établit une frontière entre les sons et les bruits jugés appropriés de ceux considérés comme inopportuns.

Figure 28 : Diapositives éducatives destinées à influer sur le comportement des spectateurs New-Yorkais en 1912

Source : *Library of Congress Prints and Photographs Division Washington*, D. C. 20540, LOT 3040 (1912)

En Espagne, cette politique d'éducation des publics est encore à l'œuvre dans les années quarante. L'atmosphère bruyante et animée qui règne sans partage dans de nombreux cinémas du premier franquisme pousse encore certains exploitants à rappeler les bons usages et les devoirs de bienséance qui incombent aux publics. Ils n'hésitent pas à solliciter le concours des autorités franquistes pour tenter d'influer sur ces pratiques solidement ancrées dans les habitudes des spectateurs hispaniques. Ils requièrent notamment l'aide des gouverneurs civils – l'équivalent des préfets français – chargés de surveiller le comportement des populations à

l'échelle de leur province. Ainsi, le 29 janvier 1947, Manuel Urbina Carrera, gouverneur de la province d'Almería, rédige une circulaire dans laquelle il se plaint du comportement inadapté de certains individus, « d'un sexe comme de l'autre », dans les salles de spectacle. Selon Urbina, « un tel état de fait ne peut être toléré, car il est impropre à une capitale cultivée et contraire aux directives que [le] *Movimiento* a tracées en matière de discipline ». C'est pourquoi, avant chaque projection et durant les entractes, les propriétaires de cinéma d'Almería doivent projeter l'avertissement suivant :

> « Le respect que tu te dois à toi et aux autres spectateurs t'oblige à conserver la nécessaire correction de tes actes et à ne pas perturber l'ordre en produisant des bruits ou en proférant des expressions de mauvais goût ou tout simplement à voix haute. Si ton éducation et ta culture ne sont pas suffisantes pour t'empêcher de commettre de tels excès, une Autorité compétente fera en sorte que ta présence n'incommode plus ceux qui assistent au spectacle et corrigera de façon inflexible ta conduite non civilisée[1027] »

Urbina Carrera exige alors que des agents de sécurité montent un service de surveillance spécial destiné à punir les personnes qui troublent le silence de la salle de façon inopportune. Il rappelle également aux employés de cinémas leur obligation à coopérer avec la police et au « maintien de l'ordre à l'intérieur des locaux ». Les autorités franquistes n'hésitent donc pas à intervenir directement auprès des publics de cinéma pour tenter de réguler leur comportement. Le ton extrêmement direct de la circulaire – voire infantilisant – diffuse un message clair destiné à être compris par l'ensemble des publics.

Néanmoins, aux yeux des représentants franquistes, l'indiscipline des spectateurs est souvent considérée comme étant le fait des plus jeunes ou des individus issus des classes sociales les plus modestes. Dans les rapports provinciaux, les manifestations sonores venant troubler la quiétude tant espérée par les exploitants cinématographiques sont systématiquement l'œuvre des classes populaires. À titre d'exemple, le délégué d'Ávila rapporte le mauvais accueil qu'a reçu le film *María de los Reyes* dans sa province en opérant une nette distinction dans le comportement des spectateurs selon leur placement dans la salle. Le « public d'orchestre », assis aux places les plus chères, a exprimé son mécontentement à travers « des commentaires » alors que celui des « gradins » lui a donné libre cours au moyen

[1027] "El respeto que debes a tí mismo y a los demás espectadores te obliga a guardar la necesaria corrección en tus actos y a no turbar el orden produciendo ruidos y profiriendo expresiones de mal gusto o simplemente en alta voz. Si tu educación y cultura no bastan para impedirte realizar tales excesos, la Autoridad se encargara de que tu presencia no constituya una molestia para los que contigo asisten al espectáculo y corregirá inflexiblemente tu conducta incivil", AHP d'Almería, GC. SG. Actos sociales. GC-1440, "Expedientes autorización festivales", circulaire du gouverneur civil Manuel Urbina Carrera, le 29 janvier 1947, cité dans BARREIRA RODRÍGUEZ Oscar J., *Migas con miedo: Prácticas de resistencia al primer franquismo (1939-1953)*, Universidad Almería, 2013, p. 313

« de huées[1028] ». À Cádiz, ce sont les « spectateurs des places les moins chères [qui sifflent] pour montrer leur mécontentement » ; à Burgos, ce sont encore les « spectateurs des places situées en hauteur du cinéma » qui s'appliquent à proférer toute une série d'attaques moqueuses durant les dernières minutes de projection du film *Afan-Evu*[1029]. De même, le rapporteur de Cádiz décrit « l'hilarité » qui secoue les rangs « du public des places les moins chères (…) face aux us et coutumes de l'époque » dans le film *El crimen de la calle Bordadores*, qui se déroule au XIX[e] siècle, alors que « le reste des spectateurs l'accueille avec curiosité et intérêt[1030] ». Les manifestations sonores les plus expressives, dans l'imaginaire des autorités franquistes, semblent donc surtout être l'apanage des classes sociales les plus modestes. Les classes populaires sont ainsi représentées comme des groupes d'individus qui ne parviennent pas à se contenir et font preuve de comportements incommodants, voire grossiers. Les mesures de contrôle imposées par la circulaire du gouverneur d'Almería s'intègrent ainsi au vaste système de moralisation et d'éducation dont font l'objet les populations espagnoles, et en particulier les classes populaires, qu'il convient d'éduquer et d'encadrer de près. Cette entreprise de moralisation des couches les plus modestes doit être replacée dans le temps long : dès le XIX[e] siècle, l'Espagne, comme d'autres pays européens[1031], entend réformer les mœurs et les conduites sociales des classes dites « laborieuses ». Ces projets sont généralement menés par des membres des classes supérieures, soucieuses d'amener les autres à « bien » se tenir, persuadés qu'il est bon pour eux de le faire. Amélie Nuq rappelle ainsi qu'au « pouvoir qui découle de la légitimité de leur position morale » s'ajoute « celui qui caractérise leur position supérieure dans la société[1032] ». Ainsi, dans le domaine du cinéma, il s'agit d'apprendre aux publics les plus populaires à se tenir convenablement durant les séances, en leur inculquant les codes sociaux nécessaires au bon déroulement des projections cinématographiques, mais, plus avant, d'imposer un contrôle

[1028] "Público de butacas en comentarios y público de entresuelo y generales con abucheos", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04696, "María de los Reyes", rapport de la délégation d'Avila, le 13 février 1950

[1029] "al público, cansado de esta cinta, la protestara en sus últimos rollos que se proyectaron entre la burla de los espectadores de las localidades altas de dicho cine", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04675, "Afan-Evu", rapport de la délégation de Burgos, le 5 février 1947

[1030] "en el sector de público de localidades baratas fue acogida con extrañeza e hilaridad ante las modas y costumbres de aquella época y el resto de los espectadores la acogió con curiosidad e interés", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/0680, "El crimen de la calle de Bordadores", rapport de la délégation de Cádiz, le 30 janvier 1947

[1031] En France, dans la première moitié du XIXe siècle par exemple, un nombre important d'enquêtes sociales sont menées pour jauger la « santé morale » des couches populaires. Voir par exemple BEC COLETTE, *L'assistance en démocratie : les politiques assistantielles dans la France des XIX[e] et XX[e] siècles*, Paris, Belin, 1998 ou GUESLIN André , *Gens pauvres, pauvres gens dans la France du XIX[e] siècle*, Paris, Aubier, 1998.

[1032] NUQ Amélie, « Justice des mineurs, Église, contrôle social et croisade morale dans l'Espagne de Franco (années 1940 et 1950) », dans *Rives Méditerranéennes*, n° 40, 2011, p. 107-132 [en ligne] https://journals.openedition.org/rives/4072 (consulté le 27 avril 2020)

sur un corps social qu'il est parfois difficile de maîtriser et qui inquiète les autorités. La circulaire du gouverneur d'Almería vise en effet à combattre bien plus que de simples prises de parole intempestives et autres désagréments sonores dans les salles obscures. Les autorités ont pleinement conscience qu'un certain nombre de comportements condamnés par la morale franquiste s'épanouit à la faveur de l'obscurité protectrice des cinémas, offrant aux spectateurs la rare occasion d'échapper au poids d'une pression sociale permanente.

3.3 - La complicité de l'obscurité : échapper au contrôle moral et social

L'idéologie nationale-catholique entend mettre fin au délabrement moral dont aurait été synonyme la période républicaine. Elle promeut un modèle de société conservateur et catholique auquel l'ensemble de la nation doit adhérer. Le franquisme se caractérise ainsi par un fort interventionnisme de l'État dans le contrôle de la morale privée, notamment familiale, sexuelle et affective, afin de modeler les comportements sociaux. Des tribunaux pour mineurs aux organismes de protection des femmes, en passant par les puissantes associations religieuses[1033] ou encore les nombreuses sections phalangistes implantées au cœur de la société civile[1034], le régime mobilise un nombre incalculable d'acteurs et d'outils pour impulser un dirigisme total sur les individus. Cependant, en ce qui concerne la normalisation des comportements sociaux, le *Nuevo Estado* n'invente rien. Il se contente de détricoter les normes institutionnelles et juridiques adoptées durant la Seconde République (1931-1939) pour revenir à la législation de la dictature de Miguel Primo de Rivera (1923-1930). Amélie Nuq explique cette permanence normative par « la faiblesse idéologique du régime et par le fait que la répression menée à l'encontre des vaincus s'exerce essentiellement par le biais de

[1033] L'Église participe activement au contrôle de la moralité des Espagnols, à travers l'action des curés de paroisse ou d'organisations chrétiennes comme l'Action Catholique, principale organisation religieuse et laïque de la période, qui jouit d'une véritable assise dans la société civile. Il faut également rappeler que le régime confie une partie essentielle de son activité sociale à l'Église, qui intègre officiellement les conseils de direction de nombreuses organisations sociales du *Nuevo Estado* et d'organismes éducatifs ou de rééducation. La victoire franquiste est synonyme, pour l'Église, de résurrection : elle retrouve ses privilèges historiques et peut entamer la reconquête spirituelle d'une société déchristianisée par la période républicaine.

[1034] Les principaux organismes de la Phalange impliqués dans le contrôle social des Espagnols sont le *Frente de Juventudes*, le « front de jeunesse » phalangiste créé en 1940 pour endoctriner la jeunesse selon les préceptes du *Movimiento* ; l'*Auxilio social* (le « Secours social »), institution de bienfaisance omniprésente destinée à porter secours aux plus pauvres durant la guerre civile et la *posguerra*, qui constitue un instrument efficace de propagande, dont peu de familles peuvent se permettre de refuser l'aide ; et enfin, en ce qui concerne les femmes, la *Sección femenina*, la « Section féminine » de la Phalange, créée et dirigée par Pilar Primo de Rivera, qui joue un rôle crucial dans l'encadrement des femmes sous le franquisme.

la justice militaire et de lois spéciales adoptées en 1939 et 1940[1035] ». Le régime franquiste élabore ainsi un nouveau cadre juridique pour réprimer l'opposition politique, mais, en ce qui concerne la répression et le contrôle moral de la société, il s'agit surtout d'un retour aux normes imposées durant la dictature des années vingt. Dans cette « croisade morale et réactionnaire[1036] » menée par le régime, le comportement de la jeunesse et les rapports entre les deux sexes sont au cœur des enjeux de régulation sociale et concentrent l'attention obsessionnelle des autorités franquistes et religieuses. Les salles de cinéma offrent néanmoins la rare occasion d'échapper au poids du carcan moral franquiste, où la jeunesse et les couples peuvent profiter d'un court instant de répit.

3.3.1 – Incivilités au cinéma : un terrain de jeu idéal pour les jeunes spectateurs

Les séances de cinéma du premier franquisme sont généralement bruyantes et animées : les spectateurs réagissent aux images et aux sons de façon relativement expressive. Néanmoins, certaines manifestations sonores et physiques n'ont parfois rien à voir avec des réactions spontanées aux images animées. En effet, pour de jeunes spectateurs se rendant en groupe au cinéma, le film n'est souvent qu'un prétexte pour se retrouver ensemble et jouer des tours au reste du public ou du personnel du cinéma. L'anonymat que leur procure l'obscurité leur permet d'éviter un certain nombre de rappels à l'ordre et de sanctions. Des enquêtes ont recueilli quelques souvenirs de ces trouble-fêtes, qui se délectaient de ces moments simples où ils pouvaient commettre de petites incivilités sans en craindre les conséquences. Román et Blanco rapportent ainsi les séances interrompues par l'action de quelques jeunes de Palencia qui s'asseyaient à proximité du projecteur devant lequel ils plaçaient leur main afin de perturber la séance. Paz et Montero évoquent également le témoignage d'Isabela, née en 1926, qui explique que parmi les cinq cinémas de sa ville :

> « l'un d'eux – El Apolo – était plus miteux que les autres, et là-bas, de jeunes voyous y allaient pour s'amuser un moment. Nous autres ne nous asseyions jamais en dessous des places de l'amphithéâtre, parce que ceux d'en haut nous jetaient des choses dessus[1037] »

[1035] Il s'agit principalement des lois relatives aux « responsabilités politiques », à la « répression de la maçonnerie et du communisme » et à la « sécurité de l'État », NUQ Amélie, « Le contrôle de la sexualité des jeunes Valenciennes sous le franquisme (années 1940 et 1950) », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 167

[1036] NUQ Amélie, « Justice des mineurs, Église, contrôle social et croisade morale dans l'Espagne de Franco (années 1940 et 1950) », dans *Rives Méditerranéennes*, nº 40, 2011, p. 107-132.

[1037] "De los cinco cines uno era más cutre, y allí iba la gente joven más gamberra a reírse un rato, el Apolo. Nosotras no nos poníamos nunca debajo de los asientos de anfiteatro, porque los de arriba tiraban cosas",

Des adolescents menaient également des attaques à l'encontre de « victimes » précises, notamment les employés travaillant dans le cinéma qu'ils connaissaient à travers leur fréquentation régulière du cinéma. Dans la province de Palencia, à Barruelo, une bande d'adolescents avait l'habitude de se rendre au cinéma dans le but de provoquer l'ouvreur du cinéma de la petite localité[1038]. La joyeuse bande se séparait en deux, et chacun des groupes allait s'installer aux deux extrémités de la salle. Quelques minutes après que le film ait commencé, les tourments du malheureux employé commençaient : d'un coin de la salle, un adolescent l'insultait haut et fort. Ce dernier, chargé de veiller au bon déroulement des séances, se précipitait alors vers l'origine du cri, à la recherche de son auteur confortablement caché par la pénombre. Avant qu'il ait pu terminer son inspection des rangées, à l'autre bout de la salle, retentissait de nouveau une insulte bien sentie. Il faisait alors immédiatement demi-tour pour identifier l'origine de ce nouveau trouble. Toute la séance durant, pour le plus grand plaisir de ses tourmenteurs, l'ouvreur multipliait ses allées et venues au gré des insultes qui résonnaient dans la salle, déterminé à sanctionner coûte que coûte les fauteurs de trouble.

Si ces petites incivilités restent relativement inoffensives, des comportements bien plus répréhensibles peuvent naître dans la pénombre. De nombreuses spectatrices évoquent les gestes déplacés de leurs voisins et le harcèlement dont elles ont pu être victimes lors de simples projections de cinéma. Profitant de l'anonymat que leur procure l'obscurité, certains hommes et adolescents s'approchent des femmes pour les toucher, avec ou sans leur consentement. Dans la petite ville de Guardo (Palencia), une spectatrice se souvient : « Les garçons ne nous laissaient pas vivre[1039] ! ». Il est en effet régulier que des enfants ou des adolescents se cachent sous les structures des gradins pour pouvoir observer à la dérobée les jambes et les cuisses des spectatrices, sur lesquelles ils posent des mains baladeuses dès que l'obscurité tombe. Ces gestes déplacés peuvent provoquer des débordements, car les jeunes spectatrices n'hésitent pas à prendre en chasse dans le cinéma les auteurs de ces attouchements. Les ténèbres cinématographiques sont ainsi propices aux rapprochements – pas toujours consentis – des corps et des rapports informels entre les sexes.

En effet, dans la société corsetée du premier franquisme, la salle de cinéma, une fois les lumières éteintes, constitue un des rares espaces dans lequel les rapprochements physiques sont envisageables : pour de nombreux spectateurs espagnols, le cinéma demeure associé au souvenir de leurs premiers émois et élans passionnels, loin du regard inquisiteur de leurs habituels chaperons.

[1038] ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 141
[1039] "Los chicos no nos dejaban vivir", ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, p. 109

3.3.2 – Premiers émois et élans passionnels : les sociabilités amoureuses au cinéma

Selon l'enquête nationale de Paz et Montero, 29,1 % des spectateurs et spectatrices du premier franquisme se souviennent d'être allés principalement au cinéma en couple. Les salles de cinéma constituent en effet le lieu privilégié des sociabilités amoureuses, qui permettent aux amours naissantes de se dévoiler sous le couvert de l'obscurité ou, dans une moindre mesure, aux passions plus assumées de se libérer des conventions morales qui entravent leur pleine expression.

**** Flirt et premiers émois dans les salles obscures***

S'aimer sous le premier franquisme est une expérience qui se vit essentiellement dans la sphère intime et domestique[1040]. Pour le régime et l'Église, l'intervention sur les comportements sexuels et affectifs est nécessaire à la sauvegarde de la morale publique. C'est de cette seule façon qu'il serait possible de maintenir la santé spirituelle de la patrie, mais aussi sa santé « physique ». En effet, dans la mesure où la vigueur démographique est liée au comportement sexuel des populations, ce dernier doit être intimement régulé. Sous le franquisme, la défense de la nation repose ainsi sur des critères « purement naturalistes[1041] », qui restreignent la reproduction au domaine du mariage catholique, auquel on confère l'obligation première et fondamentale de donner des enfants à la patrie. Le discours politique franquiste nationalise le corps féminin, imposant une maternité obligatoire à travers une politique nataliste : pour les femmes, se marier et fonder une famille constituent dès lors une responsabilité nationale contribuant à la perpétuation du régime[1042]. Il s'agit ainsi d'un projet politique étroitement associé à « l'État chrétien », qui trouve sa justification dans les présupposés théologiques de l'Église, qui, des siècles durant, a continué de considérer les comportements sexuels non destinés à la reproduction comme répréhensibles[1043]. Le régime réalise ainsi un véritable effort pour faire entrer les pratiques catholiques dans les habitus des

[1040] MARTÍN GAITE Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987 ; MEDINA DOMÉNECH María Rosa, *Ciencia y sabiduría del amor: una historia cultural del franquismo, 1940-1960*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013

[1041] CAYUELA SÁNCHEZ Salvador, *Por la grandeza de la Patria: la biopolítica en la España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014

[1042] MORCILLO GÓMEZ Aurora, *En cuerpo y alma : ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI de España, 2015

[1043] PRIETO BORREGO Lucía, *Mujer, moral y franquismo: del velo al bikini*, Universidad de Malaga (UMA), Malaga, 2018, p. 16

populations, afin de déconstruire les normes sexuelles « dévoyées » de la période républicaine.

La morale puritaine du premier franquisme condamne donc toutes les marques d'affection et les effusions amoureuses trop manifestes dans les espaces publics. Les rapports avec le sexe opposé sont extrêmement contrôlés et il existe peu d'espaces autorisant les rencontres et les rapprochements entre les individus. Les jeunes Espagnols n'avaient guère d'occasions d'approcher leurs conquêtes, comme l'explique un témoin d'Aguilar, une petite localité de la province de Palencia :

> « Ton amie était sacrée. Tu allais la chercher chez elle le dimanche et passais tout l'après-midi avec elle. Au bal, tu essayais de te rapprocher d'elle, mais elle posait sa main sur ta poitrine pour te repousser en arrière. Dans une position pareille, il était difficile de danser. Ensuite, si tu allais te promener et que tu tentais de lui tenir la main, elle s'écartait aussitôt, scandalisée par la possibilité que quelqu'un puisse la voir. Il ne restait donc plus que le cinéma[1044] »

À travers ce témoignage se dessinent les rares stratégies de séduction qui était envisageables pour les jeunes Espagnols vivant en milieu rural. La sortie amoureuse est cantonnée au dimanche, jour essentiel de la vie sociale du premier franquisme. Il débute par la célébration de la messe qui débouche l'après-midi sur des activités de loisir. Parmi elles, on trouve les traditionnels bals qui offrent l'occasion aux filles et aux garçons de se rencontrer dans des conditions « décentes ». En effet, les salles de bal se convertissent en un important lieu d'observation du comportement féminin envers le sexe opposé[1045] : ces événements se déroulent sous les yeux de l'ensemble de la communauté, ce qui induit une inévitable autorégulation des comportements et des usages amoureux. C'est d'ailleurs ce que confirme le commentaire mentionné précédemment : lorsque le jeune homme d'Aguilar invite une amie à danser, elle établit rapidement une frontière physique infranchissable entre eux. Dans les grandes villes néanmoins, la variété des salles dédiées à la danse permet un relatif assouplissement du contrôle social imposé aux jeunes couples, certains établissements se montrant plus tolérants que d'autres envers d'éventuels rapprochements physiques entre partenaires de danse[1046]. La promenade (le *paseo*) constitue également l'autre occasion de nouer des liens avec le sexe opposé qui soit socialement accepté : elle offre la possibilité de

[1044] "La novia era sagrada. La ibas a buscar el domingo a su casa y pasabas con ella toda la tarde. En el baile tratabas de arrimarte algo, pero ella te plantaba la mano en el pecho y empujaba hacia atrás. Con semejante postura poco se podía bailar. Luego, si ibas de paseo y la intentabas coger la mano, también se apartaba, escandalizada por la posibilidad de que alguien pudiera verla. Así que sólo quedaba el cine", dans ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2011, p. 108

[1045] PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 47

[1046] PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 48

parler intimement à son accompagnateur ou accompagnatrice dans le respect des convenances puisque, encore une fois, les couples s'exposent au regard vigilant du reste de la communauté. La pression sociale repose essentiellement sur les jeunes filles, qui doivent repousser les avances trop démonstratives de leur prétendant au risque que leur réputation soit entachée. Dans le contrôle de la société espagnole, la surveillance morale de la féminité constitue un élément central, car ce sont les femmes qui sont intimement liées au péché. Il faut rappeler l'existence des nombreux discours religieux, mais également scientifiques, qui insistent sur l'inclination naturelle des femmes au péché[1047] : elles seraient incapables de contrôler leurs pulsions ni de maîtriser leur sexualité, qui doit ainsi être surveillée et réprimée. La sexualité féminine n'est alors autorisée que dans le cadre normé du mariage catholique. C'est ainsi aux femmes que sont principalement destinées les règles de conduite morale promulguées par le régime[1048], qui institue un archétype féminin fondé sur les idéaux catholiques de la vertu, la retenue et la piété.

Au regard du carcan moral qui régit les relations amoureuses sous le premier franquisme, on comprend mieux les raisons pour lesquelles les salles de cinéma constituent le refuge privilégié des jeunes couples : il s'agit d'un des rares lieux qui puissent échapper au regard constant de la communauté sur les amoureux, et surtout sur les jeunes filles qui s'adonneraient à des conduites « inconvenantes ». C'est dans la pénombre que les mains se frôlent pour la première fois, qu'elles s'entrelacent timidement et que les premiers baisers sont échangés : pour ces spectateurs et spectatrices, ce qui se déroule à l'écran devient secondaire, tout occupés qu'ils sont à découvrir les premiers émois du flirt. Les ténèbres cinématographiques n'abritent pas cependant que les amours débutantes. Elles accueillent également des élans plus passionnels, qui ont cristallisé les craintes des autorités.

[1047] On pense notamment à l'ensemble du corpus théorique scientifique élaboré par le corps médical espagnol dès la fin des années vingt, notamment avec les travaux du médecin Roberto Nóvoa Santos (*La mujer. Nuestro sexto sentido y otros* esbozos, 1929) ou le psychiatre Antonio Vallejo Nájera (*Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*, 1937) qui se sont appliqués à démontrer l'infériorité de la nature féminine et sa nécessaire soumission à l'autorité masculine. Voir par exemple la première partie de l'ouvrage de Rosa María Medina Doménech qui étudie les discours scientifiques, et notamment la rhétorique biologiste et psychanalytique des années quarante (MEDINA DOMENECH María Rosa, *Ciencia y sabiduría del amor: una historia cultural del franquismo, 1940-1960*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013)

[1048] Amélie Nuq, en étudiant les processus de régulation sociale de la jeunesse à travers les rendus de jugements des tribunaux pour mineurs de Valence, établit que les autorités internent majoritairement les jeunes filles en raison de leur inconduite morale. Les motifs d'internements sont majoritairement le vol et l'indiscipline : chez les garçons, ils sont aussi courants que l'autre (respectivement 40 % et 35 % des internements) alors que chez les filles, le vol ne représente que 22 % des envois, mais l'indiscipline 48 %. Parmi les raisons de ces inconduites féminines, dans plus d'un cas sur cinq, c'est leur comportement sentimental et sexuel qui est en cause, alors que chez les garçons, la fréquence est d'un cas sur cinquante. Les jeunes filles sont ainsi bien plus régulièrement condamnées pour leur inconduite sexuelle que les garçons (NUQ Amélie, « Le contrôle de la sexualité des jeunes Valenciennes sous le franquisme (années 1940 et 1950) », dans *Vingtième Siècle*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 170-171)

**** Le sexe au cinéma : fantasme ou réalité ?***

Durant la *posguerra*, afin de mettre en place le vaste projet moralisateur du *Nuevo Estado*, des organismes sont chargés d'évaluer la « santé morale » de la société espagnole. Le Patronage de Protection de la Femme[1049] (PPM), une institution publique créée en 1941 et encadrée par le ministère de la Justice, se charge ainsi de dresser plusieurs bilans moraux à l'échelle nationale : en 1942, grâce à l'aide conjointe d'agents de police et de membres du PPM dispersés dans toutes les provinces, des questionnaires sur la prostitution et la santé morale de la population espagnole sont distribués un peu partout dans les grandes agglomérations provinciales. De nombreux aspects de la vie quotidienne sont abordés, notamment les comportements des couples dans les espaces publics[1050]. Selon les représentants du PPM, composés de nombreux religieux, les cinémas constituent des lieux de promiscuité particulièrement dangereux, car s'y développent des comportements considérés comme hautement transgressifs. Ainsi, à Logroño, le rapporteur estime que les publics ont tellement intégré l'idée que certaines salles constituent des lieux de rencontre sexuelle entre les couples, qu'ils s'assoient de façon stratégique dans la salle :

> « Dans certaines villes importantes, une grande partie des sièges est réservée aux couples, où, en raison des scandales qui s'y produisent, les personnes décentes ne peuvent s'y asseoir[1051] »

[1049] À la fin de la Guerre civile, le *Patronato de Protección a la Mujer* (PPM) constitue l'un des principaux instruments de contrôle social du régime. Créé en 1941, sous l'égide du ministère de la Justice, il vise tout d'abord à lutter contre la prostitution et à éradiquer les maladies vénériennes. Après la guerre, le développement exponentiel de la syphilis a en effet engendré une vaste politique hygiéniste, associée à un discours de régénération raciale qui vise à réguler plus fortement la prostitution. Cependant, le PPM se convertit en un véritable mécanisme correctionnel destiné à sanctionner bien plus que la prostitution, c'est-à-dire l'ensemble des conduites sociales menaçant les aspirations démographiques du régime. L'étude de Lucía Prieto Borrego sur l'action du PPM de Málaga, entre 1941 et 1971, démontre que l'institution est intervenue sur de nombreux comportements transgressant la morale catholique, mais sans lien avec l'activité de prostitution : de nombreuses jeunes filles ayant de simples relations hors mariage, suspectées de séduire trop ouvertement les hommes ou de se conduire de façon trop libérée ont ainsi été internées dans les couvents dépendant du PPM pour y être rééduquées selon les préceptes catholiques. Voir PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018

[1050] Le PPM a publié un certain nombre de mémoires qui réunissent l'ensemble des résultats de leurs enquêtes sociales sur la prostitution et les mœurs de l'Espagne du premier franquisme. Leurs résultats doivent évidemment être accueillis avec précautions, car leurs analyses sont le fruit d'une approche plus morale que sociologique. Voir PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER, *Informe sobre la moralidad pública en España. Memoria correspondiente al año 1942. Edición reservada, destinada exclusivamente a las Autoridades*, Madrid, 1943 ; PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER, *La moralidad pública y su evolución. Memoria correspondiente al bienio 1943-1944. Edición reservada, destinada exclusivamente a las Autoridades*, Madrid, 1944 ; PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER, *Informe sobre la moralidad pública en España. Memoria correspondiente a los años 1942 y 1952*, Madrid, 1954

[1051] "Existen pueblos importantes donde está reservada para las parejas una gran parte de las localidades, ya que por los escándalos que se producen no pueden ir las personas decentes", cité dans PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 52

Il est vrai que, dans de nombreuses salles, il est admis que certaines zones sont réservées aux couples. Un ancien habitué du *Cine Alcázar* de Santibáñez, une municipalité située dans la province de Palencia, se souvient :

> « Nous, les garçons, essayions toujours de poser la main sur notre petite amie. Tous les couples s'installaient sur les sièges du fond, et chacun d'entre nous occupait toujours la même place ; nous avions déjà divisé le territoire. J'allais souvent au cinéma sans connaître le titre du film du jour et il arrivait souvent, lorsqu'il était terminé, que je n'en sache pas plus[1052] »

Les salles de cinéma constituent ainsi pour de nombreux jeunes le terrain de leurs expérimentations amoureuses et sexuelles, qui, selon le témoignage de cet ancien spectateur, semblent relativement rodées : chacun des membres du groupe dispose de « sa » place, de son espace individuel. Il est entendu qu'aucun n'empiète sur celui de l'autre afin de prodiguer à leurs occupants l'intimité nécessaire au bon déroulement de leurs réjouissances. Ces conditions peuvent ainsi être favorables à des rapprochements d'ordre sexuel, au grand dam des gardiens de la morale catholique.

Les salles de cinéma n'abritent pas seulement les manifestations passionnelles de certains couples. Elles sont aussi le refuge d'amours vénales, qui profitent de l'obscurité pour se livrer aux plaisirs d'un commerce illégal. En effet, certains cinémas sont accusés d'être fréquentés par des « femmes déchues », qui vendraient leurs services dans les sombres alcôves des rangées de cinéma. Des rapports du PPM de Barcelone se lamentent de l'exercice de la prostitution dans les salles obscures :

> « Il est inconcevable qu'il existe des cinémas dans lesquels se déroulent de véritables actes de bordel, certains sièges étant occupés par des femmes publiques, en connivence avec le personnel des locaux. Ces cinémas constituent de véritables repaires de luxure, dans lesquels on achète et on paie une place pour assouvir quelques minutes de plaisir fugace, sous le couvert de l'obscurité[1053] »

Le rapporteur fait ici allusion à l'exercice d'une prostitution clandestine, qui s'oppose à celle règlementée par le régime national-catholique. La prostitution a en effet été abolie en Espagne sous la Seconde République, en 1935, mais elle est de nouveau autorisée par le *Nuevo Estado*. En 1941, le régime abroge le décret de 1935 mais crée un ensemble d'établissements pénitentiaires spécialisés ainsi que le PPM pour réprimer la prostitution. En

---

[1052] « Los chicos íbamos a intentar meter mano a la novia. Todas las parejas poníamos en las butacas de la parte trasera y cada una acostumbraba a ocupar siempre un mismo sitio; teníamos el territorio ya dividido. Yo, muchas veces iba al cine sin saber cómo se titulaba la película del día y solía suceder que, cuando terminaba, tampoco me había enterado de nada. Yo es que iba a lo de la novia", dans ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2011, p. 108

[1053] « Inconcebible parece que existan cines donde se efectúen actos propios de prostíbulos, estableciéndose en algunas butacas mujeres públicas, de acuerdo con el personal de la Empresa. Son estos cines verdaderos antros de lascivia, en los cuales se compra y se paga el deleite fugaz de unos minutos, al amparo de la oscuridad" (PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER, *La moralidad pública y su evolución. Memoria correspondiente al bienio 1943-1944. Edición reservada, destinada exclusivamente a las Autoridades*, Madrid, 1944, p. 44) cité dans PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 52

1956, après une brève campagne menée par les catholiques, elle est de nouveau abrogée. Alors que l'Église constitue l'un des piliers fondamentaux du régime, qui lui a confié la rechristianisation et la moralisation d'une société ayant sombré dans le libéralisme, le positionnement du *Nuevo Estado* à l'égard de la prostitution interroge. La hiérarchie catholique espagnole mobilise les écrits des grands théologiens pour justifier ce retour à un régime de tolérance, notamment la pensée de saint Thomas d'Aquin, qui condamne la prostitution, mais la considère comme un moindre mal, nécessaire au fonctionnement de la société humaine. Néanmoins, l'Église et le régime ne renoncent pas à leur désir de l'éradiquer progressivement, et décident de l'encadrer et de la réguler étroitement, à travers un ensemble de mesures à la fois répressives et protectrices. En 1941, le PPM a ainsi pour objectif de réhabiliter les femmes prostituées tout en devenant un puissant instrument de la politique moralisatrice du régime en intervenant dans la vie privée de nombreux individus. Les « maisons de tolérance » (*casas de tolerancias*) sont soumises à des contrôles réguliers, notamment sur le plan de l'hygiène et de la santé des prostituées, afin d'éviter la prolifération de maladies vénériennes. Néanmoins, les enquêtes du PPM révèlent l'indéniable existence d'une prostitution clandestine, dont il est impossible d'évaluer l'ampleur réelle et qui échappe au contrôle des autorités[1054]. Cette prostitution clandestine s'exerce dans divers établissements, tels que des salles de danse et des cabarets, ou encore dans des chambres d'hôtel ou *meublés* loués pour quelques heures[1055]. Certains cinémas de quartier constituent ainsi des espaces annexes de la prostitution clandestine, où les prostituées donnent rendez-vous à leur client. On peut trouver quelques mentions de ces délits dans la presse locale. À Murcía par exemple, le gouverneur civil publie dans le journal *La Verdad* le 11 novembre 1941 l'avis suivant :

> « Les sanctions suivantes ont été imposées par son excellence M. le Gouverneur :
>
> Pour avoir occupé un balcon du Theatro Romea de cette capitale, durant la séance qui se déroulait dans ledit colisée le 6 de ce mois, attirant l'attention du public, et malgré l'avoir interdit, les péripatéticiennes Adelina Rico Carreras, Emilia Díaz Sánchez et Concepción Fogado Prieto, accompagnées des habitants de cette ville Rogelio Mora Porcel et Vicente López Baeza, ont été sanctionnés par mon autorité, les trois premières à une amende de 250 pesetas et les deux autres à une autre de 500 pesetas chacun[1056] »

[1054] PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 64
[1055] PRIETO BORREGO Lucía, *Op. Cit.*, 2018, p. 66
[1056] "Por el Excmo. Sr. Gobernado han sido impuestas las siguientes sanciones : Por encontrarse ocupando un palco del Teatro Romea de esta capital, durante la función que se celebró en dicho coliseo el día 6 del actual, llamando la atención del público, a pesar de tenerlo prohibido, las meretrices Adelina Rico Carreras, Emilia Díaz Sánchez y Concepción Fogado Prieto, acompañadas por los vecinos de esta plaza Rogelio Mora Porcel y Vicente López Baeza, han sido sancionadas por mi autoridad, las tres primeras con 250 pesetas y los otros dos a 500 pesetas, cada uno", *La Verdad*, le 11 novembre 1941, cité dans ESCUDERO ANDÚJAR Fuensanta, *Dictadura y*

Afin de limiter l'exercice de cette prostitution clandestine, qui se déroule au cœur d'espaces de loisir particulièrement fréquentés, le gouverneur civil nomme publiquement les acteurs de cette infraction. Cette mise au pilori dans la presse locale vise à dissuader les publics de cinéma de se livrer à de tels agissements et constitue une tentative désespérée de réguler des comportements sociaux transgressifs.

Le discours des autorités franquistes et religieuses dénonce ainsi fortement l'immoralité des cinémas, qui seraient le berceau d'attitudes indécentes. Il semble néanmoins nécessaire de nuancer ces propos, car les autorités ont en effet tendance à diaboliser ces espaces qui échappent à leur contrôle et à accorder une place importante à ces comportements transgressifs. En effet, les rendez-vous galants dans les salles de cinéma ne favorisent souvent qu'une frivolité minimale, généralement bien éloignée du qualificatif d'indécence[1057] que les autorités s'emploient tant à décrier et condamner. Il existe chez les spectateurs une véritable appropriation des exigences morales catholiques, qui influent puissamment sur leurs conduites. L'ancien spectateur du cinéma d'Aguilar (Palencia) explique très bien la réalité ordinaire des échanges amoureux au cinéma :

> « Là-bas, nous avions l'habitude de nous donner la main et, quelques fois, nous pouvions aller jusqu'à se donner un baiser, mais, dans la majorité des cas, elle te répondait au moyen d'une gifle[1058] »

Il ne faut ainsi pas minimiser l'intériorisation des normes morales du premier franquisme, notamment chez les spectatrices qui font l'objet d'une véritable pression sociale et qui sont reprises de façon bien plus régulière pour leur « inconduite morale » que les publics masculins. Cela révèle à quel point le national-catholicisme a identifié la morale au corps féminin. Les craintes répétées des autorités à l'encontre des salles de cinéma dans les enquêtes morales et sociales des années quarante doivent ainsi largement être nuancées, car, comme le rappelle Ludivine Bantigny, ce type de source invite « à faire l'histoire des observants autant que des observés ; peut-être même que les premiers y apparaissent de façon plus saillante que les seconds, bien que ce soit contre leur gré[1059] ». Les investigations que mènent les membres du PPM révèlent ainsi parfois plus leurs inquiétudes et leurs obsessions pour les salles obscures que la réalité ordinaire des salles de cinéma : elles peuvent certes

---

oposición al franquismo en Murcia: de las cárceles de posguerra a las primeras elecciones, Universidad de Murcia, Murcia, 2007, p. 203

[1057] ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2011, p. 108

[1058] "Allí si solíamos hacer manitas y algunas vez hasta la dabas un beso, aunque la mayoría de las veces ella te respondía con una bofetada. Y eso que uno pensaba que hacia una cosa buena" dans ROMÁN & BLANCO, *Op. Cit.*, 2011, p. 108-109

[1059] BANTIGNY Ludivine, « Ordre social, ordre moral : *a priori* et partis pris des enquêtes sociales dans la France des années 1950 » dans BANTIGNY Ludivine, VIMONT Jean-Claude (dir.), *Sous l'oeil de l'expert : les dossiers judiciaires de personnalité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2010, p. 81

permettre l'expression de véritables échanges sexuels, mais ces derniers demeurent en réalité minoritaires.

L'activité cinématographique est ainsi au cœur du quotidien des individus du premier franquisme. Loisir de prédilection de bon nombre d'entre eux, le cinéma du dimanche relève autant de la sortie culturelle que de l'acte social et il est rarement concurrencé par d'autres formes de loisir. Seuls les grands événements du nouveau calendrier imposé par le régime parviennent à le détrôner, même s'il est de plus en plus instrumentalisé pour accompagner l'action fédératrice des commémorations de l'État national-catholique. Le cinéma rythme la vie sociale des Espagnols en créant avant tout des occasions de rendez-vous. De l'entrée à la sortie de la salle, se développent un ensemble de rites et de pratiques qui constituent autant de cadres de l'expérience réceptive : choisir son cinéma, attendre devant les guichets, prendre place dans la salle, s'émouvoir, crier et s'exclamer durant la projection, échanger avec ses voisins et voisines de rangées, etc. Tous ces actes ordinaires génèrent une gamme variée de sociabilités. Les comportements des spectateurs espagnols, loin de se restreindre à un silence contemplatif, se caractérisent par leur vitalité : le brouhaha, les prises de paroles à voix haute et autres manifestations sonores règnent sans partage dans les salles. Peu à peu, les exploitants cinématographiques et les autorités franquistes élaborent différentes stratégies de structuration sonore afin de domestiquer les publics de cinéma, conduisant à une progressive mise au silence dans les années soixante. Cette volonté de discipliner le corps spectatoriel – en particulier celui des classes populaires – intègre de façon plus générale le vaste système de moralisation du premier franquisme, qui a pleinement conscience que la pénombre des salles favorise l'émergence de comportements incivils, voire transgressifs, notamment du point de vue des sociabilités amoureuses et sexuelles. Les salles de cinéma offrent en effet la rare occasion aux publics d'échapper au poids du carcan moral franquiste : flirts, premiers émois passionnels et amours vénales s'épanouissent à la faveur de l'obscurité. Conscients de ces réalités, les autorités religieuses et franquistes vont dénoncer la dangerosité des cinémas et multiplier les initiatives pour tenter de contrôler ces espaces qui échappent encore à leur vigilance.

CHAPITRE 9

DES PUBLICS SOUS SURVEILLANCE

Les spectateurs provinciaux et les forces de l'ordre cinématographique

Le contrôle cinématographique mis en place par les autorités franquistes ne s'est pas restreint à la seule censure des films avant leur diffusion. Si l'historiographie espagnole donne la part belle à l'étude de la censure cinématographique, elle s'intéresse peu au contrôle concret exercé sur les spectateurs et les acteurs de la diffusion cinématographique. Pourtant, le gouvernement franquiste déploie dans toutes les provinces un réseau de surveillance de la vie culturelle, placée sous l'autorité du délégué provincial d'Éducation Populaire, puis du délégué provincial de l'Information et du Tourisme. À ses ordres, répartis dans différentes communes, des inspecteurs des spectacles publics sont chargés à partir de 1944 d'observer et de rapporter les faits marquants de la vie cinématographique et théâtrale. Ces acteurs de la surveillance cinématographique ont très peu étaient étudiés par les historiens du franquisme[1060], alors qu'ils permettent d'éclairer une nouvelle facette de la répression culturelle et son application à l'échelle locale. Jusqu'en 1964 – moment où le régime impose aux inspecteurs des spectacles publics de passer un diplôme spécifique – ils sont chargés de veiller à l'application des mesures prises par le pouvoir en matière de cinématographie et d'informer le régime des comportements des spectateurs. Parallèlement à l'action des représentants du pouvoir, d'autres formes de contrôle culturel s'exercent sur les publics de cinéma. Les autorités religieuses développent tout un arsenal de mesures et d'instruments spécifiques destinés à affermir leur contrôle sur la fréquentation des cinémas et la diffusion de certains films qu'elles jugent parfois dangereux ou inadaptés à certains publics, malgré leur validation par

[1060] Quelques monographies évoquent subrepticement l'existence des services d'inspections des spectacles publics au niveau provincial. Emeterio Díez est le premier à évoquer plus en détail cette figure du contrôle cinématographique dans un article qu'il consacre à la censure théâtrale (DIEZ PUERTAS Emeterio, « La censura teatral bajo el franquismo: la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) », *Teatr@ Revista de Estudios Escénicos*, n°22, 2018, p. 316-333

les organismes de censure officiels. Une seconde censure officieuse émanant de puissants réseaux associatifs s'étend ainsi sur les sociétés provinciales.

L'objectif de ce dernier chapitre consiste donc à décentrer son regard des seules autorités censoriales centrales afin d'interroger la mise en pratique du contrôle cinématographique à l'échelle locale. L'étude des acteurs et des différentes formes de la répression culturelle vise à déterminer le pouvoir qu'ils exercent sur les spectateurs et leurs éventuelles répercussions sur leur expérience cinématographique. Dans un premier temps, nous étudierons la figure des inspecteurs des spectacles cinématographiques, véritable sentinelle du contrôle cinématographique en province. Dans un deuxième temps, il s'agira d'étudier la censure catholique officieuse qui concurrence le régime dans le contrôle des publics de cinéma. Il s'agira enfin, dans un dernier temps, d'évaluer l'impact de ce contrôle culturel en province, en interrogeant les rapports que les spectateurs entretiennent avec ces différentes forces de l'ordre cinématographique qui agissent sur tout le territoire.

I - L'encadrement de la vie culturelle franquiste : les inspecteurs des spectacles publics, sentinelles du contrôle cinématographique

Les archives de l'administration générale nous livrent de précieux documents pour identifier le maillage du contrôle cinématographique en province : la correspondance entretenue entre les services de la Direction Générale de Cinématographie et de Théâtre (DGCT) et les délégués provinciaux affiliés à la culture[1061]. L'ensemble de ce fonds a été dépouillé afin de comprendre la façon dont les services d'inspection se sont organisés à l'échelle des différentes provinces et d'identifier l'ensemble du réseau d'observateurs sur le territoire national. Néanmoins, bien que riche d'informations, cette correspondance est souvent incomplète et inégale selon les provinces. Pour les besoins de cette étude, il a donc été décidé de compléter cette documentation par la consultation de fonds conservés au sein des archives historiques provinciales. Mon choix s'est tourné vers la province de Cuenca, dont les dossiers disponibles à l'AGA – particulièrement fournis – donnent déjà un aperçu conséquent du fonctionnement du contrôle cinématographique. Il m'a donc semblé judicieux d'approfondir mon immersion dans les coulisses de services provinciaux à travers l'exemple

[1061] Il s'agit des fonds consacrés aux délégations provinciales de la *Vicesecretaría de Educación Popular*, puis, à partir de 1951, ceux consacrés aux délégations provinciales du *Ministerio de Información y Turismo*. Ils sont conservés dans les séries dédiées à la culture : (3)49.1, (3)49.2)

de cette délégation. Au cours de cette analyse, je naviguerai donc parmi les informations émanant de différentes délégations provinciales, mais une attention particulière sera témoignée à la province de Cuenca.

1.1 – Les services d'inspection des spectacles publics

1.1.1 – L'organisation des services

Au niveau provincial, les délégués provinciaux d'Éducation Populaire se font les relais de l'administration centrale et coordonnent un service d'inspection des spectacles publics afin de s'assurer que les produits culturels diffusés sur le territoire correspondent aux normes imposées par le régime. Ils reçoivent leurs instructions directement de la DGCT, comme l'atteste une circulaire envoyée par le secrétaire de la DGCT le 13 septembre 1946 au délégué provincial d'Éducation Populaire de Cuenca :

> « Nous confions aux Délégations Provinciales d'Éducation Populaire l'inspection et l'application des dispositions émanant de la Direction Générale de Cinématographie et du Théâtre en leur rappelant leur droit de libre entrée [au sein des salles de spectacles] et autres garanties afin d'accomplir ce travail annexe à leur charge[1062] »

Les délégations provinciales d'Éducation Populaire sont ainsi chargées d'organiser le réseau d'inspection des salles de spectacles. Le 26 janvier 1948, un ordre ministériel réglemente l'organisation des services d'inspection provinciaux. Le délégué provincial dirige et coordonne l'ensemble du service, charge qu'il peut cependant confier au secrétaire général de la délégation (art. 2). Ils doivent nommer divers inspecteurs afin de couvrir différentes zones d'activité[1063]. Comme le précise une circulaire publiée à la suite de cet ordre ministériel, le 17 mars 1948, il existe trois statuts d'inspecteurs[1064]. Les inspecteurs provinciaux agissent au sein des capitales provinciales (art. 1). Il s'agit des délégués provinciaux eux-mêmes et du secrétaire de chaque délégation et des inspecteurs nommés pour agir exclusivement dans la capitale de leur province. Les inspecteurs locaux, nommés par la DGCT sur la proposition des maires, sont présents dans les municipalités dites *Cabeza de Partido Judicial*[1065] (art. 1) ; enfin, dans les localités non *Cabeza de Partido Judicial*, aucun inspecteur n'est nommé

[1062] Archivo Histórico Provincial de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)"
[1063] Circulaire n°388-18 (26 janvier 1948), AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)"
[1064] Volume 2, Figure 19 et Figure 20, p. 818-819
[1065] Les provinces espagnoles sont divisées en *Partidos Judiciales.* Il s'agit de divisions territoriales regroupant différents organes de l'administration judiciaire. Chaque *Partido Judicial* intègre une ou plusieurs municipalités limitrophes appartenant à la même province, et prend le nom de la municipalité la plus importante (la ***cabeza*** *de Partido Judicial*).

spécifiquement en raison du faible nombre de salles de spectacles et d'une activité culturelle plus réduite. La charge d'inspecteur est alors déléguée aux maires eux-mêmes (art. 3). L'ensemble de la vie culturelle sous le premier franquisme est donc soumis à la vigilance d'autorités locales sur tout le territoire espagnol. En 1951, le contrôle du cinéma passe sous la tutelle d'un nouveau ministère : le Ministère de l'Information et du Tourisme. Ce changement ministériel apporte peu de modifications : les services d'inspection provinciaux restent sous l'autorité directe de la DGCT, qui intègre le nouveau ministère. Le fonctionnement des services d'inspection demeure quant à lui identique.

Néanmoins, l'organisation des services d'inspection a été assez chaotique et est loin d'avoir été linéaire. Si le pouvoir s'emploie à les structurer à partir de 1948[1066], certaines délégations ont mis plusieurs années avant d'appliquer les directives du sous-secrétariat d'Éducation Populaire. Certaines délégations ne disposent parfois même pas d'inspecteurs : le service d'inspection est alors géré par les délégués et secrétaires provinciaux durant toutes les années quarante[1067]. En 1950[1068], le pouvoir exige ainsi une réorganisation des services d'inspection lorsqu'il prend conscience que les recommandations de l'ordonnance ministérielle de 1948 sont peu respectées, et que de nombreuses irrégularités dans la nomination des inspecteurs ont eu lieu. En 1956[1069] puis 1959[1070], l'administration centrale requiert un contrôle plus rigoureux du personnel inspecteur, en exigeant un compte rendu mensuel de leurs activités. Ainsi, les délégués sont chargés d'établir des listes dans lesquelles ils récapitulent la composition de leurs équipes d'inspecteurs, les salles de spectacles auxquelles ils sont affectés et leurs actions. Ce n'est qu'à partir des années cinquante qu'il est ainsi possible de dresser un panorama relativement complet du personnel provincial.

[1066] B.O.E., « Orden ministerial del 26 de enero de 1948 sobre inspección de los espectacáculos públicos », n° 30, le 30 janvier 1948, p. 441-442

[1067] Les provinces de Cádiz, Castellón, Cuenca et Guadalajara ne disposeront d'inspecteurs au sein de leur capitale qu'à partir des années cinquante.

[1068] Circulaire (non numérotée) envoyée par le directeur de la DGCT au délégué provincial de Cuenca le 3 mars 1950 (AHP de Cuenca, Cultura, C-126)

[1069] La circulaire n° 4331/2509 envoyée par les services de la DGCT aux délégués provinciaux leur demande de fournir de brefs rapports sur les inspecteurs des spectacles publics (AHP de Cuenca, Cultura, C-126, lettre du 28 juin 1956)

[1070] Dans une lettre envoyée au délégué de Cuenca le 7 mars 1953, la DGCT demande à tous les délégués de Cuenca de leur fournir les informations concernant les inspecteurs, afin de s'assurer que le nombre d'inspecteurs en service correspond bien aux données contenues dans les archives du service (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13238 TOP. 22/54.303-54.601)

1.1.2 – Le rôle des inspecteurs des spectacles publics

En 1944, période où les phalangistes dominent encore les sphères du pouvoir, les services d'inspection doivent avant tout s'assurer que la vie culturelle demeure en adéquation avec les valeurs franquistes que le régime tente d'imposer à la société de la *posguerra* :

> « Il est de la responsabilité de l'Éducation Populaire, que l'État a confiée à la Phalange, de surveiller la décence, la moralité et la pureté politique phalangiste de toutes les activités culturelles et artistiques de la vie espagnole[1071] »

Le régime est animé par la volonté d'éliminer de façon systématique tous les éléments non conformes à son idéologie. Comme l'explique José Angel Ascunce Arrieta, le pouvoir s'emploie à « domestiquer une grande partie de la population à travers l'idéologie ou la peur[1072] ». Les politiques d'extermination physique à l'encontre des opposants politiques en sont l'illustration par excellence. Mais cette politique d'annihilation ne saurait suffire : conjointement aux mesures violentes, le régime mène une véritable répression culturelle destinée à la fois « à l'élimination des cultures dissidentes et à la fois à protéger la pureté de sa propre idéologie ».

Le changement ministériel de 1945 induit une nouvelle conception du rôle des services d'inspection provinciaux, cette fois plus éducative. Comme le rappelle l'ordre ministériel du 28 janvier 1948, les inspecteurs doivent :

> « Veiller au fait que les spectacles s'ajustent aux normes de la morale publique et aux caractéristiques esthétiques qui contribuent à élever le niveau moral, culturel et artistique de notre peuple. Pour cela, il convient d'exercer, auprès des salles destinées aux spectacles, une inspection continue et régulière afin de garantir l'exact accomplissement des dispositions émanant des organismes compétents sur l'orientation et la surveillance des spectacles publics[1073] »

La vie publique espagnole est ainsi activement surveillée par les relais de l'autorité centrale, dans le but de préserver la morale publique, mais également dans la volonté « d'éduquer » le public espagnol grâce à une production culturelle conforme aux valeurs idéologiques et esthétiques du régime. Cette volonté éducatrice fait écho au changement

---

[1071] « Es misión de la Educación Popular, que el Estado confió a la Falange, la de vigilar por el decoro, la moralidad y la pureza política falangista de todas las actividades culturales y artísticas de la vida española », AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", circulaire n°6, le 27 novembre 1944

[1072] ASCUNCE ARRIETA, J. A., *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-catolicismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 210

[1073] « está la de velar por que los espectáculos se ajusten a unas normas de moral pública y a unas características estéticas que contribuyan a elevar el nivel moral, cultural y artístico de nuestro pueblo. Para ello conviene que se ejerza, acerca de los locales destinados a espectáculos, una inspección continua y regular que garantice el exacto cumplimiento de las disposiciones emanadas de los organismos competentes sobre la orientación y vigilancia de los espectáculos públicos en los aspectos citados sin menoscabar las atribuciones que corresponden a otros departamentos », *B.O.E*, n°30, 30 janvier 1948, p. 441

ministériel opéré à partir de 1945, où le contrôle des moyens d'expression et d'information passe sous la tutelle du ministère de l'Éducation Nationale, dominé par les représentants catholiques. Les services d'inspection visent ainsi à appliquer l'une des missions principales de la DGCT : « orienter » la production culturelle afin de réunir les Espagnols autour d'œuvres soutenues par le régime. Il s'agit d'imposer un étroit contrôle mental sur les populations à travers un fort dirigisme culturel, dans l'espoir d'implanter une culture nationale propre à l'idéologie franquiste.

Pour mener à bien cette mission de surveillance et d'orientation, les inspecteurs doivent se préoccuper de l'ensemble de la vie culturelle. Leurs observations ne sont pas seulement circonscrites au cinéma. Ils sont chargés de fournir des rapports mensuels concernant les représentations théâtrales, les bals donnés au sein de ces communautés rurales ainsi que les compagnies de variétés qui circulent de café en café. Aucune activité culturelle ne peut se produire sans l'autorisation préalable des autorités provinciales, y compris la représentation d'artistes amateurs de la commune dont ils ont la charge. Tous les organisateurs d'événements culturels doivent réserver aux inspecteurs une entrée gratuite, afin qu'ils puissent contrôler le contenu des œuvres diffusées et des événements célébrés.

Les inspecteurs exercent ainsi une pression sur l'ensemble des acteurs de la vie culturelle et sont chargés de relever les infractions faites à la législation franquiste et de les signaler au délégué provincial. La délégation provinciale de Cuenca a laissé derrière elle la trace de cette activité répressive. Entre 1954 et 1959, le délégué de l'Information et du Tourisme a jugé plus d'une centaine d'infractions commises par des propriétaires de salle de spectacles sur son territoire[1074]. Plus des trois quarts d'entre elles ont été enregistrées à l'encontre de propriétaires de cinémas (Figure 29), ce qui fait de l'activité cinématographique le secteur culturel le plus réprimandé de la province.

À travers l'analyse des correspondances entretenues entre le délégué de Cuenca et ses inspecteurs locaux, ainsi que l'étude des dossiers instruits contre les acteurs culturels de la province, on peut ainsi pleinement appréhender le rôle des inspecteurs des spectacles publics dans la répression et le contrôle cinématographique provincial.

[1074] AHP de Cuenca, série C-237 à C-238 (1954-1959)

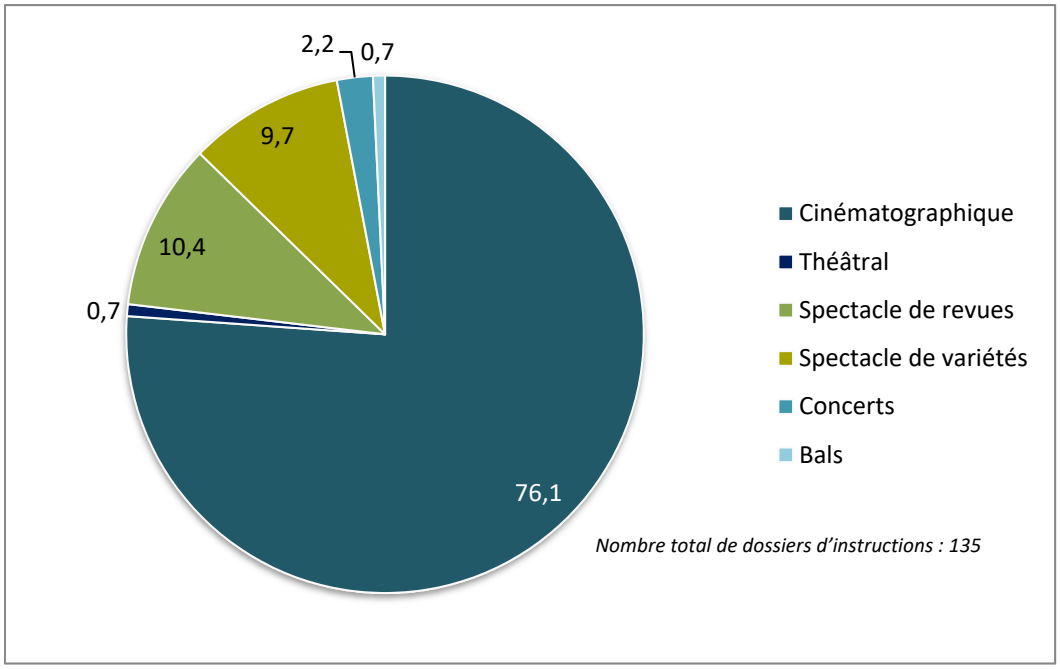


Figure 29 : Répartition de la part des dossiers d'instruction selon le type de spectacle dans la délégation de Cuenca entre 1954 et 1959 (%)

**** Les contrôles préalables : s'assurer de la légalité de la projection cinématographique***

Concernant le cinéma, les services d'inspection doivent s'assurer du bon respect de la législation en vigueur. Avant chaque projection, les propriétaires de salles sont contraints de présenter au domicile de l'inspecteur local l'autorisation de diffusion fournie par la délégation provinciale ainsi que le certificat de censure censé accompagner chaque film[1075]. Il s'agit de s'assurer de la conformité des productions filmiques, en écartant le risque d'une prolifération de bobines clandestines. Les gérants de cinéma dérogeant à ces règles demeurent rares, car l'absence d'autorisation de diffusion ou l'oubli de présenter les certificats de censure ne représentent respectivement que 3,9 % et 2 % des infractions jugées par le délégué provincial de Cuenca (Volume 2, Figure 29, p. 836).

La vigilance des inspecteurs s'étend également à l'ensemble des dispositifs qui entourent la projection des films, tels que les éléments publicitaires ou les actualités cinématographiques qui précèdent les diffusions. La publicité réalisée par les maisons de production est effectivement problématique pour le pouvoir. Dès 1943, les services centraux de propagande et de censure enjoignent les délégations provinciales à examiner scrupuleusement la publicité cinématographique diffusée auprès des populations. Dans un

[1075] Un exemple de certificat de censure accompagnant chaque bobine de film est présenté en annexe, dans le volume 2, Figure 28, p. 835

courrier adressé au délégué provincial d'Éducation Populaire de Cuenca, le délégué national de la Propagande l'informe qu'il lui faut être particulièrement vigilant vis-à-vis des « affiches, programmes de poche, pasquins, etc., qu'il soupçonnerait ne pas être passés préalablement devant la censure[1076] ». Les documents originaux étant conservés dans les dossiers de la DGCT, l'inspection des éléments publicitaires repose sur le jugement des délégués provinciaux et des inspecteurs. Le délégué provincial de Cuenca, dans une lettre qu'il adresse à la DGCT le 13 septembre 1951 explique les difficultés rencontrées par son service à propos de la surveillance de ces éléments publicitaires :

> « Jusqu'au moment de présentation du certificat de censure, le Délégué ne connaît pas les coupes effectuées sur les pellicules, il est donc difficile de déterminer la provenance des publicités ; il est déjà arrivé d'interdire l'utilisation de certains photogrammes autorisés en réalité dans les films, ou au contraire, d'en autoriser alors qu'ils étaient interdits[1077] »

Les services d'inspection sont donc chargés d'une mission censoriale concernant la publicité des films, comme le confirme une circulaire de 1954, qui délègue la validation du matériel publicitaire à « l'Inspection locale » (art. 4)[1078]. Une partie du contrôle cinématographique échappe donc à l'autorité directe des services de censure centraux qui se reposent sur les capacités d'analyse et de jugement de leurs relais provinciaux.

Les inspecteurs sont également les garants des mesures de protection établies par le régime. Dès 1944, les propriétaires de cinémas sont contraints de projeter une semaine de films espagnols contre cinq semaines de productions étrangères[1079]. À partir de 1953,[1080] les propriétaires de salle doivent projeter un film national pour six films étrangers, et en priorité durant les jours fériés qui réunissent un plus grand nombre de spectateurs. À partir de 1958, lorsque le volume de la production cinématographique espagnole augmente sensiblement, le quota de distribution passe d'un film espagnol pour cinq films étrangers[1081]. L'objectif est

[1076] "Lo pongo en tu conocimiento al objeto de que si en la propaganda se encontrase algún cartel, programa de mano, pasquín, etc., que infunde sospecha que no ha sido sometido previamente a la censura, será remitido a esta Delegación Nacional ", AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", lettre du Délégué National de la Propagande au Délégué Provincial de Éducation Populaire de Cuenca, le14 avril 1943

[1077] "Como hasta el momento de la presentación de la guía de censura el Delegado no tiene conocimiento de los cortes introducidos en la cinta, resulta difícil dictaminar la procedencia de esta propaganda, ya que pudiera darse el caso de que se prohibiera algún fotograma autorizado en la película, o por el contrario se autorizase alguno prohibido. », AHP de Cuenca, Culture, C-41, « Correspondencia con la Dirección General de Cinematografía y Teatro, 1950-1951 », lettre du Délégué Provincial d'Éducation Populaire de Cuenca au directeur de la DGCT, le 13 septembre 1951

[1078] AHP de Cuenca, Cultura, C-113, "Correspondencia con cinematógrafos de la provincia, 1945-1954", "Normas que rigen la programación de películas cinematográficas, 1er décembre 1954

[1079] *B.O.E.*, n°289, le 11 octobre 1944, p. 7759

[1080] *B.O.E.*, "Orden del Ministerio de Información y Turismo de 11 de agosto de 1953", n°253, le 10 septembre 1953, p. 5450

[1081] *B.O.E.*, "Orden del Ministerio de Información y Turismo de 7 de febrero de 1958", n°47, le 24 février 1958, p. 324

ainsi de conserver un certain espace de visibilité aux œuvres nationales, noyées sous la masse et le succès des productions étrangères, notamment hollywoodiennes. Les inspecteurs sont ainsi chargés d'épier les programmations des cinémas de leur commune afin de s'assurer de l'application des quotas de distribution des films nationaux, et, le cas échéant, d'indiquer aux propriétaires de cinéma ainsi qu'au délégué provincial les manquements à ces ratios filmiques. Il s'agit de l'infraction la plus régulièrement commise par les gérants de cinémas de Cuenca (62,7 % des infractions cinématographiques, Volume 2 ; Figure 29, p. 836). Elle est particulièrement importante en 1954, après les changements induits par le nouvel arrêté ministériel d'août 1953. Une partie des propriétaires de cinéma expliquent ainsi n'avoir pas pu respecter les conditions de projection en raison des contrats passés avec les distributeurs avant la mise en application de la loi de 1953. C'est ce qu'explique le propriétaire du *Cine Alegría* de Cuenca au délégué provincial, en février 1954 :

> « Le 11 août 1953 (…), un arrêté ministériel a été pris pour réglementer la projection des films nationaux, mais le cinéma Alegría avait déjà établi un contrat pour projeter 150 films, dont seulement quinze étaient espagnols. Cette anomalie est due aux maisons de distribution auxquelles j'ai loué le matériel, qui ne disposent pas de titres nationaux. (…) Je n'ai pu me conformer à cet arrêté ministériel sous peine de suspendre mes projections, avec les dommages évidents que cela implique pour cette entreprise[1082] »

Malgré ces explications et le préjudice économique lié à ce changement législatif, le propriétaire est condamné à régler une amende de 700 pesetas. D'autres propriétaires incriminés pour la même infraction n'hésitent pas à rejeter la faute sur les distributeurs de films. Les frères Naválon López, propriétaires et gérants du Théâtre-Cinéma Xucar à Cuenca justifient leur manquement à la loi de la façon suivante :

> « il existe une pénurie de films nationaux d'une qualité commerciale suffisante pour être diffusés du samedi au lundi ou mardi ; et, quand bien même ils existeraient, les maisons de distribution en profitent pour proposer des lots de vingt à vingt-deux films étrangers de faible qualité comportant seulement deux ou trois films espagnols, et lorsque nous avons voulu acheter les droits de ces seuls films, elles nous l'ont catégoriquement refusé, à moins que nous n'achetions le lot entier. N'est-ce pas là une façon de profiter de façon inexcusable de l'obligation de projeter des productions nationales, en distribuant des films étrangers inutiles, dont un seul lot de cette nature suffirait à ruiner une entreprise ? [1083] »

[1082] "con fecha 11 de Agosto de 1953, se dio a conocer una orden ministerial que regula proyección de películas nacionales, fecha en que la empresa del cine Alegría tenia contratadas unas 150 películas, de las que únicamente unas 15 son españolas, anomalía esta debida a que las casas distribuidoras, con las que he contratado material, no disponen de títulos nacionales. (…) No puedo ajustarme a la referida orden ministerial, so pena de suspender la proyección con el consiguiente perjuicio para esta empresa", AHP de Cuenca, C-237, "Expediente n°5 de 1954", dossier d'instruction à l'encontre de Pedro Alegria, 1954

[1083] "Por otra parte, en la actualidad, escasean las películas nacionales de categoría comercial suficiente para ponerlas en cartel de sábado a lunes o martes, y si existe alguna, es circunstancia suficiente para que la casa distribuidora se aproveche y exija para su contratación cargar con un lote de veinte o veintidós películas extranjeras de baja calidad, cosa que no hay derecho a ello, pues ya se nos han dado casos de querer contratar en

Les maisons de productions étrangères ont en effet compris les bénéfices qu'elles pouvaient tirer de la législation espagnole, en distribuant leurs films en lot. Elles tirent à leur avantage le fait que les cinémas espagnols soient contraints de distribuer une quantité minimum d'œuvres nationales, en les intégrant à d'autres films dont elles peinent à vendre les droits. Les maisons de distribution américaines, après la signature des accords bilatéraux entre le régime et les Etats-Unis en 1953, vont pleinement profiter de cette spécificité de la législation espagnole. Ces dernières entendent récupérer par tous les moyens la place qu'elles occupaient avant le premier boycott de 1951. Après cette année d'absence sur le territoire espagnol, l'influence des succursales de la MPEAA a en effet réduit et leurs capacités de négociation au sein du marché de la distribution s'est trouvé limité. La vente par lot fut l'une de leurs stratégies pour reconquérir leur prédominance antérieure. Malgré cette réalité, les délégations provinciales condamnent fermement les gérants cinématographiques, qui se défendent souvent en vain : tous écopent d'amendes importantes à partir du moment où ils ne respectent pas le ratio d'œuvres nationales et étrangères dans leur programmation.

**** Les contrôles durant les séances de cinéma***

Les inspecteurs sont chargés de s'assurer du respect des normes censoriales. Lorsque les gérants de cinéma leur présentent leur autorisation de diffusion à leur domicile, ils sont également tenus de leur présenter la feuille de censure qui accompagne chaque film, sur laquelle sont indiquées les coupes éventuelles que les commissions de censure ont imposées à l'œuvre. Dans un manuel destiné à guider les inspecteurs des spectacles publics dans leurs tâches, le délégué de Castellón de la Plana explique la marche à suivre :

> « Lorsque les inspecteurs locaux constatent que certaines coupes sont indiquées sur les licences, ils s'efforcent d'assister à la première séance au cours de laquelle est projeté le film et vérifient si elles ont été exécutées ou non sur la copie projetée. Dans le cas où l'une des coupures indiquées dans le certificat de censure n'a pas été effectuée, à la fin de la séance et en présence du propriétaire des lieux, ou de son représentant, avec la présence éventuelle d'un représentant du distributeur du film, les scènes qui apparaissent comme ayant été supprimées de la licence sont coupées. (…) Un rapport est établi (…) et envoyé à la délégation (...) avec les scènes coupées, afin que celle-ci puisse prendre les mesures nécessaires[1084] »

---

un lote de veinte películas solo las dos o tres españolas que figuraban en el mismo y rotundamente se han negado a ello a no ser que se adquiriesen también las restantes. ¿No es esto una forma de aprovecharse, por la obligación inexcusable de proyectar material nacional, para contratar películas extranjeras que no sirven para nada y que un solo lote de esa catadura sirve para llevar a la ruina a una empresa?", AHP de Cuenca, C-237, "Expediente n°33-1954", dossier d'instruction à l'encontre du Théâtre-Cinéma Xucar de Cuenca, 1954

[1084] "Cuando los señores inspectores locales observen que en las licencias se señalan determinados cortes, procurarán asistir a la primera sesión en que se exhiba y comprobaran si se han ejecutado o no en la copia que se proyecta. En el caso de que algún corte de los consignados en el certificado de censura no se hubiera efectuado, terminada la sesión y en presencia del empresario del local, o su representante, requiriendo su fuero posible la

On a ainsi pu retrouver dans la correspondance entre les services provinciaux et la DGCT des morceaux de pellicules coupées des mains des inspecteurs locaux après qu'ils ont détecté la circulation de bobines non conformes aux normes censoriales. Le délégué de Lugo transmet ainsi à la DGCT des fragments de films que son inspecteur lui a fournis : une scène de *La Dama de Shangaï (The Lady from Shangai)* d'Orson Welles (1947) dans laquelle la phrase « La nature humaine est éternelle ; celui qui suit ses instincts conserve son entièreté jusqu'à la fin[1085] » n'a pas été supprimée, alors qu'elle justifie les comportements instinctifs et immoraux des personnages ; le passage d'un film américain intitulé *Legión de los condenados* (*Rogue's Regiment*) réalisé par Robert Florey (1948) dans lequel une photo de Hitler apparaît, ce qui dérange fortement les autorités franquistes qui, dans les années cinquante, tentent de se distancier au maximum des liens que le Caudillo a pu entretenir avec le régime nazi durant la Seconde Guerre mondiale[1086] ; ou encore, un baiser entre les deux personnages principaux du film de Billy Wilder, *A foreign affair* (1948) que le distributeur avait conservé malgré l'interdiction de la JCCP[1087]. Les inspecteurs des spectacles publics sont donc les garants du contrôle censorial exercé par l'administration centrale et veillent à ce qu'aucune copie clandestine ne soit projetée dans les cinémas espagnols. Les gérants de cinéma sont également tenus de s'assurer que les copies qu'ils diffusent sont conformes aux certificats de censure qui accompagnent les bobines. Les sanctions touchent néanmoins surtout les distributeurs qui sont condamnés à de lourdes amendes lorsqu'ils n'ont pas scrupuleusement appliqué les coupes imposées par la censure. Ainsi, à Cuenca, le délégué instruit un dossier à l'encontre de la maison de distribution Warner Bros qui a omis de couper certaines scènes du film américain

---

presencia de un representante de la Casa Distribuidora de la película, se procederá a cortar las escenas que figurando como suprimidas en la licencia, hubieran sido exhibidas. Se levantará acta de tales infracciones, concretando con todo detalle los hechos firmando el representante de la distribuidora si se halla presente el de la empresa del cine y el señor Inspector. El acta se llevará por triplicado, quedándose un ejemplar en poder del empresario del local, otra del representante de la distribuidora, y otra se remitirá a la delegación (…) con las escenas de película cortadas, al objeto de que por esta se dé el curso reglamentario", AHP de Castellón de la Plana, fonds de la délégation de l'Information et du Tourisme, caja 293, « Manual de inspectores », 1962

[1085] "Adjunto me complazco en remitirle el trozo de película correspondiente a "LA DAMA DE SHANGHAI", expt 8358, copia 3, distribuida por Exclusivas Floralva que corresponde a la frase "La naturaleza humana es eterna ; el que sigue sus instintos conserva su entereza hasta el fin" y que según las condiciones de proyección y escenas suprimidas que se indican en la Guía-censura de la mencionada película debía figurar suprimida", AGA, Cultura, (3) 49.1 21/01991, "Expediente n°109", lettre du délégué de Lugo à la DGCT, le 20 septembre 1950

[1086] "habiendo observado el incumplimiento de las condiciones de proyección y escenas suprimidas que se especifican en la correspondiente Guía de censura, especialmente en lo que se refiere en el rollo 4°, he procedido a suprimir los planos en que aparece la fotografía de Hitler con su Estado Mayor, cuyos trozos de películas adjunto a V.I.", AGA, Cultura, AGA, Cultura, (3) 49.1 21/01991, "Expediente n°109", lettre du délégué de Lugo à la DGCT, le 14 novembre 1950

[1087] "habiéndose observado por el servicio de Inspección de esta Delegación el incumplimiento de las condiciones de proyección y escenas suprimidas que se especifican en la correspondiente Guía de Censura, especialmente en lo que se refiere al rollo 7°, he procedido a suprimir los planos en que aparece "el tercer beso de los protagonistas en el ángulo de la sala de ficheros", cuyos trozos de películas adjunto a V.I.", AGA, Cultura, AGA, Cultura, (3) 49.1 21/01991, "Expediente n°109", lettre du délégué de Lugo à la DGCT, le 23 janvier 1951

Soplo Salvaje (*Blowing Wild)* d'Hugo Fregonese (1953), la condamnant à régler une amende de 1000 pesetas[1088].

Les inspecteurs sont également chargés de vérifier que les actualités cinématographiques franquistes – le « No-Do » – soient projetées avant chaque séance[1089]. Unique organe dédié à l'information filmée, le No-Do devient un rituel de l'expérience cinématographique à partir de 1942 et participe à l'endoctrinement des populations. Il constitue un élément essentiel de la propagande franquiste que les inspecteurs s'engagent à préserver de la négligence des propriétaires de salles de cinéma qui oublieraient de le diffuser. Ces omissions constituent d'ailleurs une infraction commune chez les gérants cinématographiques (15,7 % des infractions). Cela peut s'expliquer par l'obligation de payer eux-mêmes la location hebdomadaire des actualités. Pourtant, les actualités sont particulièrement attendues par les publics. À Landete, l'inspecteur local explique que le cinéma de la ville a oublié à plusieurs reprises de les diffuser au cours du mois de décembre 1951, ce qui aurait fortement dérangé les spectateurs :

> « Il est régulièrement arrivé que des films soient projetés dans la salle de cinéma de cette localité sans que le *Noticario-Documental* « NO-DO » soit projeté, provoquant les protestations du public qui aspirait à ce qu'il soit diffusé[1090] »

Seules des circonstances exceptionnelles peuvent justifier le fait de ne pas diffuser ce support de propagande capital pour le régime. C'est par exemple le cas avec le gérant du *Cine Moderno* de Minglanilla. Dans son compte rendu mensuel qu'il rédige à l'intention du délégué provincial, l'inspecteur local explique que le propriétaire du cinéma n'a pas projeté le NO-DO avant plusieurs séances. Néanmoins, il échappe aux sanctions, car les faits qui lui sont reprochés sont indépendants de sa volonté. En raison d'un problème d'approvisionnement des services du NO-DO, les cinémas de la province sont exceptionnellement autorisés à ne les diffuser qu'une fois par semaine, le dimanche, jour où les cinémas sont les plus fréquentés[1091]. Il s'agit néanmoins du seul cas où un gérant est exempté de sanction pour une infraction de ce type.

[1088] AHP de Cuenca, C-237, « Expediente n°21 – 55", dossier d'intruction à l'encontre de la maison de distribution Warner Bros de Madrid, 1955

[1089] Les *Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, plus couramment appelées « No-Do » doivent obligatoirement être diffusées dans toutes les salles de cinéma du territoire, avant chaque projection (*B.O.E*, 22 décembre 1942, article 4, p. 10 444)

[1090] "Con alguna frecuencia se da el caso de que se proyectan por la Sala de Cine de esta localidad, películas de cine, sin que se proyecte el Noticiario-Documental "NO-DO", produciendo protestas del público que aspira a que se le proyecte el NO-DO", AHP de Cuenca, C-47, "Landete año 1951", lettre de l'inspecteur de Landete au délégué de Cuenca, le 27 décembre 1951

[1091] "La Entidad No-Do en catorce de marzo pasado dirigió oficio a esta delegación indicando que por escaseces de Noticiario NO-DO los pueblos de esta provincia no estaban obligados a proyectarlo más que los domingos de

Enfin, comme l'attestent de nombreux courriers envoyés par le délégué provincial de Cuenca à ses subalternes, les inspecteurs doivent être particulièrement vigilants quant à la fréquentation des mineurs durant certaines séances de cinéma. En effet, le régime met en place une limite d'âge pour interdire l'accès aux films que la censure estime inadaptés aux mineurs. Durant la période, cette limitation oscille fréquemment entre 14 ans et 16 ans[1092]. La volonté de préserver la jeunesse de l'influence du cinéma est une priorité pour le régime :

> « L'importance des spectacles publics en général sur l'ordre moral, culturel et politique ainsi que l'influence décisive qu'ils exercent sur les habitudes, les idées et la formation de la jeunesse ont conduit à leur mise sous tutelle et sous surveillance, à travers diverses dispositions régulant la fréquentation des mineurs aux spectacles publics »[1093]

Comme le révèle cet extrait d'un ordre ministériel édicté en 1954[1094], certaines œuvres ne peuvent être visionnées que par un public préparé. Les mineurs, spectateurs vulnérables et influençables, ne doivent avoir accès qu'aux films et spectacles que la censure leur autorise. L'enjeu est de taille pour le régime, puisque les jeunes et les adolescents sont ceux qui fréquentent le plus régulièrement les salles de cinéma dans les années quarante et cinquante[1095]. Les propriétaires de salles sont cependant nombreux à passer outre cette réglementation. Ainsi, à Villanueva de la Jara, le gérant du *Cine Progreso* aurait « permis l'entrée de plus d'une cinquantaine de mineurs de moins de seize ans à la projection du film *Sin conciencia,* non autorisé aux mineurs[1096] ». L'inspecteur local de San Clemente observe le même phénomène dans le cinéma de sa zone d'inspection. En juin 1955, il explique au délégué avoir reçu de nombreuses plaintes selon lesquelles, lors de la diffusion de *Los hijos no se venden* de Mario Bonnard (1952), film interdit aux mineurs, le gérant du *Cine Avenida* aurait « laissé entrer des mineurs de moins de seize et même âgés de quatre ans ». De même,

---

cada semana", AHP de Cuenca, C-327, "Expediente n°13-1955", dossier d'instruction à l'encontre de José Harraiz Jimenez, gérant du *Cine Moderno* de Minglanilla, 1955

[1092] Le Règlement de Police des Spectacles Publics du 3 mai 1935 fixe la limite d'âge des films à 16 ans (art. 4). En 1939, elle passe à 14 ans (Ordre Ministériel du 24 août 1949) puis elle revient à 16 ans en 1942 (Ordre Ministériel du 23 novembre 1942). En 1949, le régime revient de nouveau sur sa décision en la fixant à 14 ans (Ordre Ministériel du 29 octobre 1949). Ce n'est qu'en 1954 que les normes régulant l'assistance des mineurs aux spectacles publics sont enfin régulées, fixant définitivement la limite d'âge à 16 ans (« Orden de 30 de noviembre de 1954 », *B.O.E.*, n°348, 14 décembre 1954)

[1093] "La importancia que en el orden moral, cultural y político tienen los espectáculos públicos en general y la decidida influencia que ejercen en las costumbres, ideas y formación de la juventud, han inducido a su tutela y vigilancia dictándose diversas disposiciones que regulen la asistencia de los menores a los espectáculos públicos", « Orden de 30 de noviembre de 1954 », *B.O.E.*, n°348, 14 décembre 1954

[1094] *BOE*, n°348, le 14 décembre 1954, p. 8228-8229

[1095] MONTERO DÍAZ Julio, PAZ REBOLLO Maria Antonia, *Lo que el viento no se llevó: el cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Madrid, Rialp, 2011, p. 106

[1096] "se permitió la entrada a menores de 16 años en número superior a cincuenta, siendo que la película proyectada "SIN CONCIENCIA" era autorizada solamente para mayores de 16 años", AHP de Cuenca, C-238, "Expediente n°9-56", lettre de l'inspecteur local au délégué provincial de Cuenca, le 7 Janvier 1955

suite aux accusations de l'inspecteur local de Landete, le propriétaire du *Cine Nuevo* se défend d'avoir permis l'entrée de mineurs à des séances leur étant interdite :

> « cette entreprise dont les employés sont dotés d'une solide formation catholique fait attention aux films qui peuvent produire une déformation morale et spirituelle chez les jeunes de façon directe, en interdisant leur entrée, en allant même jusqu'à affronter les parents qui essaient à tout prix que leurs enfants entrent dans la salle[1097] »

En effet, même si les gérants peuvent se montrer désireux de respecter la législation en vigueur, ils s'opposent régulièrement à la volonté des familles des jeunes spectateurs, qui ne semblent pas se préoccuper des classifications morales ni de la limite d'âge imposée par le régime. Le propriétaire du *Cine Avenida* nie les accusations de l'inspecteur local et évoque lui aussi la difficulté des gérants à faire entendre raison aux adultes :

> « les parents manquent de formation chrétienne et ce sont eux qui présentent leurs enfants d'un âge suspect en assurant qu'ils ont l'âge nécessaire pour assister à ce genre de films, ce que nous ne pouvons vérifier à moins que les autorités n'imposent un arrêté selon lequel les enfants doivent présenter un document attestant de leur âge[1098] ».

L'arrêté ministériel de 1954 tente d'une certaine façon de pallier cette réalité, mais n'impose pas aux jeunes publics de présenter un document d'identité qui lèverait pleinement les doutes des gérants. Le texte précise pourtant que :

> « les salles de spectacles sont obligées de fournir les instructions sur les classifications morales à leur personnel, et en particulier aux portiers et aux placeurs ou employés, afin qu'ils mettent en place toutes les mesures à leur portée – y compris en réclamant l'aide des autorités – pour empêcher l'accès à la salle de personnes non autorisées à assister au spectacle[1099] »

Lorsque les inspecteurs assistent à une projection, ils sont également chargés de veiller à la fréquentation de la salle, au même titre que les gérants. Le régime leur recommande même de demander l'aide des autorités locales pour imposer ces mesures restrictives. Ils peuvent en effet solliciter :

[1097] "esta empresa cuyos componentes se hallan dotados de una formación católica, cuidan esmeradamente a aquellas películas que puedan producir deformación moral y espiritual en los jóvenes de formas directa y descargada, prohibiendo su entrada, y llegando inclusive a enfrentarse con los familiares que a toda costa tratan de que sus hijos pasen a la sala", AHP de Cuenca, C-237, "Expediente n°32 – 55", lettre de Manuel Diaz au délégué de Cuenca, le 1er août 1955

[1098] "los padres carecen de formación cristiana y son ellos los que se presentan con los hijos que se encuentran en edad dudosa y son los que dicen que tienen la edad para pasar a esta clase de películas, cosa que nosotros no podemos comprobar al menos que las autoridades no dieran una orden que los niño deben ir provistos de un documento en donde se consigne la edad del mismo", AHP de Cuenca, C-237, "Expediente n°21 - 1955", lettre du gérant du *Cine Avenida* au délégué de Cuenca, le 10 juin 1955

[1099] "Las empresas de espectáculos serán especialmente responsables de lo que se previene en la calificación de los mismos ; quedando también obligadas a dar las correspondientes instrucciones a su personal, y en particular a los porteros y acomodadores o sirvientes, para que por todos los medios a su alcance, incluso reclamando el auxilio de la autoridad, impidan el acceso de aquellas personas no comprendidas en la autorización del espectáculo", « Orden de 30 de noviembre de 1954 », *B.O.E.*, n°348, 14 décembre 1954

> « Gouverneurs Civils et Maires [pour] sanctionner les parents, tuteurs, gardiens et responsables de mineurs ainsi que les Entreprises qui enfreignent les dispositions concernant la fréquentation des mineurs au cinéma[1100] »

Les services d'inspection doivent donc se faire les relais de la protection des mineurs, directement dans les salles lorsqu'ils y siègent puis en en référant aux autorités compétentes afin que des sanctions soient éventuellement prises à l'encontre des responsables de mineurs ou des gérants trop laxistes. Les propriétaires de cinéma peuvent en effet avoir tendance à ignorer les règles de fréquentation des enfants et adolescents, car elle est fortement défavorable à leurs chiffres d'affaires, puisque les jeunes publics constituent un pan important de leur clientèle. Il est ainsi difficile pour les inspecteurs de réprimer ces infractions régulières, car ils ne peuvent être présents à chaque séance. Leur identification repose essentiellement sur les plaintes qui leur parviennent d'autres spectateurs.

Le contrôle de l'activité cinématographique s'exerce donc en amont de la diffusion, mais également durant la projection, principalement à l'encontre des acteurs de la vie cinématographique, et, dans une moindre mesure, sur les publics. L'organisation chaotique des services d'inspection ne permet pas néanmoins une pratique homogène du contrôle cinématographique. Ce n'est qu'à la fin des années quarante que le régime légifère pour le coordonner à l'échelle du territoire. A partir des années cinquante, la correspondance entre la DGCT et les délégations provinciales regorge de listes récapitulant la composition de leurs structures. Néanmoins, ces listes ne font qu'énumérer les noms des inspecteurs sans apporter de données personnelles. Une immersion dans les archives historiques provinciales et municipales des différentes capitales provinciales a donc été nécessaire pour dresser le profil sociologique des inspecteurs et tenter de combler ces nombreuses lacunes. Malheureusement, elle est loin d'avoir permis de pallier tous les manques, car certains noms d'inspecteurs ou de membres du personnel provincial n'ont guère laissé de trace.

1.2 - Les inspecteurs des spectacles publics

L'étude des inspecteurs des spectacles publics qui va suivre respecte la hiérarchie du corps inspecteur. Elle s'intéresse tout d'abord aux **inspecteurs provinciaux** qui officient seulement dans les capitales provinciales. Ils disposent généralement de responsabilités importantes, car les capitales constituent le cœur de l'activité culturelle du territoire espagnol,

[1100] "Gobernadores Civiles y Alcaldes para sancionar a los padres, tutores, guardadores o encargados de menores de edad y a las Empresas que infringieren lo dispuesto acerca de la asistencia de menores a los cines", « Orden de 30 de noviembre de 1954 », *B.O.E.*, n°348, 14 décembre 1954

et cumulent un nombre important de salles de spectacles. Ces inspecteurs ont notamment rédigé une partie des rapports de surveillance étudiés dans cette thèse. Afin d'analyser convenablement ces sources, le personnel des capitales des 37 provinces de notre corpus a été reconstitué. Au total, 74 inspecteurs provinciaux ont été identifiés et forment un premier échantillon d'individus ayant travaillé entre 1948 et 1964 dans les capitales du territoire[1101].

L'analyse du corps inspecteurs doit également prendre en compte les **inspecteurs locaux**, qui agissent en zone rurale, au sein des communes dites « *cabeza de partido* ». Il a donc été décidé de se centrer sur une étude de cas – la délégation de Cuenca – afin de pouvoir restituer le maillage du contrôle culturel à l'échelle de l'ensemble d'une province. Tout comme le tissu d'infrastructures cinématographique s'étoffe dans la province entre 1946 et 1956[1102], le service inspecteur s'agrandit. Composé de 21 individus pour 26 cinémas en 1948, il a recours à une cinquantaine d'individus en 1956, qui surveillent 63 salles obscures (Figure 30). En d'autres termes, à mesure que le parc cinématographique de la province s'est développé, l'administration locale a recruté du personnel afin d'étendre son contrôle sur un maximum d'espaces culturels.

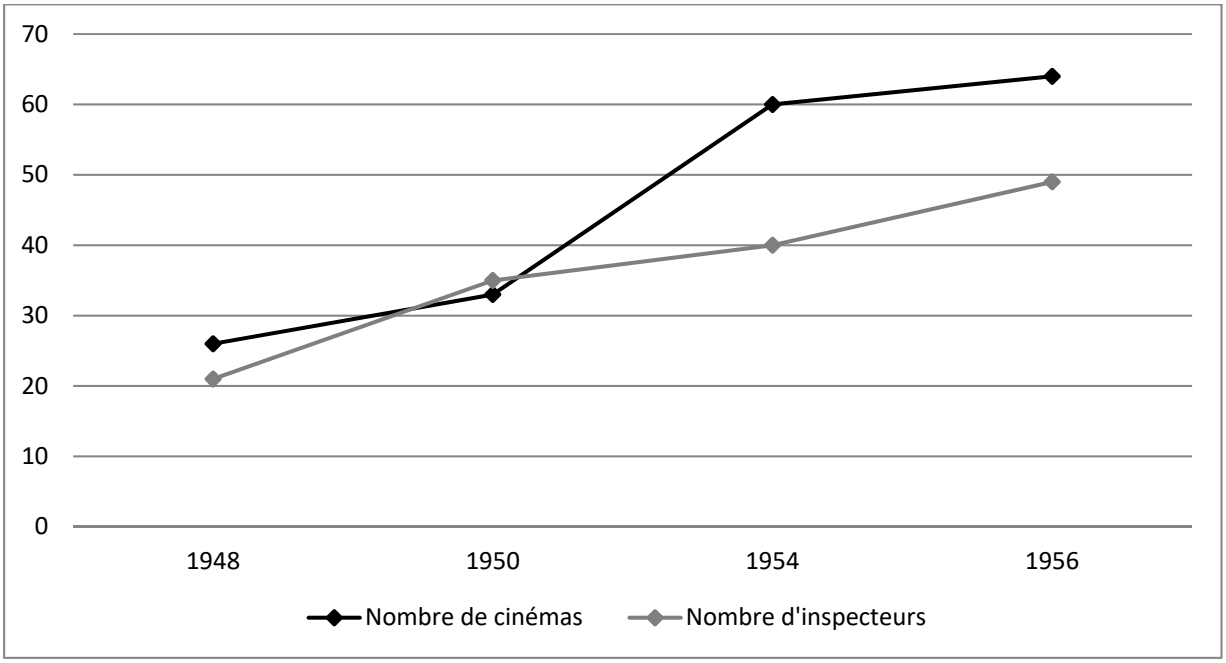


Figure 30 : Evolution du nombre de cinémas et d'inspecteurs dans la province de Cuenca (1948-1956)

[1101] Les informations individuelles récoltées sur chacun de ces inspecteurs provinciaux figurent en annexe (Volume 2, « Liste des inspecteurs des spectacles publics de la province de Cuenca, p. 63)
[1102] Cf Chapitre 7.

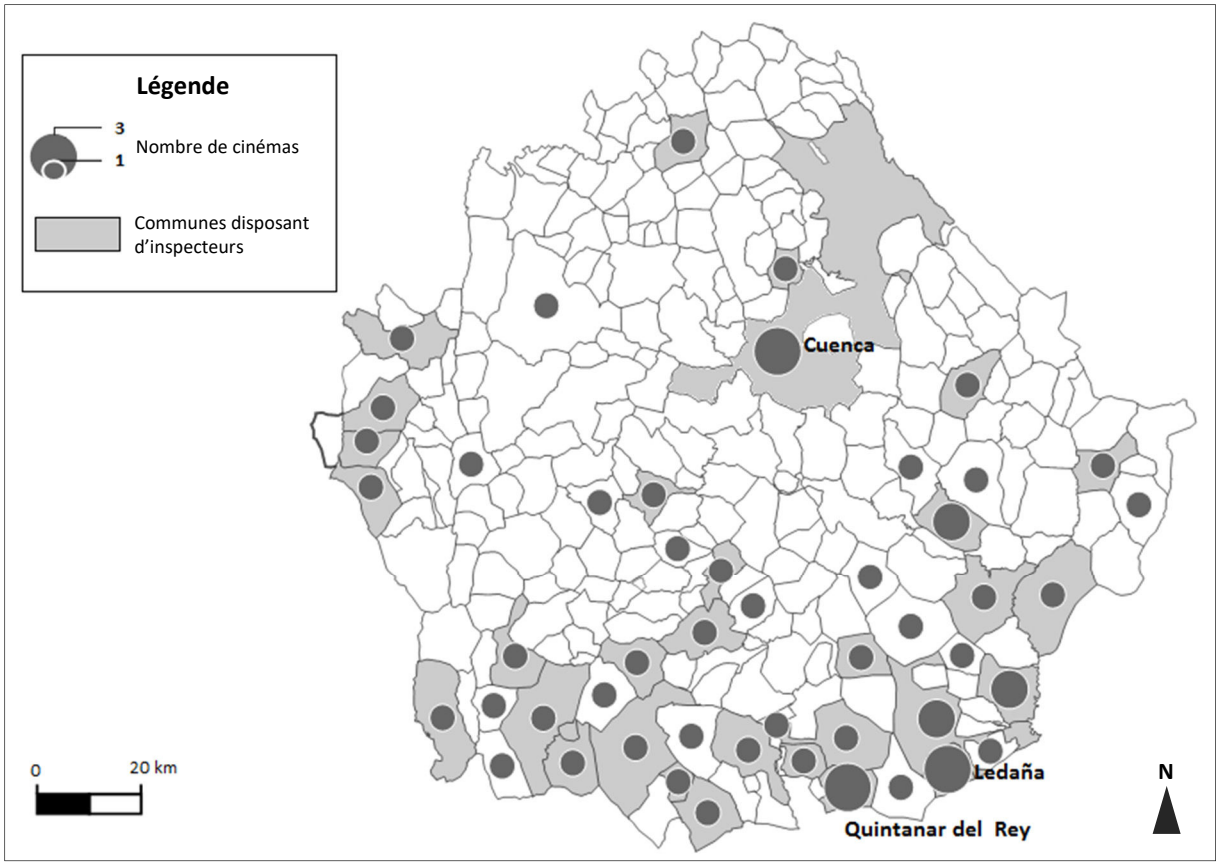


Figure 31 : Répartition des inspecteurs des spectacles publics dans la province de Cuenca (1955-1956)

En 1956, sur les 55 communes disposant d'un cinéma, 38 d'entre elles disposent d'un inspecteur, qui surveille entre une et trois salles de cinéma par zone d'inspection (Figure 31). Les 17 autres communes restantes – toutes de moins de 1000 habitants – le fait qu'aucun inspecteur ne leur soit affilié s'explique par l'activité irrégulière de leur salle de cinéma. Certaines sont en effet recensées, mais demeurent quasiment inactives. C'est aux maires qu'est confiée leur inspection en cas de reprise d'activité. Les inspecteurs locaux sont surtout mobilisés sur les communes où l'activité culturelle est la plus intense et la plus régulière. Entre 1948 et 1956, 92 inspecteurs des spectacles publics ont ainsi été recrutés afin de surveiller la vie culturelle des communautés rurales de la province de Cuenca. Les fiches de recrutement envoyées à partir de 1948 par le délégué provincial d'Éducation Populaire à la DGCT permettent de les identifier[1103].

[1103] Quatre listes sont envoyées à la DGCT en 1950, 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302), 1959 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13238 TOP. 22/54.303-54.6) et 1964 (AHP de Cuenca, Cultura, C-113, « Correspondencia con cinematógrafos de la provincia »)

1.2.1 – Le recrutement des inspecteurs provinciaux et locaux

**** Une charge honorifique : des motivations multiples***

Les inspecteurs des spectacles publics ne sont pas des fonctionnaires employés par l'État franquiste. Les consignes de recrutement demeurent néanmoins fixées par les services ministériels à partir de 1946. Le personnel provincial doit ainsi « être choisi parmi les individus à l'irréprochable conduite publique et privée, disposant de connaissances [culturelles] suffisantes »[1104]. Il semble logique que la conduite morale des individus pratiquant un contrôle social quotidien auprès de la population soit exemplaire, sous peine de décrédibiliser la fonction. Le régime a logiquement à cœur de recruter des inspecteurs investis dans leur mission de contrôle culturel. Certains sont recrutés par le biais de candidatures spontanées. En 1953, Teófilo de la Camara se propose ainsi d'occuper la charge d'inspecteur local dans la province de Burgos. Il envoie directement sa demande auprès du secrétaire de la DGCT :

> « le cinéma des masses, bien contrôlé et bien dirigé, peut constituer un ressort d'Humanité, porteur de culture et d'art ; à l'inverse, mal orienté, il peut constituer un danger constant pour notre morale et nos traditions, notamment dans les milieux ruraux qui ne disposent pas des moyens adéquats pour le contrôler (…).
>
> Bien que profane en la matière, c'est de façon totalement désintéressée (…) que j'aimerais vous offrir mon humble collaboration. Il est nécessaire de mettre en œuvre une inspection inspirant un peu de respect et de faire parvenir dans les plus lointains confins de la Patrie l'action tutélaire et inspectrice de cette Direction Générale [de la Cinématographie et du Théâtre][1105] »

Teófilo de la Camara voit son vœu exaucé et se trouve désigné inspecteur des spectacles publics dans la province de Burgos. Cependant, les candidatures spontanées sont plutôt rares parmi la correspondance entretenue entre les services ministériels et les délégations provinciales. En général, ce sont les délégués qui s'emploient à recruter des

---

[1104] "Los citados Inspectores han de ser elegidos entre personas de intachable conducta pública y privada con el suficiente conocimiento de la materia », Circular n° 4213 (13 septembre 1946), AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)"

[1105] "el cine espectáculo de multitudes y por tanto bien controlado y dirigido puede constituirse en auxiliar de la Humanidad como portador de cultura y arte, en cambio mal orientado puede ser un peligro constante para nuestra moral y buenas costumbres, máxime al extender su radio de proyección aquí al medio rural donde no se cuenta con los medios adecuados para su control (…). Yo, aunque pobre profano en materia, con espíritu totalmente desinteresado y únicamente velando por que el cine cumpla ese fin noble, en orden a la cultura y en estrecha relación con el arte, para el que fue creado, quiero ofrecer a V. I. mi humilde colaboración. Se hace necesaria una inspección que inspire un poco de respeto y tratar de hacer ver en todo momento y hasta el más apartado rincón de la Patria llega la acción tutelar e inspectora de esa Dirección General", AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302, "Burgos", lettre de Teófilo de la Camara au secrétaire de la DGCT, le 18 juillet 1953

inspecteurs, et qui présentent ensuite leur candidature à la DGCT pour qu'elle soit validée. La fonction étant prenante et non rémunérée, elle n'est pas particulièrement attractive et séduit essentiellement des hommes dévoués au nouveau régime. En effet, comme le rappelle une circulaire datée du 13 septembre 1946, les inspecteurs « s'engagent à réaliser leur mission de façon complètement honorifique[1106] ». Il s'agit donc d'une mission annexe, qui n'induit pas de rétribution, mais qui confère à son détenteur une certaine considération sociale. C'est d'ailleurs ce qu'on devine à la lecture de certains courriers. Le 13 septembre 1946, dans la province de Cuenca, l'inspecteur de Ledaña s'exprime à propos de sa charge :

> « [c'est une] chose que nous devons accomplir fidèlement puisqu'elle nous est confiée par cette Supériorité, une chose que j'accomplis comme il est de mon devoir de servir l'Espagne ; il est certain que si je réalise cette Croisade aujourd'hui, c'est que je suis disposé à le faire pour l'Espagne et la Phalange, et que, comme votre Supériorité pourra l'observer, je ne le fais pas pour le salaire dont nous disposons puisqu'il s'agit d'un sacrifice où notre seule rétribution constitue l'entrée gratuite aux spectacles[1107] »

L'inspecteur de Ledaña conçoit sa mission comme un véritable sacerdoce. À travers cette charge, il participe à l'ancrage des valeurs franquistes au sein de la société, en pourchassant – tel un « Croisé » – les contrevenants à l'ordre culturel et idéologique. L'État franquiste, en particulier durant la *posguerra*, a très vite compris la nécessité de s'appuyer sur des hommes convertis aux idées du *Movimiento*. L'efficacité de la répression culturelle à l'échelle locale dépend de la capacité de la dictature à utiliser les attentes d'une partie de la société, notamment celles des vainqueurs de la Guerre civile. En collaborant aux activités de surveillance, ces inspecteurs soutiennent le processus de transformation idéologique entrepris par le régime. Les inspecteurs participent à la construction de la dictature, idéal supérieur à toute rétribution qui leur confère une place particulière dans la société que le *Nuevo Estado* tente de façonner. Ainsi, un tiers des inspecteurs provinciaux de notre échantillon se distinguent avant tout par leur militantisme politique au moment de leur recrutement. En effet, les délégués indiquent dans leur correspondance avec la DGCT que treize d'entre eux ont fait l'expérience de la Guerre civile en soutenant le soulèvement de juillet 1936. Huit individus ont occupé des fonctions au sein d'organismes phalangistes pendant ou à l'issue de la Guerre

[1106] "se comprometen a realizar su trabajo de manera completamente honorífica", Circulaire (13 septembre 1946), AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1943-1955)

[1107] "cosa que tenemos que cumplir fielmente porque así no los está encomendado por esa Superioridad cosa que cumplo como es mi deber el servir a España, que si bien es cierto que yo hice esta Cruzada hoy también lo estoy dispuesto hacerlo por España y la Falange, que como V.S. podría observar no se hace por el sueldo que disfrutamos que más bien esto es un sacrificio ya que solamente nuestra retribución es la entrada gratuita en los espectáculos", AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951) », lettre de l'inspecteur de Ledaña au délégué provincial de Cuenca, le 31 juillet 1951

civile, tel que le *Frente de Juventudes* ou le SEU[1108]. Enfin, on constate qu'une poignée d'inspecteurs provinciaux occupent des charges politiques au sein des mairies ou du conseil général de la province, placés sous l'autorité des FET y de las JONS (Tableau 24). Pour le reste des individus, les délégués se contentent d'indiquer à la DGCT que leurs « antécédents politiques » sont « bons » ou « irréprochables ».

	Nombre d'inspecteurs
Combattants durant la guerre civile	13
Militants au sein d'organismes phalangistes	8
Charges publiques et politiques	3
Orientation politique inconnue	50
Total	74

Tableau 24 : Engagement politique des inspecteurs provinciaux (toutes provinces confondues)

En ce qui concerne les inspecteurs locaux de Cuenca, on constate également qu'un peu moins de la moitié des inspecteurs se distinguent par leur engagement politique. Sur les quatre-vingt-douze individus recrutés par la délégation de Cuenca, treize d'entre eux sont déjà activement associés aux organismes des FET y de las JONS lors de leur recrutement. Il s'agit majoritairement de simples militants phalangistes, mais on compte également des individus occupant certaines responsabilités politiques au sein des fronts de jeunesses locaux ou bien dirigeant l'antenne locale des FET y de las JONS de leur commune. On compte également un ancien combattant de la *Division Azul*. Il faut enfin noter que vingt-quatre d'entre eux occupent déjà des responsabilités politiques au sein des mairies de leurs communes : quatorze sont maires et dix sont adjoints au maire (Tableau 25).

	Nombre d'inspecteurs
Maires	14
Adjoints au maire	10
Militants des FET y de las JONS	6
Délégué du Front des Jeunesses franquistes	5
Chef de l'antenne locale du Movimiento	2
Ancien combattant de la Division Azul	1
Orientation politique inconnue	54
Total	92

Tableau 25 : Engagement politique des inspecteurs de Cuenca

[1108] *Sindicato Español Universitario* (« Syndicat Espagnol Universitaire ») est l'unique organisation syndicale étudiante légale durant le franquisme. Elle est créée durant la Seconde République en 1933 par la Phalange, sous l'impulsion de José Antonio Primo de Rivera afin de concurrencer le syndicat étudiant majoritaire du moment, la *Federación Universitaria Escolar* (FUE).

Cependant, il ne faut pas s'imaginer que ces individus collaborant avec le régime agissent uniquement selon des motifs idéologiques. Occuper cette charge d'inspection constitue également un moyen de satisfaire certaines ambitions. Ce statut honorifique peut servir de tremplin pour grimper les échelons du pouvoir local ou bien contribuer à asseoir le pouvoir de certains inspecteurs sur la vie publique, en associant cette nouvelle fonction de contrôle à d'autres responsabilités politiques. La possibilité d'occuper cette charge peut se révéler attrayante pour ces derniers, car elle permet de renforcer leur influence auprès des communautés rurales. Quant au régime, il a tout intérêt à renforcer le pouvoir de ses représentants locaux lorsqu'il valide la nomination des nouveaux inspecteurs.

En outre, si certains inspecteurs sont véritablement animés par la volonté d'œuvrer à l'enracinement local de l'idéologie franquiste, d'autres acceptent cette charge afin de satisfaire leurs intérêts personnels. La possibilité d'accéder gratuitement à l'ensemble des salles de spectacles de la capitale en est un. L'inspecteur provincial de Salamanque, Elías Rodríguez Plaza est ainsi destitué de sa charge honorifique en 1957, en raison des nombreux abus qu'il a commis durant l'exercice de ses fonctions. José de Luna Cañizares, le délégué provincial, explique avoir reçu diverses plaintes de la part des propriétaires des salles salmantines, l'accusant d'imposer la présence de ses onze enfants à chacune des séances auxquelles il assistait.

**** Cooptation et népotisme dans les nominations***

Conscients de ces abus, de nombreux délégués préfèrent ainsi recommander des candidats liés à leurs services ou qu'ils connaissent déjà via leurs cercles privés. Confier des tâches honorifiques ou annexes aux fonctionnaires locaux semble assez courant. En 1947, avant d'offrir un poste d'inspecteur à un de ses fonctionnaires – Miguel Piramuelles Echaure – le délégué provincial de Pampelune lui propose celui de censeur de presse. Il justifie son choix auprès de la DGCT de la façon suivante :

> « La faible rémunération que perçoivent les censeurs complique le fait de trouver du personnel convenablement préparé sur le plan intellectuel, problème qui peut être résolu avec l'emploi de fonctionnaires publics[1109] »

S'il est déjà compliqué pour les délégués provinciaux de recruter du personnel compétent pour des postes faiblement rémunérés, il est facile d'imaginer leur difficulté à

1109 "La escasa enumeración que perciben los censores hace difícil hallar para dichos cargos personal idóneo de suficiente preparación intelectual lo cual ha venido solventándose con funcionario públicos como el cesante", Archivo de la Administración de la Comunidad Foral de Navarra, Fondo Delegación Provincial de Cultura, 214188, Expedientes personales de personal funcionario, "Miguel Piramuelles Echaure", lettre de Jaime del Burgo au chef de la section du personnel des délégations provinciales, le 28 octobre 1947

pourvoir une simple fonction honorifique. En outre, les fonctionnaires de la délégation disposent de l'avantage non négligeable d'être familiers des tâches administratives et de maîtriser les enjeux et les objectifs politiques de la délégation. Ainsi, près d'un tiers des inspecteurs provinciaux sont déjà fonctionnaires au sein de leurs délégations provinciales d'Éducation Populaire[1110]. En ce qui concerne les inspecteurs locaux de Cuenca, un peu moins d'une vingtaine d'entre eux font directement partie de l'entourage des maires : on compte dix adjoints au maire et sept fonctionnaires des services de mairies (Tableau 26, p. 465). Il faut également rappeler qu'en cas d'absence de candidats compétents, ce sont les maires eux-mêmes qui ont la charge de cette fonction honorifique. Cependant, ils sont libres de la déléguer aux individus qu'il estime aptes à assurer cette mission. Il n'est donc pas étonnant que les maires recrutent auprès du personnel de mairie avec lequel ils sont amenés à travailler quotidiennement et qu'ils estiment disposer des compétences nécessaires pour mettre en œuvre la fonction inspectrice dans leur municipalité.

Les inspecteurs des spectacles publics ne sont pas uniquement recrutés grâce à leur réseau professionnel. On constate qu'une très faible minorité des inspecteurs provinciaux sont liés à des membres des délégations d'Education Populaire sur le plan familial. Josefa María Lazo Gómez, la sœur de l'inspecteur provincial de Huelva, est par exemple nommée en renfort dans la capitale. Le délégué provincial de Cáceres fait également nommer son jeune frère – Tomás de Luna de Cañizares – chef des services d'inspection de la capitale[1111]. En 1952, la création du poste d'inspecteur en chef des spectacles publics rend la fonction inspectrice un peu plus attractive. Son détenteur reçoit ainsi une rémunération annuelle de 2000 pesetas et est chargé d'organiser l'ensemble du réseau inspecteur dans la capitale ainsi que dans le reste du territoire provincial. En principe, il doit revenir à l'inspecteur le plus ancien de la délégation et le plus impliqué dans son labeur[1112]. Mais on constate qu'il a favorisé un certain népotisme, car des délégués l'ont attribué à des proches. Ainsi, Luis Dotres Aurrecoechea, délégué provincial de Guipúzcoa nomme son oncle – Bernardo Aurrecoechea Alcaín, âgé de 70 ans – chef des services d'inspection de San Sebastián. Quelques années plus tard, le nouveau délégué provincial, Felipe de Ugarte, déplore son manque d'investissement, dû à son « grand âge[1113] ». La moyenne d'âge des chefs inspecteurs au moment de leur prise

[1110] Sur 74 inspecteurs provinciaux, 23 travaillent éjà au sein des services de la délégation d'Education Populaire de leur province lors de leur recrutement.
[1111] AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, "Caceres", lettre de José Luna de Cañizares à Alfredo Timermans le 7 juin 1956
[1112] AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302, "Guadalajara", *ofico-circular* du 3 mars 1952
[1113] AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Guipuzcoa", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 20 juillet 1955

de fonction étant de 41,2 ans[1114], on prend toute la mesure du décalage opéré ici par l'ancien délégué provincial. La rémunération de ce poste, qui amorce une professionnalisation progressive de la fonction inspectrice, peut alors parfois constituer l'occasion de placer confortablement certains individus, et leur assurer une rente complémentaire. Néanmoins, d'une façon générale, les cas de cooptation ou de népotisme demeurent minoritaires, car seuls six inspecteurs provinciaux (sur soixante-quatorze) semblent être liés par des relations familiales ou amicales à d'autres membres des délégations provinciales.

À Cuenca, le recrutement des inspecteurs semble problématique. Une circulaire de la DGCT envoyée au délégué de Cuenca en 1955 exhorte les maires à :

> « sélectionner [leurs] inspecteurs de préférence parmi les individus appartenant aux organisations à caractère apostoliques qui sont disposés à réaliser les tâches d'inspection avec abnégation et constance, stimulés par des idéaux supérieurs[1115] »

Cette recommandation suggère qu'un certain nombre d'inspecteurs n'accomplissent pas convenablement leurs tâches. Faut-il y voir un problème plus structurel dans la façon de recruter ? Puisque l'unique critère de sélection repose sur l'irréprochabilité morale et politique des individus, les maires ont toute latitude pour choisir leur candidat. On peut légitimement les soupçonner de pratiquer du favoritisme en privilégiant les individus issus de leur cercle social plutôt que des candidats choisis pour leurs seules qualités professionnelles. Dans les correspondances étudiées, on observe également un autre phénomène : lorsqu'un inspecteur local est amené à quitter sa charge de son plein gré, ce dernier recommande généralement un « successeur ». L'inspecteur de Landete, Lisardo García, informe ainsi le délégué provincial de Cuenca qu'il déménage. Pour le remplacer, il propose Claudio Novella Sánchez, qui vient de lui succéder en tant que délégué du *Frente de Juventudes*, autre poste qu'il occupait[1116]. Sa recommandation sera suivie d'effet : le 22 novembre 1951, Novella Sanchez est officiellement nommé inspecteur. Cet exemple suggère des pratiques régulières de cooptation parmi le groupe inspecteur. On relève également quelques cas de népotisme. Dans la commune de Belmonte, l'inspecteur Angel Merchante de Resa décède en novembre 1951. Le remplaçant est immédiatement trouvé : son fils est recruté au poste d'inspecteur par le sous-secrétaire

[1114] Ce résultat a été obtenu sur un faible échantillonnage. En effet, seules les dates de naissance de 33 individus (sur les 74 qui composent le groupe des inspecteurs provinciaux) ont été retrouvées au sein des archives de l'administration générale (AGA) d'Alcala de Henares.

[1115] "Recomiendo, pues, a V.S. que seleccione sus inspectores preferentemente entre aquellas personas que por pertenecer a Organizaciones de carácter apostólico están dispuestas a realizar el Servicio de inspección con abnegación y constancia, estimulados por ideales superiores », AHP de Cuenca, Cultura, C-126, « Circulares de la DGCT (1943-1956), Oficio-circular n°2795/2830, le 12 septembre 1955

[1116] AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951), lettre de Lisardo Garcia au Délégué Provincial de l'Information et du Tourisme de Cuenca, le 6 novembre 1951

d'Éducation Populaire[1117]. Dans ces cas, la question des qualités « professionnelles » des individus concernés n'est jamais évoquée et seuls les liens qu'ils entretiennent avec le réseau inspecteur et les autorités provinciales entrent en ligne de compte.

1.2.2 – Origines sociales des inspecteurs

Afin d'identifier le corps social sur lequel le régime s'appuie localement, il faut s'intéresser aux origines sociales des inspecteurs, et plus particulièrement à leur profession. Néanmoins, les informations fournies par la documentation provinciale sont inégales et il a été possible d'identifier la profession et les origines sociales de 75,9 % des inspecteurs provinciaux, mais de 40,2 % seulement des inspecteurs locaux de la province de Cuenca, malgré des recherches effectuées au sein des archives provinciales de la ville.

Figure 32 : Profession des inspecteurs des capitales provinciales lors de leur recrutement

	Nombre d'inspecteurs
Administration locale	**25**
Dont : Ancien secrétaire provincial	*1*
Officiel	*5*
Auxiliaire majeur	*2*
Auxiliaire	*12*
Censeur	*1*
Grade non précisé	*4*
Education nationale	**9**
Dont : Inspecteur de l'éducation nationale	*2*
Professeur du second degré	*1*
Instituteurs	*6*
Enseignement supérieur	**4**
Dont : Professeur d'université (catedrático)	*2*
Directeur d'établissements privés du supérieur	*2*
Justice et sécurité locale	**3**
Dont : Policier	*2*
Gardien de prison	*1*
Journaliste	**3**
Professions libérales	**2**
Dont : Notaire	*1*
Pharmacien	*1*
Employé	**2**
Fonctionnaires (domaine non spécifié)	**2**
Armée	**1**
Autres	**3**
Profession non connue	**20**
Total	**74**

[1117] AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951)", lettre du Sous-secrétaire d'Éducation Populaire au Délégué Provincial d'Éducation Populaire de Cuenca, le 3 novembre 1951

Sur les soixante-quatorze inspecteurs exerçant dans les capitales provinciales de notre étude, on constate que plus de la moitié d'entre eux appartiennent déjà à la fonction publique. Ils travaillent au sein l'administration locale, dans les délégations provinciales d'Éducation Populaire, dans l'Éducation nationale, et plus particulièrement de l'enseignement du premier degré, ou encore au sein de l'enseignement supérieur (Figure 32). Autrement dit, la majorité des inspecteurs sont issus de catégories socioprofessionnelles intellectuelles intermédiaires ou supérieures. Leurs professions nécessitent de disposer d'un certain capital culturel pour pouvoir être exercées. En outre, une minorité de ces fonctionnaires sont également issus des milieux policiers ou carcéraux. Ces individus ont ainsi déjà l'habitude de pratiquer un contrôle social sur les populations dans le cadre de leurs activités professionnelles. Il est important de noter que la traditionnelle élite provinciale incarnée par les professions libérales (notaires, pharmaciens, médecin, avocats, etc.) est sous-représentée dans ce groupe. Ainsi, dans les capitales provinciales, le recrutement des inspecteurs repose essentiellement sur les compétences professionnelles et intellectuelles des individus, et sur leur volonté de préserver les valeurs franquistes locales.

Dans la province de Cuenca, les informations concernant les inspecteurs locaux sont moins fournies et il a été possible d'identifier précisément la profession de seulement trente-sept individus (sur quatre-vingt-douze). On constate que l'administration locale fournit un important contingent d'inspecteurs. Douze d'entre eux sont fonctionnaires soit au sein de mairies ou de la délégation d'Éducation Populaire. Les maires semblent également recommander des individus qui, en marge des cadres officiels, disposent déjà d'une autorité personnelle dans les affaires publiques, en raison de leur rang social prééminent. Parmi les inspecteurs locaux de Cuenca, on distingue effectivement des groupes d'individus possédant un certain prestige social au sein des sociétés rurales, qui constituent l'élite traditionnelle des sociétés rurales. Six inspecteurs locaux appartiennent aux professions libérales supérieures (avocats, médecins ou pharmaciens), trois sont désignés comme des industriels, deux sont d'importants propriétaires terriens et enfin, deux autres sont maîtres d'école (Tableau 26, p. 465). C'est sur ces figures d'autorités que le régime s'appuie pour imposer son contrôle culturel. Il associe le prestige social de ces individus à la fonction d'inspecteur. L'attribution de cette charge honorifique permet aussi au pouvoir de s'assurer de leur soutien pour porter son projet politique. Rappelons également que le régime recommande aux délégués provinciaux et aux maires de recruter des individus disposant des connaissances

nécessaires[1118] pour surveiller la vie culturelle locale. Ces groupes sociaux, qui se distinguent également par leur niveau d'éducation relativement élevé, semblent donc correspondre aux critères de recrutement établis par le régime.

Les catégories sociales les plus modestes semblent quant à elles sous-représentées. Un seul est issu de la classe dite « populaire » : Fabio Monleón Saíz, qui est journalier agricole à Landete. On découvre également le cas d'un inspecteur fraîchement nommé ne disposant pas des moyens suffisants pour régler les frais de son permis d'inspection :

> « Quant à l'envoi des 55 pesetas qui sont réclamées au dit Monsieur pour l'expédition de son permis, je vous informe qu'il occupe un emploi ne lui offrant qu'un salaire modeste, et qu'il est dans l'impossibilité de pouvoir en couvrir les frais[1119] »

Chaque inspecteur, une fois nommé, est contraint de payer une cinquantaine de pesetas afin d'obtenir son permis d'inspection qu'il doit présenter à chacune de ses visites. Teofilio Martínez Laín, nommé inspecteur à Motilla de Palancar en juin 1951, n'est cependant pas en mesure de régler ces frais. Son permis lui est tout de même attribué le 30 août 1951, mais la disparition d'une partie de la correspondance ne nous permet pas d'établir la façon dont il a pu l'obtenir : la délégation provinciale lui a-t-elle fait grâce des frais du permis d'inspection ou bien Martínez Laín a-t-il trouvé un moyen alternatif pour les régler ?

La provenance sociale et le niveau d'éducation de ces inspecteurs locaux ne sont pas anodins, car ils permettent d'appréhender le corps social sur lequel l'État franquiste désire s'appuyer pour porter son idéologie. Les tendances qui se sont dégagées de cette analyse sociologique font écho à d'autres travaux classiques sur le personnel politique local durant le franquisme. Les individus en charge du contrôle culturel appartiennent à l'élite provinciale espagnole. Les inspecteurs provinciaux sont majoritairement issus des professions intellectuelles intermédiaires, tandis que les inspecteurs locaux appartiennent à la traditionnelle élite rurale, composée d'individus respectés au sein de la communauté ou déjà familiers des tâches administratives. Parallèlement à l'action des inspecteurs provinciaux et locaux, une autre forme de censure et de contrôle officieux se déploie sur les publics de cinéma espagnols : celle des autorités religieuses qui disposent d'une forte influence sur les populations.

[1118] "Los citados Inspectores han de ser elegidos entre personas de intachable conducta pública y privada con el suficiente conocimiento de la materia », AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares derogadas de la DGCT (1945-1952)", circulaire n°4213, le 13 septembre 1946

[1119] "En cuanto al envío de las 55 ptas que la reclaman a dicho señor, para la expedición a su favor del oportuno carnet, siento comunicarle que por tratarse de un empleado que percibe un sueldo modesto, le es de todo punto imposible poder hacer este desembolso", AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951)", lettre du maire de Motilla de Palancar au délégué provincial de Cuenca, le 26 juin 1951

Carnet n.º 631

El titular del presente Carnet, que es personal e intransferible, tiene acceso libre y en cualquier momento a Espectáculos Teatrales, Cinematográficos y toda clase de Varietades, dada la labor inspectora que ejerce.

Este documento sirve como salvoconducto para viajar por todo el Territorio Nacional (O. C. de 5 de junio de 1939) y permite el libre acceso a los Archivos, Bibliotecas y Monumentos dependientes de este Ministerio (Orden de 19 de mayo de 1935).

Las Autoridades y Empresas de espectáculos deberán dar toda clase de facilidades para el desempeño de la misión que tiene encomendada, dentro del ámbito territorial que en el presente Carnet se señala.

El incumplimiento o resistencia al desarrollo de esta labor, será sancionado con arreglo a las disposiciones vigentes.

INSPECTOR

Zona: ARACENA (HUELVA)

D. JESUS SANCHO CARRION

Madrid, a 1 de MAYO de 1950

El Secretario General,

V.º B.º
El Director General
de Cinematografía y Teatro,

Figure 33 : Permis que les inspecteurs devaient présenter aux acteurs de la vie culturelle[1120]

	Nombre d'inspecteurs
Administration locale	**12**
Dont : Fonctionnaires de mairie	*7*
Fonctionnaire des postes	*1*
Fonctionnaires de la délégation	*4*
Agriculture	**3**
Dont : Journalier	*1*
Laboureurs	*2*
Artisans commerçants	**4**
Instituteurs	**2**
Employés	**4**
Industriel	**3**
Professions libérales	**6**
Dont : Avocats	*3*
Médecin	*1*
Pharmaciens	*2*
Propriétaires terriens	**2**
Religieux	**1**
Professions inconnues	**55**
Nombre total d'inspecteurs locaux	**92**

Tableau 26 : Profession des inspecteurs locaux de la province de Cuenca

[1120] AGA, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, "Huelva", permis de Jesús Sancho Carrión, 1950

II- La surveillance officieuse : autorités religieuses, cinéma et spectateurs

2.1 – La mise en place d'une censure officieuse : l'action classificatoire des organismes religieux

En Espagne franquiste, entre 1939 et 1946, il existe peu d'oppositions entre la censure étatique et la censure ecclésiastique *extra muros*, pratiquée par des associations religieuses. Cela s'explique sans doute par l'orientation catholique adoptée par la commission censoriale de l'époque (la CNCC). Cependant, après la nomination d'une nouvelle commission censoriale en 1946 (la JSOC), composée d'une part importante de phalangistes, le secteur catholique exprime ses craintes à l'encontre de la censure officielle. Malgré la présence d'un censeur ecclésiastique, et du pouvoir important dont il dispose sur les commissions, de nombreuses associations religieuses se plaignent d'un certain « relâchement » de la censure étatique dès 1947. Elles revendiquent ainsi le recours à une censure plus stricte, et développent un certain nombre d'outils afin d'influer à son tour sur la classification morale des œuvres nationales.

Cette censure catholique privée n'est pas nouvelle. Elle existe dès les années trente, suite à la promulgation en 1936 de la célèbre encyclique *Vigilanti cura* par le pape Pie XI. En Espagne, elle est coordonnée par l'Office National de la Classification des Spectacles (ONCS) constituée à la fois de la Commission Episcopale de l'Orthodoxie et de la Moralité (CEOM) et de la direction centrale de l'Action Catholique. Le 17 février 1950, l'ONCS publie le texte emblématique de la censure catholique, intitulé *Institutions et Normes pour la censure morale des spectacles* qui fait office de code censorial pour les censeurs religieux de l'administration franquiste, mais également pour l'ensemble des associations catholiques chargées localement de veiller à la moralité du cinéma.

Ainsi, malgré la pratique d'une censure officielle, l'ensemble du tissu associatif local s'emploie à établir une nouvelle classification morale de la production nationale. La politique d'influence de ces organismes s'exerce grâce une intense activité de diffusion, à l'aide principalement de quatre publications : la revue *Filmor* de la Confédération Catholique Nationale des Pères de Famille (CCNPF) ; la revue *S.I.P.E.* (Service d'Information des Publications des Spectacles) des congrégations mariales jésuites ; ainsi que les deux revues de la critique cinématographique catholique, *Signo* et *Ecclesia*. Chacune d'entre elles développe

son propre système de classification. L'une des plus populaires est sans doute la revue *Filmor* créée dès 1935[1121]. Elle sort de façon hebdomadaire et est destinée à informer les pères de famille de la valeur morale des films, grâce à la publication de fiches synthétiques à propos de chaque film autorisé par le pouvoir. Les lecteurs y trouvent ainsi une brève fiche technique, un synopsis, quelques rares allusions à la valeur cinématographique de l'œuvre en question, et surtout, sa reclassification morale au moyen d'une numérotation :

1 – Pour tous les publics, y compris les enfants

2 – Pour les jeunes (à comprendre, les adolescents)

3 – Pour les majeurs

3R – Pour les majeurs, mais comporte des risques moraux importants

4 – Film considéré comme gravement dangereux sur le plan moral

Ce modèle de classification privée a bénéficié d'une importante diffusion, puisque l'ensemble des journaux affiliés à la Junte Nationale de la Presse Catholique (plus d'une trentaine de publications sur le plan national) sont chargés de publier les fiches FILMOR[1122]. La revue *SIPE* propose elle aussi des fiches techniques réalisées par le critique Pascual Cebollada, auxquelles sont intégrées la classification officielle du régime et la classification privée des congrégations mariales. Leur classification répond cette fois à un code couleur qui se décline de la façon suivante : les fiches blanches désignent les films pouvant être visionnés par tous les publics, y compris les enfants ; les bleues, pour les jeunes ; les roses, pour les adultes seulement ; et enfin, les fiches grenats désignent les films dangereux sur le plan moral, peu importe la catégorie de spectateurs concernés. Ces reclassifications ont vocation à orienter le choix des fidèles parmi la programmation qui leur est proposée, et de les sensibiliser aux dangers cinématographiques. Il s'agit là d'une concurrence directe au travail de classification morale des autorités franquistes. Ces revues tentent d'influer sur les pratiques culturelles des publics de cinéma à travers les canaux de diffusion du puissant réseau catholique espagnol. Les autorités religieuses enjoignent par exemple à afficher dans l'espace public, et notamment à la sortie des églises, les classifications morales des films, afin que même les spectateurs qui ne lisent pas ces revues, puissent être informés de la potentielle dangerosité de certaines œuvres[1123]. L'objectif des autorités ecclésiastiques est que, grâce au bouche-à-oreille, ces nouvelles classifications exposées dans l'espace public circulent dans des environnements

[1121] HUESO MONTÓN, « La preocupación por la moralidad cinematográfica : el caso "Filmor" (1935-1936) », *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 218

[1122] ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN Juan, *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2007, p. 205

[1123] *Revista internacional del Cine*, n°2, juillet 1952, p. 91

variés (familiaux, professionnels, résidentiels, etc.) afin qu'elles atteignent un large espace social. Cette tentative de régulation des choix spectatoriels s'ajoute ainsi au contrôle social que les représentants religieux imposent déjà à la société franquiste. Néanmoins, le réseau associatif catholique peut aussi recourir à des méthodes plus radicales pour tenter d'orienter les pratiques culturelles des fidèles.

2.2 – Influer sur l'opinion publique : les campagnes de condamnation menées par le réseau associatif catholique

En effet, les autorités religieuses n'hésitent pas à alerter massivement l'opinion publique en menant de véritables campagnes de condamnation à l'encontre de certains films. L'exemple du drame religieux de Rafael Gil intitulé *La Fe* (1947) illustre bien le mécanisme des attaques catholiques contre des éléments culturels jugés immoraux, autorisés malgré tout par le régime. Le film narre l'histoire du père Luis Lastra qui vient d'être ordonné prêtre. Il est envoyé dans la paroisse d'un petit village espagnol, Peñascosa. À son arrivée, il se lie d'amitié avec Alvaro Montesinos, un athée convaincu qu'il tente de convertir à travers de nombreuses discussions intellectuelles où raison et foi s'opposent. Il fait également la rencontre de Marta Osuna, une jeune paroissienne qui lui fait part de sa vocation religieuse et de son désir de rejoindre les Carmélites d'Astudillo. Néanmoins, elle lui révèle que son père s'y oppose fermement. Convaincu de la bonne foi de Marta, il décide de l'accompagner jusqu'au couvent. Cependant, l'attitude frivole de la jeune fille le fait peu à peu douter de ses véritables intentions, et il comprend qu'elle désire en réalité le séduire. Durant leur trajet, ils sont contraints de s'arrêter dans une auberge pour y passer une nuit, suscitant ainsi la curiosité des gens alentour. Le lendemain matin, Marta confie à Lastra l'amour qu'elle lui porte, mais ce dernier la rejette. Le père de la jeune fille, inquiet, est parti à sa recherche. Il les surprend tous deux et sans demander plus d'explications, décide de dénoncer le prêtre auprès des autorités pour l'enlèvement de sa fille. Se sentant prise au piège, Marta accuse publiquement Lastra d'être à l'origine de sa fugue. Le procès a lieu et condamne le prêtre à quatorze années d'emprisonnement. Lorsqu'il est conduit à la prison, le train dans lequel il est transporté déraille. Marta, qui voyageait dans même le wagon, meurt dans l'accident après avoir reconnu sa culpabilité devant son père et le religieux. Lastra est enfin reconnu innocent.

Le film présente donc le jeune prêtre en proie à différents dilemmes moraux, face auxquels sa foi vacille. Dans ses nombreuses discussions avec l'athée cultivé, il peine à lui répondre. Curieux, il se plonge dans la lecture des œuvres libérales que son ami lit : le

religieux est alors en proie au doute. Même s'il parvient finalement à convertir l'athée et que la jeune dévote se repent à la fin du film, pour une partie des autorités catholiques, la façon dont le personnage religieux affronte ces dilemmes ne rendrait pas justice au prestige des ministres du culte. Le prêtre novice fait preuve de réflexions incertaines sur le plan théologique et témoigne d'une véritable naïveté face aux agissements pourtant explicites de la jeune paroissienne.

Néanmoins, le rejet de l'œuvre par les factions catholique n'est pas neuf. En effet, le drame de Rafael Gil est l'adaptation de la nouvelle homonyme d'Armando Palacio Valdés publiée en 1892, qui avait déjà rencontré une sérieuse opposition de la part de l'Église. Cette dernière estimait que le texte était profondément anticlérical. Dès sa parution, le roman fait ainsi scandale, et Palacio Valdés est contraint de rédiger un prologue pour se défendre contre ces accusations dans les éditions suivantes. Le passé sulfureux de cette œuvre destinée à être portée à l'écran éveille ainsi la vigilance des associations catholiques. Dès les origines du projet, certaines tentent de dissuader l'administration franquiste d'autoriser qu'un tel film voie le jour. Après avoir été informé de son tournage, le vice-président du Patronage de la protection des femmes (PPM) s'empresse de contacter le directeur de la DGCT. Le 9 avril 1947, il lui demande de :

> « prêter une attention particulière au tournage du film intitulé *La Fe* qui, selon nos informations, se déroule autour de l'intrigue de la nouvelle du même nom d'Armando Palacio Valdés, et qui, apparemment, n'aboutira – ni dans son fond, ni dans sa forme – à une œuvre adéquate pouvant être projetée dans nos salles de spectacle[1124] »

Dans sa réponse, le directeur général assure à son interlocuteur que l'autorisation de tournage a été validée par le censeur ecclésiastique de la commission, et que les producteurs ont reçu un certain nombre de recommandations morales qu'ils devront respecter afin d'obtenir l'aval de la censure. Le 13 septembre 1947, le film est examiné par les membres de la JCCP qui lui attribuent le label d'Intérêt National, en raison de ces qualités technico-artistiques et pour son « récit d'un imminent caractère d'exaltation religieuse[1125] ». Pourtant,

[1124] "nos dirigimos a V.I. con el ruego de que si lo estima pertinente, se digne dedicar una especial atención a la filmación de la película titulada "LA FE" que según nuestras noticias se está llevando a cabo sobre el argumento de la novela del mismo nombre de D. Armando Palacio Valdés, y la cual al parecer no resultará ni en su fondo ni en su forma adecuada para ser exhibidas en nuestros salones de espectáculos", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", lettre du vice-président du Patronage de la protection des femmes au directeur de la DGCT, le 9 avril 1947

[1125] "Una excelente realización, un cuadro técnico-artístico de considerable valía y un argumento de eminente carácter de exaltación religiosa, exigen que no pase desapercibido el esfuerzo realizado por la Entidad Productora ya que contribuye a prestigiar tanto en el interior como el exterior nuestra cinematografía", AGA,

la version approuvée et encensée par le régime ne semble pas satisfaire la hiérarchie catholique qui crée la polémique.

Une partie des rapports provinciaux évoque ainsi la campagne de condamnation menée par différents évêques qui déconseillent à leurs fidèles d'aller voir le film, ou même leur interdisent clairement de se rendre à la projection. À Badajoz, le délégué rapporte ainsi que le film a provoqué un « véritable scandale orchestré par les organisations catholiques, et principalement par l'excellentissime monseigneur l'Évêque du diocèse[1126] ». L'évêque José María Alcaraz lui a tout d'abord demandé d'interdire la projection du film dans la province. Suite au refus du délégué, il fait pression sur certains cinémas pour qu'ils le retirent de leur programmation, sans succès néanmoins. Le délégué explique qu'à partir de ce moment, il a « essayé d'influencer l'opinion publique pour la dissuader d'aller voir[1127] » le film. Les publics de Badajoz ont également été informés du plaidoyer et des recommandations du cardinal Segura de Séville, dont le message était sensiblement similaire[1128]. À Barcelone, l'évêque Gregorio Modrego publie une lettre ouverte le 6 novembre 1947 où il encourage les catholiques à ne pas se rendre au cinéma. Pour lui, *La Fe*, « loin d'être une défense des croyances religieuses, peut, au contraire, pousser les spectateurs – surtout s'ils sont peu croyants – à mépriser le sacerdoce catholique ». Ainsi, il enjoint ses paroissiens à ce que « ni par leur parole, ni par leur fréquentation, ils ne recommandent ou fassent la publicité de ce film[1129] ». Cette lettre à des répercussions dans d'autres provinces, notamment à Palma de Mallorca où le délégué explique que le film était particulièrement attendu par les spectateurs en raison de « l'ensemble des divergences qu' [il] a provoqué dans toutes les villes où il a été

Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", lettre du directeur de la DGCT au sous-secrétaire d'Éducation Populaire, le 16 septembre 1947

1126 "Un verdadero escándalo promovido por las organizaciones católicas, y principalmente por el Excmo y Revdo señor Obispo de la diócesis, antecedió a la proyección de la película *La Fe*", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

1127 "Entonces, procuró influenciar las zonas de la opinión, para que se abstuviesen de verla", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

1128 "No obstante, se hablaba al dictado de lo que había dicho el cardenal Segura en Sevilla, único argumento que exponía el señor Obispo y las entidades religiosas", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

1129 "la película *La fe*, por un contrasentido, lejos de ser defensa de las creencias religiosas, puede, por el contrario, inducir a los espectadores, sobre todo si son de fe débil o poco ilustrada, a menospreciar el sacerdocio católico" ; "Ponemos, pues, en guardia a nuestros diocesanos para que ni con sus comentarios, ni con su asistencia ni de otra forma alguna, recomienden o propaguen ese film", extrait de la lettre ouverte de Gregorio Modegro, le 6 novembre 1947, cité dans FERRERUELA SANZ Fernando, « 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) », dans *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 8, 2018, p. 161-162

projeté, principalement à Barcelone où il a fait l'objet d'un sermon de l'évêque[1130] ». À León également, le sermon de Gregorio Modrego est repris par certains journaux, notamment dans le *Diario de León*. Le délégué explique que cette publication catholique est « dirigée par un prêtre, un chanoine de la Sainte Église cathédrale, qui a fait sienne la lettre de l'Évêque de Barcelone, en publiant certains de ces paragraphes[1131] ».

La polémique de *La Fe* constitue ainsi un véritable exemple de la concurrence entre censure privée et étatique, et des moyens de pression que la hiérarchie catholique déploie à la fois sur les représentants du régime et sur les exploitants de cinéma. Dans ce cas précis, il lui est impossible de contourner la protection officielle du régime et elle se résout à sensibiliser directement l'opinion publique en jouant de tout son pouvoir d'influence auprès d'une Espagne profondément religieuse.

2.3 – La prise en main des salles obscures par l'Église

Pour renforcer sa prise de contrôle sur les publics, l'Église décide d'investir directement le terrain des salles obscures, afin de promouvoir une forme de cinéma qui convient à ses exigences morales. À la fin des années quarante, la concurrence entre la censure étatique et catholique est particulièrement forte. Dans ce contexte, les autorités espagnoles suivent alors les recommandations papales, qui, lors du IV^{e} Congrès International du Cinéma organisé par l'Office Catholique Internationale du Cinéma (OCIC) en 1947, insistent sur la nécessité d'ouvrir des salles contrôlées par des catholiques. L'objectif est de proposer un réseau de cinémas catholiques, qui dépassent le simple format familial des salles paroissiales. L'influence de ces dernières demeure en effet limitée : elles dépendent traditionnellement des curés et fonctionnent de façon extrêmement irrégulière au sein de petites localités rurales. Les salles catholiques doivent donc être gérées par des particuliers ou des sociétés qui acceptent le contrôle de l'Action Catholique et qui peuvent se regrouper au sein des mêmes circuits de distribution. Grâce à ces regroupements, l'Église entend pouvoir faire pression sur les distributeurs pour limiter la diffusion des films des catégories 3R et 4, et, par extension, influencer directement les producteurs.

[1130] "Había gran expectación para el estreno de esta película. Su condición de primer premio de la cinematografía nacional y las divergencias suscitadas en todas las ciudades donde se había proyectado, principalmente en Barcelona donde motivo una pastoral del Obispo de la Diócesis, justificaban la misma", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de Palma, le 6 février 1948

[1131] "el "Diario de León", órgano católico cuyo Director es un sacerdote, Canónigo de la Santa Iglesia Catedral, hizo suyo el documento del Obispo de Barcelona, alguno de cuyos párrafos reprodujo", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de León, le 28 novembre 1947

La création progressive de ce réseau de salles sous l'égide de l'Action Catholique débute dès 1948 en Espagne[1132]. En 1951, elle constitue un point singulier des discussions de l'Assemblée nationale des dirigeants de l'Action Catholique. Ce n'est néanmoins qu'à partir de 1957 que la Fédération des salles catholiques (FIDES) est officiellement créée. Cet organisme est chargé de représenter les salles fédérées auprès des maisons de distribution afin d'établir les contrats de distribution et de définir la programmation des salles, en prenant soin de supprimer les œuvres classées en 3R ou en 4. Cette prise en main des salles obscures accompagne le changement d'attitude de l'Église envers le cinéma durant les années cinquante. Durant cette période, une partie de l'Église amorce en effet un processus d'autocritique vis-à-vis de son comportement face au septième art[1133]. Elle abandonne progressivement son attitude de défiance et change de stratégie face au succès grandissant du grand écran. Elle décide plutôt d'accompagner ce média populaire afin que son message s'adapte à la doctrine catholique et qu'il devienne le support de sa diffusion évangéliste.

La période de splendeur de la FIDES n'a lieu cependant qu'à partir des années soixante. Durant le premier franquisme, les autorités ecclésiastiques tissent petit à petit une toile d'établissements alternatifs qui peinent encore à rivaliser avec le traditionnel réseau cinématographique commercial. Les autorités religieuses tentent néanmoins de conquérir une partie de ces territoires privés, en imposant leur pression directement sur les exploitants de salles. On a pu déjà s'en rendre compte avec l'étude de cas de *La Fe* de Rafael Gil (1947). À Badajoz, l'évêque tente de convaincre le propriétaire d'une salle de « supprimer [le film] de son programme, ce que l'exploitant a regretté ne pouvoir le lui accorder, en raison des engagements déjà pris avec la maison de distribution[1134] ». Román Gubern rappelle l'importance de l'influence cléricale sur les acteurs du monde culturel. Il explique que, suite à ces pressions « certaines salles refusent de projeter [les films de catégorie 3R ou 4], poussant les distributeurs à pratiquer eux-mêmes des coupes sur les pellicules, afin d'améliorer leur classification ecclésiastique et de ne pas porter préjudice à leur diffusion[1135] ».

D'autres propriétaires de salles acceptent – ou subissent – le contrôle direct d'associations religieuses lors des projections. Dans son étude consacrée aux pratiques de

[1132] MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Harofarma, 1987, p. 140

[1133] MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Harofarma, 1987, p. 3

[1134] "Después, hizo gestión privada cerca de la Empresa para que la quitase del programa, a lo que sintiéndolo mucho no pudo acceder el empresario, a causa de los compromisos contraídos con la Casa Distribuidora", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

[1135] GUBERN Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Península, 1981, p. 106

résistance sous le premier franquisme, Oscar Rodríguez Barreira rapporte le témoignage d'un ancien délégué provincial des fronts de jeunesses franquistes. Il y évoque l'action des catholiques dans les salles de cinéma d'Almería :

> « Je me rappelle, par exemple, de la projection cinématographique d'un film 3R (je ne sais pas si vous saviez que les films étaient classés), et un membre de l'Action Catholique se postait à la porte et empêchait de laisser entrer ceux qui ne portaient pas d'insigne de l'Action Catholique[1136] »

À défaut de disposer de leur propre réseau de salles, certains catholiques décident donc d'agir directement sur les spectateurs, en choisissant ceux et celles qu'ils estiment aptes à regarder certaines images animées. Les pouvoirs religieux ne se contentent pas seulement de contrôler l'accès aux cinémas. Certains investissent le territoire des salles obscures pour intervenir sur les contenus filmiques. Alfaro Pepe, dans la monographie qu'il consacre à la vie cinématographique de la province de Cuenca, rapporte que les curés peuvent exercer leur censure directement durant les projections. Dans plusieurs villages de la province, il est arrivé que certains ecclésiastiques assistent aux séances et se placent stratégiquement à côté du projecteur. Au passage de certaines scènes qu'ils considèrent comme immorales, ils appliquent alors leurs mains ou un morceau de carton devant le projecteur, préservant ainsi l'âme des spectateurs[1137].

Qu'il soit officiel ou officieux, l'encadrement de la vie culturelle s'étend aussi bien sur les acteurs cinématographiques que sur les publics de cinéma du premier franquisme. Néanmoins, le poids et l'efficacité de cette répression culturelle restent à démontrer, car, malgré les différents outils mis en place par les forces de l'ordre cinématographique, le corps social peut opérer une certaine résilience et des espaces de liberté peuvent échapper à la vigilance des autorités.

[1136] « Quizás fueran más elitistas. Yo hubo un momento, por ejemplo, que había una proyección cinematográfica que eran tres "R" (no sé si vosotros sabéis que las películas estaba, calificadas), y algún miembro de Acción Católica se ponía en la puerta y al que no llevaba insignia de Acción Católica no lo dejaba entrar y tal. Esas cosas… eran más cerrados, eran más cerrados", témoignage d'Antonio Manzano Lupión, ancien délégué provincial du Frente de Juventudes d'Almería, le 25 avril 2002 dans BARREIRA RODRÍGUEZ Oscar J., *Migas con miedo: Prácticas de resistencia al primer franquismo (1939-1953)*, Universidad Almería, 2013, p. 309

[1137] ALFARO Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013, p. 144

III- L’efficacité de la répression culturelle ? Le corps social face aux forces de l’ordre cinématographiques

L’étude de la correspondance entretenue entre les délégués provinciaux et leur inspecteur locaux révèle certaines failles au sein du système de surveillance élaboré par le régime, qui remet en cause son efficacité et son impact sur le corps social. En effet, la mise en pratique de la surveillance n'est pas toujours aisée. Les inspecteurs ne peuvent pas systématiquement compter sur la collaboration des acteurs de la vie culturelle, et leurs relations sont souvent conflictuelles.

3.1 – Pratiques et réalités de l’expérience inspectrice : les autorités cinématographiques à l’épreuve du corps social

3.1.1 – L’opposition des acteurs culturels : l’autorité contestée des inspecteurs

Les inspecteurs ne disposant que d’un statut honorifique, le pouvoir dont il dispose sur leur communauté demeure en réalité extrêmement limité. Certains d’entre eux rapportent les difficultés qu’ils rencontrent à imposer leur respect et à faire respecter la législation franquiste. Ils expliquent ne pas toujours bénéficier de l’aide des autorités municipales, qui ne semblent guère accorder de crédit à leur fonction, et qui peuvent même la percevoir comme une concurrence directe. C'est ce que rapporte l'inspecteur d'Aliaguilia (Cuenca), qui inspecte le salon de danse de Maximino Montés Palomares en avril 1957. L’artiste Angeles Mendoza González est censée donner une représentation. Cependant, ni le gérant du salon ni la danseuse n'ont fourni à l'inspecteur la documentation nécessaire pour pouvoir se produire. Il constate cependant que la représentation a lieu sans son autorisation. Il narre donc l'événement au délégué provincial, où il s'insurge du fait que son « autorité en tant que représentant de [la] Délégation n'est absolument pas reconnue[1138] ». Mis devant le fait accompli, il contacte donc le maire pour l'en informer. Ce dernier ordonne la suspension du spectacle avec l'aide de la garde civile. Cependant, les contrevenants parviennent à convaincre le maire de la légalité de la représentation, qui est donc maintenue. Le lendemain, l'inspecteur,

[1138] “mi Autoridad como representante de esa Delegación no se reconocía para nada”, AHP de Cuenca, Cultura, C-238, “Exp. N°153-57”, lettre de l'Inspecteur de Aliaguilia, le 27 avril 1957

accompagné du maire, consulte la documentation des artistes, qui visiblement n'est pas en règle. Cependant :

> « Comme M. le Maire a de nouveau ratifié la suspension par décret, cette Inspection n'a pu agir. Une seconde fois, M. le Maire a été obéi (…) alors qu'il n'y avait pas lieu de l'être.
>
> Je dois vous informer qu'aucune autorisation n'a été sollicitée auprès de cette Inspection Locale, ni aucun programme présenté[1139] »

Ce conflit entre le maire et l'inspecteur témoigne d'une certaine rivalité dans l'exercice du contrôle culturel. Le statut honorifique de la fonction inspectrice le subordonne aux autres pouvoirs locaux qui sont les seuls à pouvoir exercer une véritable forme de répression. L'autorité des inspecteurs est donc extrêmement limitée : leur unique moyen d'action réside dans la constitution de rapports mensuels qu'ils envoient à leur supérieur hiérarchique, le délégué provincial. Ils ne disposent d'aucune prérogative pour imposer des sanctions aux éventuels contrevenants. Ils sont contraints de solliciter les responsables habilités à appliquer des mesures répressives, tels que le maire ou la garde civile. Cette dépendance vis-à-vis des autres autorités semble particulièrement irriter l'inspecteur d'Aliaguila qui estime avoir été exclu du processus de contrôle et de sanction.

Ce manque de reconnaissance existe également auprès des différents acteurs de la vie culturelle. Dans les nombreux conflits qui les opposent aux gérants cinématographiques, les inspecteurs rapportent leur difficulté à se faire respecter. Certains craignent même pour leur sécurité physique. En juin 1955, l'inspecteur de San Clemente (Cuenca) s'aperçoit que le gérant du *Cine Avenida* a laissé entrer plusieurs dizaines de mineurs à une projection qui leur était pourtant interdite. Il rapporte donc l'avoir « admonesté, mais [le propriétaire] étant d'un tempérament très violent, [il] n'a pas voulu se fâcher avec lui[1140] ». Le statut honorifique des inspecteurs ne semble pas leur fournir la légitimité suffisante pour leur permettre d'exercer leur charge en toute sécurité, contrairement aux détenteurs d'une autorité officielle dans la commune (garde civile, maire, etc.). De même, certains gérants n'hésitent pas à menacer ouvertement les inspecteurs suite à une inspection qui se serait mal passée. En 1951,

---

[1139] "Como el Sr Alcalde ratificó nuevamente, por Decreto, la suspensión, esta Inspección ya no actuó, pues esta segunda vez, fue obedecido el Sr Alcalde sin el auxilio de nadie y por tanto no hubo lugar", AHP de Cuenca, Cultura, C-238, "Exp. N°153-57", lettre de l'Inspecteur de Aliaguilia, le 27 avril 1957

[1140] "en su escrito de 6 de mayo pasado me decía que había recibido quejas de que se le toleraban la entrada de menores en películas prohibidas, por mi parte extremo mi vigilancia todo lo que está a mi alcance, y se le puede comunicar que el día 30 en la película *Los hijos no se venden* dejó pasar a menores de 16 años y mayores de cuatro, sin que el número fuera muy crecido, yo le he amonestado, pero como es de un temperamento muy violento no he querido discutir más con él, y lo comunico a V.I. para que si le parece bien puede amonestarle una sanción que no sea muy grande a ver si de esta manera se puede conseguir algo más", AHP de Cuenca, C-237, "Expediente n°27 – 1955", lettre de l'inspecteur de San Clemente au délégué provincial de Cuenca, le 4 juin 1955

l'inspecteur de Ledaña informe ainsi le délégué provincial d'une altercation avec un propriétaire de cinéma :

> « le propriétaire du *Cine Castilla*, D. Matías Orozco López, m'a signifié qu'il ferait son possible, y compris utiliser la calomnie, pour me faire quitter cette charge[1141] »

L'inspecteur ne délivre pas plus d'informations sur les raisons de ce conflit, mais il semble être survenu à la suite d'une inspection. Il est difficile de savoir s'il s'agit de l'unique raison, ou si des motifs d'ordre personnel interviennent également dans leur opposition. Le premier franquisme est caractérisé par son climat de délation, et il n'est pas rare que des accusations graves – ou « calomnieuses », pour reprendre les termes de l'inspecteur – servent à régler des querelles anciennes[1142].

Les inspecteurs rencontrent également une certaine opposition de la part des spectateurs, notamment à propos de la fréquentation des mineurs qu'ils sont chargés personnellement de surveiller. Les gérants eux-mêmes sont nombreux à avoir rapporté que les familles semblaient peu se préoccuper de la limite d'âge imposée par le régime. En 1949, l'inspecteur de Valverde de Júcar (Cuenca) rapporte s'être confronté à plusieurs parents contestant ses décisions :

> « De nombreuses familles de cette localité se sont adressées à cette inspection avec le sentiment de connaître leur droit à propos de l'entrée des enfants au cinéma, de leur naissance jusqu'à leurs cinq ou six ans1143 »

Face aux affirmations des populations assurant que leurs enfants en bas âge pouvaient tout de même assister à des séances, mêmes interdites aux mineurs, il demande au délégué de Cuenca de l'éclairer sur la législation en vigueur. Cette confrontation témoigne donc des difficultés des inspecteurs à influer sur un changement des pratiques spectatorielles et à imposer le respect de la législation franquiste à l'ensemble du secteur culturel.

Dans un bilan qu'il adresse à la DGCT en 1962, le délégué de Cuenca résume parfaitement les difficultés des inspecteurs à s'imposer et notamment à faire respecter la législation concernant la fréquentation des mineurs dans la société rurale et provinciale :

[1141] "Al mismo tiempo le pongo antecedentes por si llegase el caso sobre el cargo que estoy ejerciendo en esta localidad como Inspector Local, ya que por parte del Empresario del Cine Castilla D. Matías Orozco López ha de manifestado que hará lo posible aunque sea con la calumnia para quitarme este cargo", AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951), lettre de l'Inspecteur Local de Ledaña au Délégué Provincial d'Éducation Populaire de Cuenca, le 31 juillet 1951

[1142] HERNANDEZ BURGOS Claudio, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Les dynamiques locales et quotidiennes de la répression franquiste (1936-1950) », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 196-209

[1143] "Varias familias de esta localidad se han dirigido a esta inspección, en el sentido de saber sus derechos respecto a la entrada en los cines con niños, desde la edad del nacimiento, hasta los cinco o seis años", AHP de Cuenca, C-47, "Carpeta Valverde de Jucar, 1948 et 1949", lettre de l'inspecteur local au délégué provincial, le 1er juillet 1949

> « Il est compréhensible que face à un environnement officiel hostile et les nombreuses menaces violentes qu'ils subissent de la part des gérants cinématographiques, les inspecteurs réagissent et adoptent l'une des deux positions suivantes : soit ils s'abstiennent et laissent entrer les mineurs, soit, s'ils sont responsables, lorsqu'ils parviennent à la conclusion qu'ils ne peuvent rien faire face à l'ensemble de la population, ils présentent leur démission.
>
> Dans la situation actuelle, ce problème n'a pas de solution. Dans mon bureau, un maire m'a dit que la loi interdisant aux mineurs d'entrer dans les cinémas était stupide, et que, tant qu'il serait maire, ses enfants iraient voir tous les films. Avec cette mentalité, qui est la plus répandue dans les villes de la province, on ne peut s'attendre à ce qu'un seul homme qui occupe un poste honorifique, et qui est à la merci des autorités locales qui peuvent lui rendre la vie impossible, puisse y faire face[1144] »

Leur simple statut de représentant honorifique contribue largement à l'opposition et à la résistance du corps social, qui ne considère pas que les inspecteurs représentent une réelle menace. L'absence de pouvoir et d'outils répressifs est néanmoins une volonté directe du régime, qui conçoit la mission inspectrice comme une charge éducative plus que répressive.

3.1.2 - Une mission éducative plus que répressive

Dès la mise en place des services d'inspection, la DGCT insiste sur la limitation des pouvoirs des Inspecteurs :

> « Dans tous les cas, tu tiendras compte du fait que ton autorité est déléguée ; lorsque tu seras confronté à une infraction, tu tâcheras de la résoudre directement, sans prendre aucune mesure ; au cas où tu n'y parviendrais pas, tu requerras l'aide du Chef local ou du Maire et si cela ne fonctionne pas non plus, tu en porteras connaissance à cette Délégation pour qu'elle agisse en conséquence[1145] »

Une circulaire de 1956 précise que les inspecteurs doivent « éviter toute dispute et tenir compte du fait que la tâche inspectrice comporte une partie éducatrice[1146] ». Ce versant éducatif du contrôle cinématographique se traduit par différentes initiatives prises par les

[1144] "Es comprensible que ante un ambiente oficial hostil y teniendo que sufrir en muchos casos las amenazas violentas de los empresarios de cine, los Inspectores arredren y adopten una de estas dos posturas: inhibirse y dejar que pasen los menores, o si se trata de persona responsable, cuando llega al convencimiento de que nada puede hacer en contra de todo el pueblo, presentar la renuncia al cargo. En su planteamiento actual, el problema no tiene solución. En mi despacho me ha dicho algún Alcalde, que la Ley que prohibía la entrada a menores era una estupidez y que mientras él fuera Alcalde, sus hijos entrarían a todas las películas. Con esta mentalidad, que es la general en los pueblos de provincia, no puede pretenderse que se enfrente un hombre solo que desempeña un cargo honorífico, y que está a merced de las autoridades locales que pueden hacerle la vida imposible", rapport du délégué de Cuenca envoyé à la DGCT en 1962, cité dans ALFARO Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013, p. 144

[1145] "En todos los casos tendrás en cuenta que tu autoridad es delegada, por lo cuando se te plantee caso de incumplimiento procurarás resolverlo tú directamente, sin tomar ninguna medida y en caso de que no se te haga requerirás el auxilio del Jefe Local o del Alcalde y si este tampoco te lo hiciera pondrás en conocimiento de esta Delegación para obrar en consecuencia", AHP de Cuenca, Cultura, C-113, "Correspondencia con cinematógrafos de la provincia, 1945-1954", Circular n°6, 27 novembre 1944

[1146] "Los Sres. Delegados Provinciales deberán hacer presente a los Inspectores a sus órdenes que cualquier infracción o incidencia que surja durante sus inspecciones, ha de reflejarse en su correspondiente acta, evitado toda discusión teniendo en cuenta que de la tarea inspectora forma parte educadora.", AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares de la DGCT (1943-1955)", Oficio-circular n°4331/2509, le 28 juin 1956

inspecteurs. Le délégué provincial de Cuenca salue ainsi le travail réalisé par l'inspecteur de Cuenca, Manuel Alos Sanjulián, dans une lettre adressée à la DGCT le 21 août 1956, qui a su donner à sa « mission inspectrice un caractère véritablement éducateur et non répressif, en parvenant à imposer une observance absolue concernant la fréquentation des mineurs aux spectacles autorisés pour eux, uniquement[1147] »

Ce courrier nous apprend que l'inspecteur de Cuenca a favorisé la création de séances spécialement consacrées aux mineurs, afin d'éviter qu'ils ne fréquentent les séances interdites aux moins de seize ans. Il réalise ici les mesures déjà proposées par le délégué provincial en 1951, qui désirait obliger les propriétaires de salles à mettre en place des « sessions infantiles les samedis et les dimanches[1148] ». Dans son compte rendu des activités réalisées par les inspecteurs, le délégué de Cuenca salue également le labeur des inspecteurs de Tarancón, Motilla del Palancar et de San Clemente, qui ont su agir « avec pondération et tact tout en faisant observer les dispositions en vigueur[1149] ». À travers ces lettres, on discerne la volonté du pouvoir d'éviter les conflits avec les acteurs de la vie culturelle. Les inspecteurs doivent être les relais entre le régime et les propriétaires de salle, en tentant d'intégrer à leur pratique quotidienne les mesures décidées au niveau central.

Si l'autorité des inspecteurs sur les acteurs de la vie culturelle reste limitée, leur rôle n'en est pas moins essentiel. C'est à partir de leurs observations que le délégué provincial applique ses mesures répressives. Il s'agit des sentinelles que le régime place en avant-poste pour orienter sa politique de contrôle culturel à l'échelle locale. Cependant, certains inspecteurs font parfois preuve de négligence dans leur pratique de la surveillance.

3.1.3 – Négligence et abus de pouvoir du corps inspecteur

Le délégué provincial de Cuenca est contraint de rappeler plusieurs fois à l'ordre certains inspecteurs qui négligent leur activité de surveillance. Les courriers dans lesquels il sermonne les inspecteurs locaux sont multiples. À de nombreuses reprises, il rappelle individuellement aux inspecteurs les consignes propres aux diffusions cinématographiques, telles que l'obligation de consulter les certificats de censure avant d'autoriser les projections

[1147] "desarrolla la función inspectora con un criterio verdaderamente educador y no represivo, habiendo conseguido en la capital una absoluta observancia en cuanto a la asistencia de menores a espectáculos autorizados para ellos, únicamente", AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Cuenca 1956 2", lettre du délégué provincial d'Information et du Tourisme de Cuenca au Directeur Général de la DGCT, le 21 août 1956

[1148] AHP de Cuenca, Cultura, C-41, "Correspondencia con la DGCT (1950-1951)", lettre du Délégué Provincial d'Éducation Populaire à la DGCT, le 13 septembre 1951

[1149] Lettre du Délégué Provincial d'Information et du Tourisme de Cuenca au Directeur Général de la DGCT (21 août 1956), AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 »

ou les normes concernant la fréquentation des mineurs aux spectacles publics. Cette dernière mesure est appliquée de façon très aléatoire par le corps inspecteur. En effet, le 13 septembre 1951, le délégué se plaint à la DGCT que les « Inspecteurs locaux, dans la majeure partie des cas, ne veillent pas au respect de l'interdiction d'accès aux salles des mineurs[1150] ». Ce type d'infractions est en effet relativement faible sur l'ensemble des dossiers d'instruction menés par la délégation provinciale de Cuenca (Volume 2, Figure 29, p. 836). Il est fort probable qu'elle a été sous-représentée dans ces chiffres puisque, d'après le délégué, cette infraction a rarement été prise en compte dans leur surveillance quotidienne.

Le délégué de Cuenca réprimande également sévèrement les inspecteurs ne lui rendant pas leurs rapports mensuels. Ainsi, en 1947, le maire de Tarancón qui occupe la charge d'inspecteur n'a pas donné la preuve de sa surveillance depuis trois mois. Après plusieurs interpellations, le délégué provincial lui explique que s'il persiste à « s'enfermer dans [son] silence, conformément à ce qui est prévu par l'autorité supérieure, [il devra] en porter connaissance au Gouverneur Civil[1151] ». Face à ce comportement négligent, le délégué provincial projette d'en référer au gouverneur civil, principal représentant de l'État franquiste à l'échelle provinciale. Le régime tente en effet de lutter contre les manquements de certains inspecteurs, car ils menacent l'équilibre et l'efficacité du système de surveillance de la vie culturelle. À partir de 1951, la DGCT sollicite à plusieurs reprises des comptes rendus renseignant l'activité des inspecteurs. Le délégué provincial l'informe donc, en septembre 1951, que parmi « les trente-six Inspecteurs Locaux, vingt-trois rendent leurs rapports mensuels, et treize ne le font pas ». Il fait « régulièrement appel à l'Excellentissime M. le Gouverneur afin qu'il les admoneste, admonestation qui parvient aux effets escomptés[1152] ».

Parallèlement à ces actes de négligence, une partie de la correspondance entre les acteurs culturels et le délégué provincial révèle un autre phénomène. Certains inspecteurs n'hésitent pas à profiter des petits avantages que leur confère leur statut et à abuser du relatif pouvoir qu'ils ont entre les mains, à des fins personnelles. À travers les dénonciations qu'ils

[1150] "los Inspectores Locales en la mayoría de los casos, no vigilan el cumplimiento de la prohibición del acceso de menores a películas no toleradas", Lettre du Délégué Provincial de Cuenca au Directeur de la DGCT (13 septembre 1951), AHP de Cuenca, Cultura, C-41, "Correspondencia con la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1950-1951)"

[1151] "Lamento tener que manifestarle que de persistir en su silencio en cumplimiento de lo preceptuado por la superioridad habré de ponerlo en conocimiento del Excmo Sr Gobernado Civil", AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1946-1951) », lettre du délégué provincial de Cuenca au maire de Tarancón, le 30 juin 1947

[1152] "En el aspecto administrativo de los treinta y seis Inspectores locales, veintitrés rinden el parte mensual a esta Delegación, y trece no lo hacen. Periódicamente se recurre al Exmo. Sr. Gobernador para que los amoneste, amonestación que suele surtir efectos transcritos.", AHP de Cuenca, Culture, C-41, « Correspondencia con la Dirección General de Cinematografía y Teatro, 1950-1951, lettre du Délégué Provincial d'Éducation Populaire de Cuenca au directeur de la DGCT, le 13 septembre 1951

réalisent auprès des autorités provinciales, certains inspecteurs entendent régler des conflits personnels qu'ils nourrissent avec des gérants de salles de spectacle. C'est ce que semble suggérer la documentation émanant des différents dossiers instruits à l'encontre du gérant du *Cine Nuevo* de Landete (Cuenca), Rafael Díaz Martínez. Entre 1955 et 1957, l'inspecteur de Landete l'épingle pour diverses infractions. Il l'accuse tout d'abord d'avoir refusé de lui présenter la feuille de censure qui accompagnait un film et de ne pas avoir affiché publiquement sa classification morale. Néanmoins, le gérant nie en bloc toutes ses accusations et explique au délégué que :

> « il y a dans cette plainte quelque chose de totalement indépendant de la finalité officielle que ces faits exigent, et qu'il s'agit apparemment, en simulant l'accomplissement d'un devoir, de régler une affaire, je le dis, d'ordre personnel avec M. l'inspecteur, qui a voulu lui donner une répercussion sur le terrain officiel[1153] »

Malgré sa défense, le gérant n'est pas entendu et est condamné à 300 pesetas d'amende. En 1957, un nouveau conflit éclate entre l'inspecteur et le gérant. Rafael Díaz Martínez est accusé de ne pas avoir présenté son autorisation de diffusion à l'inspecteur. Là encore, il nie les faits et affirme s'être plié à cette exigence, et le prouve en communiquant la copie de l'autorisation de diffusion. Dans sa réponse, le gérant rappelle leurs relations conflictuelles :

> « depuis qu'il exerce ses fonctions, M. le délégué local se livre à une véritable distorsion des faits à l'encontre de cette entreprise, et je serais reconnaissant que vous le preniez en considération, aux vues de sa partialité à mon égard et de l'inimitié qu'il m'a déclarée[1154] »

Cette fois, le gérant obtient gain de cause et l'inspecteur reconnaît avoir commis une erreur de jugement. Il est néanmoins difficile pour les gérants accusés d'être acquittés lorsqu'ils sont victimes d'abus de pouvoir de la part du corps inspecteur. En effet, lorsque leur défense ne présente aucune preuve concrète et que le délégué doit décider entre les dires de chaque partie, il donne généralement raison à l'inspecteur qui fait partie de sa délégation.

D'autres témoignages rapportent que certains inspecteurs agiraient à contre-courant de la législation culturelle, alors même qu'ils sont censés en être les garants. Ainsi, toujours dans le conflit qui oppose le propriétaire du *Cine Nuevo* à l'inspecteur de Landete en 1955 à propos

---

[1153] "En este denuncia existe algo que se separa totalmente de la finalidad oficial que el caso requiere y que aparentemente se trata de demostrar simulando el cumplimiento de un deber, es asunto, digo, personal con el Sr. Inspector que ha querido que tenga su repercusiones en el terreno oficial", AHP de Cuenca, C-237, "Expediente n°32-55", lettre de Rafael Díaz Martínez, gérant du *Cine Nuevo* au délégué de Cuenca, le 1er août 1955

[1154] "De todo lo expuesto se deduce que existe una tergiversación de hechos por parte del Sr Delegado Local que viene ejerciéndola a lo largo del desempeño de su cargo con respecto a esta Empresa que le agradeceré tome en consideración dada su parcialidad conmigo y la enemistad que me tiene declarada" AHP de Cuenca, C-238, "Expediente n°24-1957", lettre de Rafael Díaz Martínez, gérant du *Cine Nuevo* au délégué de Cuenca, le 3 décembre 1957

de la fréquentation de mineurs lors d'une séance, le gérant se défend en accusant le représentant officiel de ne pas respecter lui-même la législation en vigueur :

> « M. l'inspecteur est le premier à donner le mauvais exemple, puisqu'il est généralement le premier à enfreindre et à violer la loi, à ne pas se conformer à ses fonctions, et à cette tâche en particulier, en entrant dans la salle avec deux de ses neveux mineurs, sans vérifier que le film leur convienne ou non. Lorsque l'inspecteur local n'hésite pas à mépriser les charges qui incombent à sa fonction, les autres qui le voient suivent son exemple, compromettant ce cinéma, même s'il veut se conformer aux règles édictées à cet effet1155 »

L'attitude exemplaire des inspecteurs est donc primordiale pour pouvoir influer sur l'environnement cinématographique et les pratiques des publics. Dans ce type de conflits qui opposent les paroles des gérants cinématographiques à celles des inspecteurs locaux, il est toujours difficile de distinguer le vrai du faux, notamment lorsque ces discordes prennent un tour personnel. Néanmoins, la négligence des inspecteurs et le discrédit qu'ils jettent sur la mission inspectrice du régime est fréquemment évoquée par le délégué de Cuenca et semble avoir été intégrée par les services ministériels. Face aux nombreux manquements et abus de pouvoir rapportés par les délégués provinciaux, la DGCT rappelle la nécessité de recruter de façon plus judicieuse les inspecteurs locaux :

> « L'essentiel réside dans le fait que pour pouvoir posséder le permis d'inspecteur, il ne soit proposé qu'aux personnes qui se sentent véritablement préoccupées par la tâche dont on les charge (…). Nous devons éviter à tout prix, devant les propriétaires de salles et devant le public en général, de laisser imaginer que le permis constitue une simple facilité autorisant ses possesseurs à assister aux spectacles publics[1156] »

La lutte contre les inspecteurs négligents vise donc à empêcher de jeter le discrédit sur la fonction inspectrice. Les rapports mensuels ont ainsi une double fonction : informer les autorités provinciales et centrales du déroulement de la vie culturelle, mais aussi identifier les inspecteurs qui ne remplissent pas pleinement leur rôle. C'est d'ailleurs ce que confirme la circulaire du 28 juin 1956 lorsqu'elle précise que les rapports mensuels permettront

---

[1155] "el Sr. Inspector el primero en dar ejemplo en estos casos, pues generalmente es este el primero que infringe y viola la Leyes y a la vez no cumple con los cargos o este cargo concretamente, al pasar a la sala llevando de su mano a dos sobrinitos que tiene menores de edad, si mirar su la película es apta o no lo es. Pues cuando el Sr. Inspector local no siente reparo alguno en menospreciar la función de su cargo, los demás que le ven siguen su ejemplo, comprometiendo a la Empresa aun cuando esta quiera cumplir con las normas dictadas a estos efectos", AHP de Cuenca, C-237, "Expediente n°32 – 55", lettre de Manuel Díaz Martínez, gérant du *Cine Nuevo* de Landete au délégué de Cuenca, le 1er août 1955

[1156] "Lo primordial para ello es que para la posesión del carnet de inspector, se proponga únicamente a aquellas personas que sientan verdaderamente preocupación por la tarea que se les encomienda (...). Debe evitarse a toda costa que ante los empresarios y ante el público, en general, pueda nunca creerse que el carnet es simplemente una facilidad que se otorga a sus poseedores para poder asistir a los espectáculos públicos.", AHP de Cuenca, Cultura, C-126, « Circulares de la DGCT (1943-1956), Oficio-circular n°2795/2830, le 12 septembre 1955

« d'apprécier la tâche réalisée par chaque inspecteur[1157] » (art. 5) et donc d'éliminer les éléments qui menacent le prestige et l'efficacité du système de surveillance culturelle.

Même si les inspecteurs sont des éléments essentiels du réseau de surveillance mis en place par le régime franquiste, leur autorité et leur influence restent cependant limitées : ils ne disposent d'aucune prérogative répressive et restent subordonnés à l'autorité du délégué provincial. En outre, la pratique inspectrice est loin d'être unitaire. La façon dont les inspecteurs conçoivent leur mission diverge selon les motivations qui les ont poussés à accepter ce rôle : la volonté de s'impliquer dans la préservation de l'idéologie franquiste, l'occasion d'acquérir ou d'affermir leur pouvoir sur la vie publique ou encore, la possibilité d'accéder gratuitement à l'ensemble des salles de spectacles de leur commune. Ces motivations divergentes sont capitales à saisir car elles déterminent l'implication des inspecteurs sur le terrain et sont à l'origine d'un certain nombre de conflits avec les acteurs de la vie culturelle qui remettent en cause leur autorité. Des discordes d'ordre personnel peuvent également s'ajouter, discréditant le système de surveillance dans son ensemble. Les abus de pouvoir et les actes de négligences régulièrement mentionnés par les délégués tendent ainsi à démontrer que l'impact véritable des inspecteurs et de leur contrôle sur les publics est faible. Malgré la volonté du régime de mieux contrôler le spectateur ordinaire, le système de surveillance qu'il déploie comporte de nombreuses failles, à commencer par le recrutement de ces sentinelles cinématographiques qu'il poste aux quatre coins du territoire national. Le corps social semble en effet témoigner d'une relative indifférence face aux mesures de contrôle qu'elles tentent – plus ou moins bien – d'établir, laissant inévitablement de nombreux espaces échapper à leur vigilance. À partir de la fin des années cinquante, le régime destitue peu à peu de leurs fonctions les inspecteurs négligents et élabore un diplôme d'inspection. À partir de 1964, seuls les inspecteurs titulaires de ce concours conserveront leurs fonctions. L'État franquiste entreprend ainsi la professionnalisation du corps inspecteur et renonce à recourir à des individus bénévoles afin d'affermir son contrôle sur le cinéma qui cristallise les craintes du pouvoir.

[1157] AHP de Cuenca, Cultura, C-126, "Circulares de la DGCT (1943-1955)", Oficio-circular n°4331/2509, le 28 juin 1956

3.2 – L'influence dissuasive des autorités religieuses auprès des spectateurs en question

Concernant le contrôle religieux imposé à l'échelle locale, il est difficile de mesurer son impact véritable sur les populations. Il est néanmoins certain que dans une Espagne profondément religieuse, les recommandations des autorités catholiques ont pu avoir un impact décisif sur la pratique et l'expérience cinématographique de certains spectateurs. Román Gubern rappelle en effet la vaste influence sociale de l'Église espagnole sous le premier franquisme, et notamment le fait que sa :

> « classification ordinatrice acquiert une grande importance civile, et pas uniquement au sein des collèges, résidences religieuses ou en zones rurales, dans lesquelles l'influence du curé local est souvent déterminante. Dans certaines villes, les journaux les plus importants (*La Gaceta del Norte* de Bilbao, par exemple) refusent de faire la publicité des films classés en catégorie 4 ou bien certaines salles refusent de les projeter[1158] »

En d'autres termes, les pressions exercées par les autorités religieuses se révèlent suffisamment efficaces pour imposer certains changements chez les exploitants et les distributeurs, qui craignent que les publics désertent les salles en raison de mauvaises classifications ecclésiastiques. C'est d'ailleurs ce qu'évoque le délégué de Pampelune lors de la sortie du drame *Nada* d'Edgar Neville (1947) :

> « la qualification du film parmi les œuvres dangereuses selon les classifications religieuses (…) [a] dissuadé le public[1159] »

Il s'agit ici d'une des rares mentions de l'influence des classifications religieuses sur le boycott de certaines œuvres, et, dans une moindre mesure, d'une preuve de l'efficacité du contrôle catholique sur les publics. Wilfredo Román et Óscar Blanco rapportent que les sermons des prêtres pouvaient avoir une certaine incidence dans les petites localités de la province de Palencia. Ils expliquent par exemple que le prêtre Laureano de Mier est parvenu à dissuader un bon nombre de spectateurs de se rendre à certaines séances du *Cine Capitol* de Cervera de Pisuerga (Palencia) en se postant directement au coin de la rue où se trouvait le cinéma. De là, il apostrophait directement les spectateurs afin de les informer du délit qu'ils s'apprêtaient à commettre en assistant à la projection d'un film que l'Église considérait comme immoral. Ses discours ont eu une influence décisive sur les jeunes et les spectatrices qui avaient tendance à rebrousser chemin, même si certains décidaient de contourner le

[1158] GUBERN Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Península, 1981, p. 106

[1159] "La calificación de esta película entre las peligrosas según las carteleras religiosas (…) [ha] alejado al público", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04692, "Nada", rapport de la délégation de Pamplona, le 22 juin 1948

cinéma et d'y pénétrer par une autre entrée, afin d'échapper à la vigilance du prélat[1160]. Ainsi, s'il est incontestable que les autorités religieuses imposent un véritable contrôle social sur les populations, la résistance des spectateurs n'en demeure pas moins possible. La portée de l'influence catholique en termes de cinématographie peut se révéler relativement limitée et peine parfois à concurrencer l'attraction et la fascination qu'exerce le cinéma sur les publics.
Il faut de plus rappeler que les recommandations cinématographiques de l'Église parviennent principalement à un public déjà sensibilisé, qui a fait le choix de lire des revues spécialisées destinées à guider les spectateurs catholiques. Malgré la volonté du Vatican de parvenir à toucher un large pan de la société, les diverses journées internationales organisées par l'OCIC reconnaissent la faible portée de ce travail classificatoire. Lors des journées de Dublin en 1955, l'organisme insiste pour que les classifications ecclésiastiques soient diffusées de façon plus massive afin qu'elles atteignent toutes les couches sociales, et pas seulement les strates de la bourgeoisie catholique[1161]. De même, une enquête réalisée par Juan García Yagüe en 1953 sur un échantillon d'enfants et d'adolescents madrilènes révèle que la censure religieuse a peu d'effet sur les jeunes[1162]. En effet, son étude établit que plus de la moitié des individus interrogés ne se préoccupent pas des classifications religieuses ; pour les dix-sept ans et plus, ce sont même plus des trois-quarts des interrogés qui affirment ne pas s'en soucier. Parmi les jeunes qui prétendent l'inverse, il faut également noter que 16 % d'entre eux ont déjà vu des films pourtant interdits par l'Église. L'auteur conclut donc que la censure privée exercée par les forces catholiques influence peu le choix et les pratiques cinématographiques des jeunes Espagnols, qui concentrent pourtant toute l'attention des représentants cléricaux.

Quant aux campagnes de condamnation orchestrées par les autorités religieuses, elles sont généralement contre-productives. En créant le scandale, elles ont tendance à aiguiser la curiosité des publics plus qu'à les dissuader de se rendre au cinéma. Si on s'intéresse de nouveau à la sortie du film *La Fe* de Rafael Gil, le délégué de Badajoz explique que suite à l'intervention de l'évêque, un « certain publics s'est abstenu [d'assister à la projection], mais il était peu nombreux, puisque presque toutes les séances étaient relativement chargées[1163] ». De même, le délégué de León assure que la polémique « a attisé le désir [des spectateurs] de

[1160] ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 90
[1161] MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Madrid, Harofarma, 1987, p. 85
[1162] GARCÍA YAGÜE Juan, *Cine y juventud*, Madrid, C.S.I.C., 1953, p. 146-147
[1163] "En esto llegó el día de la proyección, y aunque cierto público se abstuvo fue muy extinguido, pues casi todas las sesiones se vieron bastante concurridas, siendo la opinión general que no había lugar a tal escándalo", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de Badajoz, le 21 décembre 1947

le voir personnellement[1164] ». Une partie non négligeable des publics provinciaux semble également considérer que la polémique était stérile, puisque rares sont ceux qui considèrent le film comme immoral ou irrespectueux à l'endroit de la figure sacerdotale. Pour les publics de Vitoria, « le scandale (…) a nettement diminué une fois que s'est imposée la réalité du film[1165] ». À Burgos, malgré l'attitude « préalablement hostile » des spectateurs, le public :

> « à mesure qu'il assistait à la projection de cette grande production, s'est montré généralement satisfait de sa grande valeur, sans perdre de vue le fait que la conduite vertueuse du prêtre prédomine1166 »

En d'autres termes, la polémique provoquée par la hiérarchie catholique semble ici avoir été infructueuse, puisque les spectateurs partageant leur courroux sont rares. Cela a surtout pour conséquence de décrédibiliser la censure ecclésiastique. Juan García Yagüe avance d'ailleurs que l'indifférence des jeunes pour les recommandations morales de l'Église s'explique par son manque général de pondération. Pour lui, la condamnation ou l'interdiction de réalités connues depuis longtemps par l'enfant ou l'adolescent sape progressivement sa confiance en la censure ecclésiastique. Le contrôle extrêmement sourcilleux de certaines images fait apparaître les religieux comme des chasseurs obsessionnels, désireux de réprimer à tout prix les instincts et la curiosité sexuelle des jeunes spectateurs. Cela a pour conséquence de les convaincre progressivement de l'inutilité totale ou partielle de leurs recommandations[1167].

Néanmoins, le producteur de *La Fe* – Cesáreo Gónzalez – affirme que cette campagne de condamnation a largement porté préjudice au film. Lorsqu'il apprend l'attitude d'un certain nombre d'évêques, il alerte immédiatement les services de la DGCT afin qu'elle intervienne pour protéger le film qu'elle a classé d'Intérêt National[1168]. En juillet 1948, on apprend que le producteur estime que les troubles ayant marqué la sortie de son film ont engendré une perte de deux millions de pesetas. Il demande à ce que la Sous-commission Régulatrice de la

---

[1164] "La misma polémica levantada por opuestas apreciaciones de la crítica, particularmente desde el aspecto moral, avivó el deseo de verla personalmente, cosa que ocurre por modo general y en otros aspectos, como el literario", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de León, le 28 novembre 1947

[1165] "Es de notar cómo después de la proyección el escándalo que anteriormente se produjo fue disminuyendo notablemente debido a que se impuso la realidad de la película", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de Álava, non daté

[1166] "A pesar de este ambiente predominantemente hostil, el público a medida que se pasaba esta gran producción, se sentía complacido en general por el gran valor de la misma, no perdiendo de vista que la virtuosa conducta del sacerdote predomina a través de ella, cuyo final en algunas sesiones, fue calurosamente aplaudido", AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", rapport de la délégation de Burgos, le 2 novembre 1947

[1167] GARCIA YAGÜE Juan, « La juventud y el problema de la censura cinematográfica », dans *Revista de educación*, vol. XVIII, nº 53, 1956, p. 70. Il s'agit des conclusions de son enquêtes auprès de 3000 adolescents madrilènes menée au début des années cinquante.

[1168] AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", lettre de Cesáreo Gónzalez au directeur de la DGCT, le 11 novembre 1947

Cinématographie (SRC) l'autorise, en compensation, à importer six films américains de la Metro Goldwin Mayer[1169], ce que l'administration accepte. Le producteur semble donc donner du crédit à l'influence des campagnes de condamnation, contrairement aux sources de surveillance qui tendent à minimiser leur effet sur l'attractivité et la réception du film. Il faut sans doute accueillir les arguments du producteur avec précaution, car ils servent avant tout sa rhétorique négociatrice. Si ces campagnes ont pu avoir un impact sur la fréquentation des salles, il demeure extrêmement difficile d'évaluer la hauteur véritable du préjudice économique. Les réclamations du producteur ne peuvent donc être considérées comme une preuve de l'efficacité de ces actions dissuasives, car elles constituent sans doute un moyen supplémentaire pour Suevia Films d'obtenir des avantages financiers à travers la concession de permis d'importation.

3.3 – Les spectateurs et la répression cinématographique

La vie culturelle, et particulièrement la vie cinématographique, fait donc l'objet d'une attention continue de la part des autorités cinématographiques. Cette vigilance s'intègre au vaste système de répression imposé par le régime à l'échelle locale, touchant toutes les strates de la société franquiste durant la *posguerra* et le premier franquisme. Partout en Espagne, il existe une véritable dynamique de la répression du quotidien, exercé par les institutions étatiques, mais également par les locaux. Les historiens du franquisme ont mis en évidence la diversité des scènes, des logiques et des acteurs de la répression au niveau local, qui englobe de nombreux aspects du quotidien des Espagnols[1170]. Durant la *posguerra*, en corollaire des violences physiques et des tactiques d'extermination à l'encontre des vaincus[1171], le régime développe une véritable « culture de la Victoire » qui vise à exclure de la société les ennemis du régime. Un ensemble de mesures réprime les représentants de « l'anti-Espagne » tels que les épurations professionnelles conduites par l'État[1172] ou les confiscations de biens. Des politiques sociales entendent intimider et ostraciser les vaincus et leurs familles[1173]. Un certain

[1169] AGA, Cultura, (3)121.004 36/04861, "La Fe", Lettre du psdt de la Subcomision reguladora de la cinematografia au DGCT, le 26 juillet 1948

[1170] HERNANDEZ BURGOS Claudio, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Les dynamiques locales et quotidiennes de la répression franquiste (1936-1950) », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 196

[1171] GÓMEZ BRAVO Gutmaro, MARCO Jorge, *La obra del miedo: violencia y sociedad en la España franquista*, Barcelone, Península, 2012; GÓMEZ BRAVO Gutmaro, MARCO Jorgé, « Venganza tras la victoria : la política represiva del franquismo », dans Ángel Viñas (dir.), *En el combate por la historia : la República, la guerra civil, el franquismo*, Barcelone, Pasado y Presente, 2012, p. 575-591

[1172] CUESTA BUSTILLO Josefina (dir.), *La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975)*, Madrid, Fundación Largo-Caballero, 2009

[1173] RICHARDS Michael, *A Time of Silence : Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 91-99 ; ARCO BLANCO (del) Miguel Ángel, « Hunger

nombre de mesures disciplinaires entendent réaliser le « plan de régénération morale des vaincus » défendus par le cardinal Gomá dès 1939, et se font les supports d'un étroit contrôle social sur les populations grâce au soutien de l'Église catholique, dans les prisons, mais également dans la société civile[1174].

Dans ce contexte, si le cinéma permet à une population extrêmement surveillée de s'évader vers d'autres horizons, il est parfois difficile pour les spectateurs d'oublier le poids de la répression qui pèse sur leur environnement socioculturel. Les traces de la surveillance cinématographique et du contrôle social sur les publics sont perceptibles même durant les projections. La présence régulière d'autorité dans les salles est sans doute la forme la plus manifeste du carcan culturel et social à laquelle les publics de cinéma sont confrontés, y compris dans leur moment de loisir. Wilfredo Román et Óscar Blanco rappellent que dans de nombreux cinémas de la province de Palencia, des places sont spécifiquement réservées aux autorités locales et à l'élite provinciale[1175]. Au *Cine Capitol* de Cervera, un siège est réservé au maire qui peut assister aux séances, à laquelle il peut gratuitement convier son épouse. Le responsable de la garde civile jouit également de ce privilège. À Castrejón (Palencia), trois sièges sont réservés au maire, au curé et au maître d'école. À Vallejo (Palencia), il faut également compter parmi ces privilégiés les propriétaires des mines environnantes. Les rapports provinciaux mentionnent aussi le fait que des délégués ou des secrétaires provinciaux assistent à de nombreuses projections. La présence des principaux protagonistes de la vie locale et des détenteurs d'une autorité publique dans les salles doit sans doute influer sur les comportements des publics. On a pu voir précédemment que l'obscurité des cinémas a permis à certains spectateurs de conquérir des espaces de liberté inaccessibles en temps normal dans l'espace public. Les spectateurs et spectatrices peuvent flirter dans les ténèbres protectrices des salles de cinéma, ou se livrer à diverses jeux et incivilités irrévérencieuses (insultes, grossièretés, taquineries, etc.), protégés par l'anonymat que seule l'obscurité peut leur procurer. Il est néanmoins certain que la seule présence d'autorités officielles dans les cinémas devait suffire à restreindre des attitudes inadaptées et à réprimer les élans physiques ou verbaux inconvenants qui pouvaient ponctuer les séances de cinéma. On a également pu constater que les critiques idéologiques rapportées par les spectateurs se font volontiers

---

and Consolidation of the Francoist Regime (1939-1951) », *European History Quarterly*, 40 (3), 2010, p. 458-483 ; RODRÍGUEZ BARREIRA Óscar, *Migas con miedo : prácticas de resistencia en el primer franquismo. Almería 1939-1952*, Almería, Universidad de Almería, 2008 ; MIR CURCÓ Conxita, *Vivir es sobrevivir : justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, Lleida, Milenio, 2000

[1174] BRAVO Gutmaro Gómez, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Le rôle de l'Église dans la répression franquiste », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, n° 3, 2015, p. 134

[1175] ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 90

consensuelles et ne sont explicitement critiques que lorsqu'un film contrevient au système de valeurs franquistes. Les publics devaient attendre le secret des espaces domestiques et privés pour se livrer à des commentaires subversifs, loin des oreilles indiscrètes des acteurs susceptibles de leur imposer des sanctions.

La présence des autorités n'est cependant pas continue, ce qui permet aux publics de cinéma un certain relâchement et d'échapper parfois, le temps d'une projection, à cette pression quotidienne. Néanmoins, le contrôle social qu'elles exercent peut trouver son prolongement dans l'action même de certains spectateurs qui ont intériorisé le système normatif des valeurs franquistes et catholiques. Il n'est en effet pas rare que certains individus, incommodés par le comportement « indécent » de leurs voisins ou voisines, s'emploient à dénoncer les manquements d'ordre moraux aux autorités compétentes. Ce phénomène de délation est si caractéristique de la société de la *posguerra* et du premier franquisme que les historiens Claudio Hernández Burgos et Miguel Ángel Blanco del Arco parlent d'une « société auto-vigilante[1176] », dans laquelle chaque individu se sent l'obligation de dénoncer les attitudes contestant la légitimité du régime ou portant atteinte à la morale publique. Les historiens ont mis en évidence la participation de citoyens ordinaires à la construction de la dictature. Derrière ces actes de délation se trouvent des bénéficiaires qui collaborent à l'enracinement du régime à l'échelle locale. Si les salles de cinéma peuvent offrir des espaces de liberté, elles ne peuvent éternellement échapper à la répression sociale du premier franquisme. La lutte contre la prostitution clandestine qui pouvait parfois trouver refuge dans les salles obscures n'est possible, par exemple, que par les dénonciations d'autres spectateurs présents dans la salle, ayant intériorisé les normes sociales du régime.

Les spectateurs peuvent également avoir conscience de la répression exercée sur les contenus cinématographiques. En effet, certains parviennent à détecter le travail de censure. Après la projection de *La Fiesta sigue* d'Enrique Gómez (1948), le délégué provincial explique que les spectateurs de Vitoria « ont eu l'impression que [le film] était totalement mutilé puisqu'aucune scène ne durait de façon continue durant plus de cinq minutes[1177] ». Faut-il voir dans ce commentaire une allusion des spectateurs à l'action censoriale du régime et à ses effets négatifs sur les œuvres ? Il semble certain qu'une partie des publics a bel et bien conscience de l'usage récurrent de la censure, en particulier sur les films étrangers. En effet,

[1176] BURGOS HERNÁNDEZ Claudio, BLANCO DEL ARCO Miguel Ángel, « Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951) », dans *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 33, 2011, p. 82

[1177] "Hemos de destacar sobre todo que la película da la impresión de estar totalmente mutilada ya que no se desarrolla una sola escena seguida con más de cinco minutos de duración", AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04699, "La fiesta sigue", rapport de la délégation d'Alava, non daté

la censure pratiquée sur les films nationaux est moins perceptible, puisqu'elle est principalement exercée lors de la présentation du scénario et que de nombreux réalisateurs pratiquent une forme d'autocensure afin de s'assurer qu'ils pourront produire leurs œuvres jusqu'au bout. En ce qui concerne les films étrangers, il est plus difficile pour les autorités de couper des scènes sans que cela ne perturbe le développement narratif. Wilfredo Román et Óscar Blanco rapportent l'enthousiasme bruyant dans les salles de Palencia lorsqu'une actrice étrangère faisait son apparition à l'écran. Ils sont tout aussi nombreux à s'insurger lorsque les scènes dans lesquelles elles apparaissent – souvent chargées d'un caractère sensuel – sont brutalement réduites, écourtant le plaisir que les publics prennent à contempler ces étoiles du grand écran[1178]. Loin de l'ignorer, les spectateurs ont conscience de visionner des œuvres passées préalablement par le contrôle censorial. Lorsque ce dernier est réalisé de façon trop évidente, il peut se révéler extrêmement contre-productif en provoquant la moquerie et la colère des populations spectatorielles. La force de l'action censoriale réside en effet dans son imperceptibilité. Néanmoins, à partir des années soixante, face à l'ouverture progressive du pays et au déferlement de cuisses, décolletés plongeants, bikinis et autres atours attrayants au sein de la production étrangère, il devient de plus en plus compliqué pour les autorités franquistes de manier subtilement leurs ciseaux censeurs. Le régime comprend qu'il ne peut maintenir plus longtemps les spectateurs espagnols dans un tel état d'aveuglement sans perdre sa crédibilité et l'appui d'une partie de l'opinion. À partir de 1962, sous le mandat de José María García Escudero, la DGCT entre dans une timide phase de libéralisation. Ce changement progressif est bien perçu par l'opinion publique. Dans son journal, l'ancien directeur mentionne un fait relativement éclairant à cet égard. En février 1965, il reçoit l'appel du gérant du cinéma madrilène Roxy, qui lui apprend qu'un groupe d'étudiants manifestent devant son établissement contre les coupes qui auraient été imposées au film *América, América* d'Elia Kazan (1963) :

> « ils protestent parce que le film América, América a été projeté avec des passages coupés que l'exploitant attribue à la censure ; mais ils ne le croient pas.
>
> Quelque chose d'important a changé dans l'opinion publique. Il y a deux ans, qui aurait pensé à ne pas blâmer la censure ?[1179] »

[1178] "Al igual que sucedía con la presencia de las actrices, el ruido era inevitable cuando se producía un corte en la cinta", ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013, p. 141

[1179] "Me llaman a casa desde el cine Roxy: hay un grupo de espectadores – estudiantes, parece – que protestan porque la película América se proyecta con cortes que el exhibidor atribuye a la censura; y no se lo creen. Algo importante ha cambiado en el público. Hace dos años, a quién se le habría ocurrido no echar la culpa a la censura", GARCÍA ESCUDERO José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978, p. 152, note du 21 février 1965

Effectivement, les coupes mentionnées ne sont pas l'œuvre de la DGCT, mais bel et bien de plusieurs exploitants qui ont décidé de leur propre chef de procéder à certaines suppressions. Les notes de José María García Escudero ne nous en apprennent pas plus sur les motivations de ces derniers, mais nous éclairent sur la conscience certaine dont les publics de cinéma avaient de l'existence de la censure, qui faisait l'objet d'une indéniable hostilité.

Aller au cinéma sous le premier franquisme constitue avant tout un moment de joie et d'évasion particulièrement prisé et apprécié des spectateurs espagnols. Néanmoins, leur plaisir a parfois pu être entaché par le poids du contrôle social que le régime tente tant bien que mal d'imposer aux populations qui se réfugient dans les ténèbres cinématographiques le temps d'une projection, ou encore, par les nombreux passages que les autorités ont soustraits à leur vue de façon trop évidente, provoquant leur indignation.

Cette étude de la vie cinématographique provinciale a permis d'établir la diversité des formes et des acteurs de la répression cinématographique. Les inspecteurs des spectacles publics s'emploient à surveiller les acteurs culturels afin de les contraindre à respecter la législation en vigueur. Dans la mesure du possible, ils sont également chargés d'influer de façon éducative sur certaines pratiques cinématographiques. Les autorités religieuses développent quant à elle un ensemble de disposition et d'actions destinées à moraliser le medium cinématographique, jugé encore dangereux malgré la censure déjà pratiquée par le régime. Depuis les chaires sacerdotales, lors des messes dominicales et à travers des publications spécialisées, l'Eglise espagnole tente de toucher directement les spectateurs en les dissuadant d'aller voir des films qu'elle estime peu recommandables.

Néanmoins, l'étude des archives provinciales et des témoignages d'anciens spectateurs rapportés par de nombreux historiens invitent à relativiser la portée de cette répression culturelle et l'impact réel de ces autorités officielles et officieuses sur le corps social. Les sentinelles du contrôle cinématographique postées partout en province par le régime semblent avoir un impact extrêmement limitée sur les pratiques cinématographiques. En vertu de leur statut honorifique, elles ne disposent d'aucune prérogative répressive. Leur autorité est ainsi régulièrement contestée par les gérants cinématographiques, les autorités locales avec qui elles peuvent entrer en concurrence et même par les publics. En outre, l'attitude parfois peut exemplaire de certains inspecteurs peut avoir tendance à enraciner un peu plus des pratiques cinématographiques contre laquelle le régime entend pourtant lutter, comme la fréquentation des mineurs à des séances leur étant interdite.

Quant à l'encadrement officieux des publics par l'Eglise, il est indéniable que les sermons de certains ecclésiastiques ou l'action de certaines associations et représentants religieux ont pu jouer sur la fréquentation cinématographique. Il ne faudrait néanmoins pas surestimer l'influence de l'Eglise sur les pratiques spectatorielles, car le corps social peut lui opposer une certaine résistance. La portée de l'influence catholique peut se révéler elle aussi relativement limitée : le Vatican reconnaît la faible portée de son travail de reclassification morale de la production cinématographique et la difficulté des religieux à dissuader les publics les plus jeunes d'assister à certaines séances. Malgré sa volonté d'encadrer les pratiques cinématographiques, l'Eglise peine à concurrencer l'attraction et la fascination qu'exerce le cinéma sur les publics. L'imposition des normes sociales catholiques a néanmoins pu être intériorisée par une partie des spectateurs, qui peuvent s'employer à dénoncer des comportements immoraux qui se seraient épanouis à la faveur de l'obscurité des salles. Même en l'absence d'autorités officielles dans les cinémas, il peut donc exister un phénomène d'autorégulation sociale, caractéristique de la société de *posguerra* et du premier franquisme.

L'ensemble de ces acteurs et de ces formes de répression agissent donc de façon plus ou moins explicite sur l'environnement cinématographique en province. De nombreux spectateurs ont conscience des signes tangibles de ce contrôle, ce qui peut parfois entaché leur plaisir cinématographique, notamment lorsqu'ils constatent la présence trop évidente de la censure ou bien qu'une autorité officielle siège à leurs côtés, dans la salle, les empêchant de s'exprimer de façon spontanée. Néanmoins, il faut tenir compte de l'impossibilité de réguler les comportements sociaux et des pratiques cinématographiques dans leur entièreté, et qu'aller au cinéma sous le premier franquisme constitue un acte social où il est parfois possible de conquérir des espaces de liberté.

CONCLUSION GENERALE

Le phénomène de censure sous le premier franquisme a toujours été interrogé indépendamment de la réception des produits culturels qu'il a contribué à façonner. Les études portant sur la censure cinématographique s'inscrivent pour la plupart dans la longue tradition des approches intentionnalistes, qui se focalisent plus sur les intentions des producteurs et des normes qu'ils souhaitent imposer aux publics, qu'à questionner leurs effets concrets sur les spectateurs. Pourtant, les archives de la censure cinématographique témoignent de l'intérêt précoce que le régime a prêté à la réception du cinéma national. Au sein même des scénarios raturés et des procès-verbaux rédigés par les censeurs, on trouve des rapports détaillant l'accueil des films espagnols sur une quarantaine de provinces durant quatorze ans (1946-1960). Des agents franquistes postés dans les capitales provinciales sont mandatés pour assister aux projections de films nationaux et rapporter à la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre (DGCT) la parole spectatorielle qu'ils sont parvenus à capter lors des séances et à la sortie des salles. Cette surveillance des publics est mise en place en 1946, après que les principaux producteurs espagnols du moment ont alerté Franco en personne de la crise que subit le secteur cinématographique et de leur difficulté à satisfaire les attentes des publics nationaux. Pensés comme des outils d'évaluation, ces rapports constituent les derniers maillons d'une vaste chaîne documentaire produite à propos de chaque film espagnol et ont vocation à guider la politique cinématographique du régime. La présence de ces sources au sein des dossiers censoriaux illustre ainsi les liens qui unissent deux sphères généralement étudiées de façon séparée par l'historiographie : celles de la censure et de la réception cinématographique. Sous le premier franquisme, ces deux phénomènes sont pourtant en constante interaction. En effet, évaluer les effets qu'un film peut/supposer produire, anticiper les réactions des publics ou bien imaginer les lectures plurielles d'une même œuvre est au cœur de la mission des censeurs. Dans cette perspective, l'étude du processus censorial ne peut faire l'économie d'une immersion dans le monde spectatoriel, vers cet acteur qui focalise l'attention des censeurs : le public.

Penser le contrôle cinématographique dans sa globalité : de la censure à la réception des objets censurés

Cette thèse repose donc sur l'hypothèse que les pratiques censoriales obéissent aux perceptions que les acteurs ont des attentes tant du public que des ambitions idéologiques, artistiques et commerciales du régime. L'analyse de ces enquêtes a ainsi permis d'appréhender les modalités à travers lesquelles les publics sont approchés par les autorités censoriales et d'évaluer leurs effets sur la pratique des censeurs. Cette étude s'est ainsi attelée à une analyse morphologique du contrôle cinématographique franquiste, en étudiant les différents points de vue d'acteurs qui sont constamment en interaction, en s'intéressant à la circularité des discours censoriaux et réceptifs et à leurs capacités d'influence mutuelle. Les relations entre la censure et la réception cinématographique ont été interrogées autour de trois axes : la *réception rapportée* aux censeurs par les informateurs du régime, à travers l'analyse des discours présents dans les rapports provinciaux ; la *réception imaginée* par les censeurs, grâce à l'étude de leurs discours sur les publics au sein des sources administratives ; et enfin, l'*expérience réceptive* des spectateurs, en étudiant l'environnement cinématographique en contexte autoritaire, qui influe sur leur réception du cinéma national.

Le premier chapitre s'est attelé à la critique de ces rapports de surveillance souvent convoqués par les historiens du cinéma lorsqu'il s'agit d'éclairer l'accueil d'une œuvre donnée, mais rarement mis en perspective. Pourtant, s'ils permettent de donner corps à un phénomène aussi volatile que celui de la réception cinématographique, les discours qui les traversent doivent être accueillis avec prudence. Tout d'abord, ils offrent une vision partielle de la réalité réceptive du premier franquisme. Les rapports figurant dans les dossiers de censure ont en effet été le fruit d'une sélection préalable réalisée par les fonctionnaires de la DGCT, sans qu'on puisse identifier les critères ayant présidé leur choix. Le corpus documentaire qu'il constitue n'est donc que la partie immergée de l'iceberg, une mince lucarne donnant sur un champ documentaire en réalité bien plus vaste, qui se dérobe au regard du chercheur. Cela implique une inégalité dans la représentativité filmique et territoriale du corpus réuni. On constate également un fort déséquilibre périodique au sein de ces archives. Les films les plus documentés en matière de réception sont ceux sortis jusqu'en 1952, avant le changement ministériel où les nouveaux services de l'Information et du Tourisme sélectionnent de moins en moins de rapports. Leur conservation périclite en 1960, sans qu'aucune note ou circulaire n'explique cet arrêt de la surveillance des publics. Enfin, la

vision qu'ils donnent de la réception provinciale est problématique à plusieurs égards. La difficulté à identifier précisément les auteurs des rapports, l'absence d'une véritable méthodologie d'enquête, les difficultés à retranscrire la multiplicité des modes de réception entrevus au cours des séances ou encore la disparité de leurs informations sont autant de lacunes qui compliquent l'interprétation de ces sources. Il faut également noter que les observateurs franquistes sont impliqués dans la politique interne du régime : par leur action, ils entendent jouer sur l'orientation cinématographique du premier franquisme.

On a ainsi pu voir dans le second chapitre que les observateurs provinciaux décryptent les discours réceptifs des publics à l'aune de leurs propres considérations socioculturelles. Inévitablement, ces agents projettent un certain nombre de représentations sur les spectateurs qui les poussent à hiérarchiser les pratiques spectatorielles. Ils ont ainsi tendance à recourir à une classification duale des publics de cinéma, en opposant une grande masse de spectateurs incultes et vulnérables à des minorités sélectes et cultivées pouvant, elles seules, livrer une expertise culturelle recevable. Leur statut de critique cinématographique officieux conforte leur position d'experts culturels, et génère régulièrement des réflexions condescendantes à propos de certains secteurs du public. Enfin, la parole des spectateurs peut également faire l'objet d'une certaine instrumentalisation destinée à servir leur propre définition du cinéma national afin d'influer en ce sens sur la politique cinématographique du régime. Malgré ces limites, ces sources se distinguent des enquêtes sur les populations produites par d'autres régimes autoritaires du XX^{e} siècle. Contrairement à celles réalisées en Allemagne nazie ou en Italie mussolinienne, ces rapports du renseignement s'intéressent exclusivement à la réception cinématographique. Ils sont commandités avant tout pour comprendre le rapport que les publics nationaux entretiennent avec leur cinéma. Ils visent à fournir aux commissions de censure des informations sur les goûts et les attentes des publics. Leur richesse informative ne peut ainsi être ignorée. En croisant les informations récurrentes, en identifiant les invariants et les points de cristallisation des discours réceptifs provenant de plus d'une trentaine d'aires réceptives différentes, une image multiforme des processus d'adhésion et de rejet des spectateurs se dégage. Cette image peut, dans une certaine mesure, permettre d'appréhender le socle dur de la réception cinématographique en province.

Le troisième chapitre a ainsi permis d'observer la récurrence de certaines critiques à l'encontre des productions nationales, qui concernent essentiellement la construction narrative et la technique des films. Jusqu'au milieu des années cinquante, les spectateurs reprochent les développements narratifs souvent maladroits, décousus, voire incohérents, d'une partie de la production nationale. En outre, durant les années quarante, les publics déplorent

régulièrement le fait que de nombreux films espagnols peinent à adopter un langage véritablement cinématographique et demeure théâtraux, presque artisanaux. À partir des années cinquante cependant, on observe une nette diminution de ces critiques et il semblerait que le cinéma espagnol ait su opérer une sorte de « mise à jour technique » qui le rapproche de la qualité des productions étrangères. Ce sont malgré tout les commentaires mélioratifs qui dominent l'ensemble des discours réceptifs présentés dans les rapports, marqueurs d'une adhésion certaine des spectateurs à une partie de la cinématographie espagnole. Les observateurs franquistes font part des capacités du cinéma national à divertir ses publics. L'attrait des spectateurs provinciaux pour les personnages mythiques de l'histoire espagnole et de la mythologie populaire témoigne de leur goût pour les spécificités nationales. On constate que la préférence des Espagnols pour les vedettes locales se confirme. En dépit d'une rivalité permanente avec Hollywood, se met en place un système qui cultive soigneusement les spécificités nationales, en développant sa propre constellation cinématographique et ses propres genres autochtones, tels que le cinéma folklorique et taurin. La question de l'impact idéologique des œuvres sur les publics demeure quant à elle minoritaire au sein des discours réceptifs. Lorsqu'elle est évoquée, c'est surtout pour souligner l'adhésion des spectateurs aux valeurs franquistes distillées dans les films. La liberté de parole des spectateurs étant cependant extrêmement limitée en contexte autoritaire, il est plus que probable que les critiques hétérodoxes aient été prononcées à l'abri des oreilles indiscrètes des représentants du pouvoir. La faible proportion de commentaires idéologiques n'est ainsi pas le signe d'une adhésion aveugle des spectateurs aux discours idéologiques dominants, mais plutôt la conséquence de l'impossibilité d'exprimer ouvertement son désaccord avec certaines valeurs constitutives du régime.

Bien que partielle et partiale, cette réception rapportée aux autorités ministérielles constitue le discours sur lequel elles fondent une part de leur imaginaire réceptif. En s'intéressant ainsi à la réception imaginée par le corps censorial, la deuxième partie de cette thèse a voulu saisir les éventuelles connexions existant entre les discours réceptifs rapportés et les intentions des censeurs. Le quatrième chapitre s'est tout d'abord employé à réactualiser les connaissances sur le monde censorial afin de mieux saisir son imaginaire réceptif. En effet, l'historiographie espagnole, marquée par sa position structuraliste, a surtout approché le phénomène censorial de façon systémique, en ayant tendance à ignorer l'individu en tant qu'acteur social et à faire abstraction de son « agentivité » (*agency*). Or, l'étude du discours censorial tend à démontrer un fonctionnement parfois conflictuel des institutions chargées de la censure, des logiques multiples qui guident un processus non unidirectionnel. De nombreux

travaux espagnols avaient déjà identifié l'existence de deux principaux groupes idéologiques au sein des commissions – les phalangistes et les ultra-catholiques. Entre 1946 et 1952, les membres de ces deux familles politiques s'opposent fortement au sein de la JSOC, révélant des imaginaires de l'interdit cinématographique distincts et des fractures au sein de l'herméneutique franquiste. La nouvelle commission censoriale de 1952, la JCCP, entérine néanmoins la domination des factions catholiques suite à l'orientation nationale-catholique du régime. Si de nombreuses monographies et études de cas avaient déjà mis en lumière cette réalité, il restait à nommer et identifier précisément les acteurs de la censure cinématographique afin d'identifier la variété des sensibilités censoriales et des seuils de tolérances au sein de mêmes factions. En outre, l'étude des individus dans une perspective prosopographique a permis de révéler l'existence de différents réseaux au sein des commissions – artistiques, corporatistes, politiques ou encore commerciaux – qui permettent de donner corps aux jeux de force qui traversent les commissions, et de dépasser les seules oppositions idéologiques entre leurs membres. En interrogeant le degré d'influence des individus et les motivations qui les ont poussées à collaborer au système de contrôle cinématographique, c'est toute la complexité d'un processus multidirectionnel qui se dévoile. L'analyse des commissions en termes de réseaux renouvelle les approches traditionnelles du système censorial franquiste, en mettant en évidence les configurations extrêmement nombreuses et parfois contradictoires qui caractérisent les pratiques de censure.

Le cinquième chapitre a ainsi mis en évidence le regard critique que certains secteurs de la société ont porté sur cette pratique censoriale contradictoire et sur son travail de valorisation cinématographique. En effet, au milieu des années quarante, les professionnels du secteur estiment que la politique de valorisation du régime est inefficace et que les censeurs ne sont pas parvenus à promouvoir une cinématographie capable de séduire les publics nationaux. La protection de l'industrie du cinéma repose essentiellement sur le système de classification des films nationaux : les producteurs sont ainsi contraints de négocier avec différentes commissions – dispersées au sein de trois ministères – afin d'obtenir des financements. Ils sont ainsi tributaires des goûts et de l'orientation cinématographique de chacune des commissions et des membres qui la composent. Les historiens ont mis à jour la corruption administrative qui pouvait régner en coulisse. Il serait cependant réducteur de prétendre que l'ensemble des débats et des discussions furent régis uniquement par des arrangements secrets et des conflits d'intérêts. L'analyse du discours censorial démontre un intérêt indéniable pour le succès commercial et idéologique des productions espagnoles. Contrairement à ce qu'affirment de nombreux producteurs de la période, le spectateur occupe

une place de choix dans le processus décisionnel des censeurs et constitue le véritable enjeu de leurs délibérations. Leurs commentaires mentionnent régulièrement ce « spectateur implicite » à qui ils pensent lorsqu'ils réalisent des modifications sur les contenus cinématographiques. Ils sont nombreux à percevoir le spectateur comme un individu vulnérable ne disposant pas des clés de compréhension suffisantes pour accueillir certains messages de façon adéquate. En outre, lors des années cinquante, l'intérêt pour les spectateurs se trouve renforcé à la faveur du nouveau contexte cinématographique. Les deux blocus américains imposent la nécessité de rentabiliser le marché intérieur et de s'exporter. Par la force des choses, la fonction « éducative » du cinéma a été reléguée à un plan plus secondaire par les organismes d'évaluation et de contrôle tandis que les commissions manifestent une attention plus accrue au succès commercial des films espagnols. On constate ainsi que les censeurs cherchent à privilégier les œuvres qui sauront séduire les publics nationaux par leur qualité technique, la force de leur narration et l'originalité de leur récit cinématographique, sans toujours y parvenir. Les critères de rentabilité économique et de prestige artistique sont ainsi continuellement en jeu, dans le but de satisfaire les attentes du spectateur « implicite » des salles obscures. L'étude des rapports provinciaux permet de nuancer l'impopularité prétendue du cinéma national sous le premier franquisme et de revenir sur l'efficacité du travail de valorisation fourni par les autorités franquistes. Si ces sources mentionnent l'existence d'un sentiment d'infériorité cinématographique chez les publics provinciaux, voire dans certains cas d'un sentiment d'hostilité, les rapports témoignent malgré tout d'un accueil plutôt positif des films nationaux. Ils attestent même d'une certaine efficacité du travail de valorisation cinématographique des censeurs et d'une adéquation du système classificatoire aux goûts des publics. Néanmoins, seule une analyse fine des intentions censoriales et de la réception provinciale peut véritablement illustrer le fonctionnement de la surveillance réceptive et la circularité des liens entre production, censure et réception cinématographiques en Espagne franquiste.

Le sixième chapitre, en étudiant conjointement les expectatives censoriales et l'interprétation des publics de cinéma autour d'études de cas, a ainsi démontré l'existence de divers degré de lectures chez les publics. En effet, ce n'est pas parce que les censeurs tentent de baliser le sens des œuvres que ces dernières ont nécessairement rencontré le succès espéré et suscité l'adhésion des publics. On observe ainsi aussi bien des lectures préférentielles – les spectateurs accueillent les œuvres conformément aux souhaits idéologiques des censeurs – que des lectures négociées, voire oppositionnelles, qui attestent d'un véritable décalage entre les attentes censoriales et la réception provinciale. Dans le cas des lectures oppositionnelles, il

faut rappeler qu'elles ne constituent jamais une opposition réelle au système de valeur promu par le régime. Au contraire, il s'agit exclusivement d'une réaction au fait qu'un film le malmène ou n'est pas digne de sa représentation. Ce décalage entre les intentions idéologiques des censeurs et l'accueil des publics peut parfois s'expliquer par les fractures au sein de l'herméneutique franquiste. Les conflits dans les commissions révèlent l'existence de plusieurs projets et tendances cinématographiques qui peuvent conduire à une mauvaise anticipation de l'accueil des publics, notamment entre les groupes phalangistes et ultra-catholiques. Ces décalages peuvent aussi s'expliquer par la double fonction des commissions censoriales, chargées à la fois de préserver la pureté de l'idéologie franquiste et à la fois de promouvoir un cinéma prestigieux et innovant, capable de rivaliser avec les cinématographies étrangères. Les aspirations artistiques des autorités peuvent alors s'opposer à la réception populaire du cinéma de fiction. Le cinéma folklorique constitue un exemple emblématique des divergences entre les mondes censorial et spectatoriel. Très attentifs à la façon dont l'espagnolité est traduite à l'écran, les censeurs ont vite tendance à ranger les productions folkloriques dans le genre péjoratif de l'*españolada*, alors que les publics sont nombreux à apprécier et valoriser ce type de production. C'est bien le goût des publics qui permet de maintenir ces œuvres souvent méprisées par le corps censorial. À l'inverse, avec le cinéma de dissidence des années cinquante, les censeurs sont aussi capables de promouvoir une cinématographie qui ne se préoccupe pas des attentes des publics nationaux, car elle est destinée à servir la politique de diplomatie publique du régime. L'existence de ces décalages révèle ainsi les difficultés du corps censorial à faire cohabiter certaines de ses aspirations avec les goûts du grand public. Son discours indique cependant une conscience claire de ses attentes, qu'ils décident ou non de contenter à travers leur système de classification.

Pour saisir pleinement la relation que les publics entretiennent avec le cinéma espagnol, il est nécessaire de replacer leurs pratiques de visionnage au sein de leur vécu cinématographique global. La dernière partie de cette thèse s'est donc employée à reconstituer les différents cadres de leur expérience réceptive dans le contexte particulier d'un régime autoritaire. Lorsque les spectateurs se rendent au cinéma, ils ont préalablement évolué au sein d'un espace où divers imaginaires cinématographiques circulent, ce qui construit leur rapport aux films qu'ils vont voir. Comprendre l'expérience réceptive des publics espagnols ne peut donc se faire sans restituer leur environnement filmique (chapitre 7). L'étude du maillage cinématographique à l'échelle d'une province a ainsi démontré que cet environnement varie fortement selon les espaces. Même si au cours de la période 1946-1956 l'accès au loisir cinématographique se démocratise et que la majorité des communes de la province de Cuenca

ont accès à un cinéma, l'offre cinématographique est fortement inégale entre la capitale provinciale et les agglomérations rurales. En outre, si on se réfère à la programmation et à l'ensemble des pratiques publicitaires qui constituent le hors-champ filmique des spectateurs, on constate que les produits étrangers constituent une variable incontournable de la construction de l'imaginaire cinématographique des publics. La programmation des salles, et, par extension, l'environnement visuel des spectateurs est dominés par les films *made in Hollywood*, avant même qu'ils ne pénètrent dans les salles. Le cinéma national occupe la seconde place au sein du hors-champ filmique de la province : sa portée auprès des publics est ainsi plus réduite. À l'inverse, l'omniprésence des produits hollywoodiens conditionne les spectateurs à préférer des produits calqués sur leur modèle, modèle qu'ils opposent au reste de la programmation et en particulier au cinéma national. On observe néanmoins que les films nationaux les plus visibles dans l'environnement provincial sont les films classés d'Intérêt National, puisque le gouvernement participe à leur publicité. Porteurs des valeurs du régime, leur promotion à grande échelle permet d'implanter un peu plus le système de valeur franquiste dans l'environnement visuel quotidien des Espagnols, qu'ils se rendent ou non dans les salles.

Aborder l'expérience réceptive des spectateurs passe également par l'étude des pratiques culturelles et sociales que génère la sortie cinématographique. Le huitième chapitre a démontré que le cinéma constitue plus que jamais une activité rituelle ancrée dans le quotidien des populations provinciales. Les temps dédiés au loisir cinématographique évoluent néanmoins de façon saisonnière, en fonction des rythmes des travaux agricoles qui ponctuent la vie d'une Espagne majoritairement rurale et suivant les événements importants de la vie communautaire qui marquent le calendrier religieux et politique du *Nuevo Estado*. Le cinéma du dimanche relève autant de la sortie culturelle que de l'acte social, en créant avant tout des occasions de rendez-vous. De l'entrée à la sortie de la salle, se développent un ensemble de rites et de pratiques qui constituent autant de cadres de l'expérience réceptive : choisir son cinéma, attendre devant les guichets, prendre place dans la salle, s'émouvoir, crier et s'exclamer durant la projection, échanger avec ses voisins et voisines de rangées, etc. Tous ces actes ordinaires génèrent une gamme variée de sociabilités. Les comportements des spectateurs espagnols, loin de se restreindre à un silence contemplatif, se caractérisent par leur vitalité : le brouhaha, les prises de paroles à voix haute et autres manifestations sonores règnent sans partage dans les salles. Peu à peu, les exploitants cinématographiques et les autorités franquistes élaborent différentes stratégies de structuration sonore afin de domestiquer les publics de cinéma, conduisant à leur progressive mise au silence dans les

années soixante. Cette volonté de discipliner le corps spectatoriel – en particulier celui des classes populaires – intègre de façon plus générale le vaste système de moralisation du premier franquisme, qui a pleinement conscience que la pénombre des salles favorise l'émergence de comportements incivils, voire transgressifs, notamment du point de vue des sociabilités amoureuses et sexuelles. Les salles de cinéma offrent en effet l'occasion rare aux publics d'échapper au poids du carcan moral franquiste : flirts, premiers émois passionnels et amours vénales naissent dans le creux de l'obscurité protectrice. Conscients de ces réalités, les autorités religieuses et civiles vont dénoncer la dangerosité des cinémas et multiplier les initiatives pour tenter de contrôler ces espaces qui échappent encore à leur vigilance.

Le dernier chapitre s'est ainsi employé à étudier la mise en pratique du contrôle cinématographique à l'échelle de la province de Cuenca et à mesurer son impact sur l'expérience réceptive des publics. Les inspecteurs des spectacles publics nommés par le régime sont surtout chargés de faire respecter la législation cinématographique auprès des exploitants de salles – ratio de diffusion de films nationaux, conformité des bobines aux normes de censure, autorisation de la programmation, etc. Dans la mesure du possible, ils sont également chargés d'influer de façon éducative sur certaines pratiques spectatorielles, notamment la fréquentation des mineurs. Les autorités religieuses développent quant à elle un ensemble de disposition et d'actions destinées à moraliser le médium cinématographique, jugé encore dangereux malgré la censure déjà pratiquée par le régime. Depuis les chaires sacerdotales, lors des messes dominicales et à travers des publications spécialisées, l'Église espagnole tente de toucher directement les spectateurs en les dissuadant d'aller voir des films qu'elle estime peu recommandables. Néanmoins, les archives provinciales et les témoignages d'anciens spectateurs invitent à relativiser la portée de cette répression culturelle sur le corps social. Le statut honorifique des inspecteurs leur confère une autorité limitée, régulièrement remise en cause par les autorités locales avec qui ils peuvent entrer en concurrence et par les publics eux-mêmes. En outre, l'attitude parfois peut exemplaire de certains inspecteurs peut avoir tendance à enraciner un peu plus des pratiques cinématographiques contre laquelle le régime entend pourtant lutter, comme la fréquentation des mineurs à des séances leur étant interdites. De même, l'influence des associations religieuses sur les pratiques spectatorielles ne doit pas être surestimée. Le Vatican reconnaît la faible portée de son travail de reclassification morale de la production filmique. Les campagnes de condamnation menées par les catholiques peuvent également se révéler contre-productives en aiguisant la curiosité des spectateurs plutôt qu'en les dissuadant de se rendre dans les salles. Il faut cependant noter une intériorisation des normes sociales catholiques par une partie des spectateurs qui peuvent

s'employer à dénoncer des comportements immoraux qui se seraient épanouis à la faveur de l'obscurité des salles. Même en l'absence d'autorités officielles dans les cinémas, il peut donc exister un phénomène d'autorégulation sociale, caractéristique de la société de *posguerra* et du premier franquisme. Malgré les capacités de résilience du corps social, aller au cinéma sous le premier franquisme demeure une expérience marquée par un indéniable dirigisme culturel et social. De nombreux spectateurs ont conscience des signes tangibles de ce contrôle, ce qui peut parfois entacher leur plaisir cinématographique, notamment lorsqu'ils constatent la présence trop évidente de la censure ou bien qu'une autorité officielle siège à leurs côtés, dans la salle, les empêchant de s'exprimer de façon spontanée.

Ce travail de thèse a ainsi tenté de mesurer l'impact du système de surveillance des publics sur la politique censoriale du régime. On observe d'indéniables connexions entre les intentions censoriales et les grandes tendances réceptives qui se dégagent de l'analyse des rapports provinciaux. Cela tend à indiquer qu'une partie des censeurs a bien lu et intégré les informations émanant de ces sources. Les censeurs sont nombreux à évoquer les préférences cinématographiques des publics – les vedettes qu'ils admirent, les genres qu'ils affectionnent – mais également ce qui leur déplaît massivement. Le discours censorial atteste ainsi d'une connaissance certaine des critiques récurrentes formulées à l'encontre des productions espagnoles.

En outre, on constate une certaine adéquation entre la classification des censeurs et les goûts des publics : plus un film est bien classé par les commissions, plus sa moyenne d'adhésion est élevée. Lorsque certaines productions ne correspondent pas aux exigences artistico-techniques des censeurs, ils les sanctionnent d'une mauvaise classification économique. Néanmoins, la variété des conceptions cinématographiques du corps censorial favorise le développement de phénomènes de négociation et de complicité avec les acteurs de la production qui parviennent à imposer leurs produits malgré l'opposition d'une partie des commissions. Ainsi, ce ne serait pas nécessairement l'action des censeurs qui serait responsable de l'impopularité relative du cinéma national. Les raisons seraient plutôt à imputer à l'absence d'une politique cinématographique coordonnée et à l'avarice des producteurs misant sur l'exploitation de films étrangers plutôt que nationaux. L'historiographie espagnole a ainsi déjà mis en évidence le fait que le cinéma national a plutôt été victime de son propre système protectionniste, générant un système perverti d'attribution de licences d'importation qui a profondément retardé son développement artistique et technique. Il semblerait donc que les censeurs aient été capables de prendre en compte une

partie des exigences spectatorielles, sans toujours pouvoir y parvenir en raison de certains enjeux économiques et des capacités de négociation des producteurs de la période.

De même, l'impact des rapports provinciaux sur la pratique censoriale ne doit pas être surestimé. Dans une certaine mesure, ils ont également permis de conforter le système de représentation des autorités cinématographiques sur les publics. En effet, on constate le partage d'un imaginaire commun entre les acteurs provinciaux et ceux affiliés à la censure des films. Le regard généralement paternaliste – voire condescendant – des délégués sur les publics se fait l'écho de celui que porte déjà sur eux le groupe censorial, qui perçoit les spectateurs comme des individus vulnérables. Cette représentation commune impose encore un peu plus la nécessité d'une pratique stricte de la censure dans le but de protéger les spectateurs. En d'autres termes, ces sources ont donc pu contribuer à renforcer le système de croyances des autorités cinématographiques, en minimisant le degré d'autonomie des publics. L'impact de ces rapports est donc à relativiser, puisqu'ils n'engageraient pas de changement majeur dans la perception que les censeurs ont pu avoir des publics.

D'une façon générale, le foisonnement d'informations caractérisant ces sources et les rares informations mentionnant la façon dont elles ont été utilisées par les acteurs censoriaux empêchent d'appréhender pleinement leur impact sur les pratiques des censeurs. Cela constitue l'une des premières limites de la démarche de recherche de ce travail.

Les limites d'une démarche : angles morts et zones d'ombre

Malgré l'analyse détaillée de ces documents de surveillance, plusieurs interrogations demeurent non résolues. Tout d'abord, la conservation déclinante du nombre de rapports interroge sur la valeur que les autorités centrales ont pu réellement leur prêter. À partir du changement ministériel de 1952, le nombre de rapports conservés par films diminue drastiquement pour s'achever en 1960 sans qu'aucune circulaire ne vienne en expliquer la raison. Comment interpréter ce désintérêt progressif pour ce genre d'enquête d'opinion ? Après avoir étudié l'accueil du cinéma national durant une dizaine d'années, la DGCT a pu estimer être parvenue à donner une nouvelle orientation à sa politique cinématographique qui aurait su satisfaire les publics et donc cesser de les surveiller. Valeria Camporesi[1180] a ainsi mis en évidence la nouvelle popularité dont jouissait le cinéma national à la fin des années cinquante. À l'inverse, il est tout à fait possible que les autorités aient remis en cause la pertinence même de ces enquêtes à partir des années cinquante. On a déjà évoqué l'ensemble

[1180] CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1994

des biais méthodologiques qu'elles comportaient et la variété des réponses qu'elles engendraient, rendant leurs résultats difficilement exploitables. Les services centraux ont pu se rendre compte du reflet parfois déformant que les rapports donnaient de la réalité et de l'expérience réceptive.

Ces interrogations mettent en évidence les obstacles qui s'opposent aux chercheurs mobilisant des sources de la surveillance. Si le renseignement nourrit en effet l'histoire de la décision politique, il est souvent difficile de percevoir concrètement ses effets sur les pratiques lorsqu'aucune loi ne vient pas explicitement les réguler. En ce qui concerne l'action censoriale franquiste, celle-ci répond à une multitude de logiques qui rendent difficilement perceptible les effets des discours provinciaux sur la pratique individuelle des censeurs. Si ce travail de thèse s'est employé à défricher un territoire encore peu exploré – celui des liens entre la production et la réception cinématographiques en régime autoritaire – il faut d'emblée reconnaître qu'il n'est pas parvenu à donner de réponse définitive sur l'impact véritable de la surveillance des publics auprès de la censure franquiste, et qu'il n'a fait qu'élaborer des hypothèses. Sans doute faut-il penser son influence comme un phénomène diffus qui ne touche pas de façon univoque l'ensemble des réseaux censoriaux.

En outre, des zones d'ombres mériteraient encore d'être éclaircies. Tout d'abord, l'étude des pratiques spectatorielles à l'échelle provinciale a démontré l'existence d'une certaine forme de résistance civile dans les salles. Si de nombreux témoignages concèdent que l'obscurité a permis à certains spectateurs de ne pas se conformer à l'ordre social imposé par le régime, d'autres tendent à démontrer une certaine intériorisation des normes morales. L'étude de l'expérience cinématographique sous le premier franquisme doit ainsi prendre la mesure de la société « auto-vigilante » de la *posguerra* : peut-on véritablement parler d'une intériorisation du contrôle franquiste dans les salles de cinéma ? Dans quelle mesure les spectateurs ont-ils intégré les interdits et les risques qu'ils prendraient à les franchir ? La pratique d'une prostitution clandestine, dénoncée par d'autres spectateurs présents dans la salle révèle la coexistence de comportements contraires dans les salles, autant d'illustrations des relations que les Espagnols entretiennent avec le nouveau régime et ses normes. En outre, la possibilité d'être surveillé dans les salles influe-t-elle sur leur façon de percevoir les œuvres ? Assure-t-elle une certaine docilité des publics de cinéma ? Il manque sans doute ici un volet à cette étude qui permettrait d'approfondir le poids du contrôle cinématographique – et de la surveillance franquiste en générale – sur les individus et leurs pratiques cinématographiques. Le recours à l'histoire orale pourrait constituer un outil intéressant pour

appréhender de façon plus précise le lien que les spectateurs ont entretenu avec les autorités locales et la façon dont elles pouvaient agir sur leur vécu cinématographique.

Ensuite, concernant les pratiques censoriales, il faut rappeler qu'une part de la politique de valorisation cinématographique du régime échappe encore au regard du chercheur, puisque les archives du principal organisme de financement du cinéma national jusqu'en 1952, la Commission de Classification des Films Nationaux (CCPN) demeurent introuvables. Afin d'approfondir l'analyse des relations entre producteurs et récepteurs, il semblerait opportun d'étudier les rapports provinciaux à travers les projections économiques et commerciales de cet organisme. La rationalisation progressive du classement des archives franquistes peut laisser espérer la redécouverte de fonds n'apparaissant pas encore au sein du « chaos documentaire » qui caractérise cette période de l'histoire espagnole.

De même, la levée progressive du secret d'État sur les archives concernant le personnel franquiste permettrait de réaliser une prosopographie plus fine de l'ensemble des acteurs de la répression cinématographique. Si ce travail a voulu incarner l'encadrement répressif de la production filmique et des populations spectatorielles, il demeure évident que l'accès restreint à de nombreuses archives personnelles constitue un biais de taille qu'il conviendra de réduire. Des membres de la JSOC siégeaient également au sein de la CCPN, ce qui nécessiterait une analyse plus fine des réseaux censoriaux et permettrait d'interroger les influences mutuelles entre les différentes institutions liées au contrôle et à la promotion cinématographique.

Apports et perspectives : les limites du système de contrôle cinématographique franquiste

Ce travail s'inscrit dans la continuité de nombreux travaux qui ont démontré que, malgré l'absence d'un cinéma officiel de propagande, la prise en main du secteur cinématographique par le régime lui permet de préparer les publics à recevoir favorablement le système de valeur franquiste. L'action censoriale et la valorisation de certains types de production par les censeurs mettent clairement en évidence que le divertissement cinématographique sous le premier franquisme n'est pas inoffensif. Sous couvert d'évasion et de légèreté, ces œuvres ne peuvent être exclues du champ idéologique. Même si la majorité d'entre elles renoncent à une visée propagandiste explicite, leur passage par le tamis censorial les rend nécessairement conformes à la table de vérité normative du régime, qui s'impose à l'esprit des spectateurs. Néanmoins, en allant au-delà des seules intentions censoriales pour explorer le champ des réceptions cinématographique, cette thèse a voulu renouveler l'approche de la censure franquiste et questionner le contrôle apparemment absolu du régime

sur les produits culturels. Elle a remis en cause l'approche systémique par lequel ce phénomène est traditionnellement étudié par l'historiographie espagnole. En décentrant le regard des seules instances censoriales pour se poser sur les salles de cinéma et leurs occupants, c'est l'impact global de ce système de contrôle sur l'expérience des spectateurs ordinaires qui est interrogé. Ce travail a fait siennes les interrogations de Robert Darnton qui dans son essai *De la censure* se demandait déjà s'il convenait de limiter l'étude de la censure aux censeurs eux-mêmes. Dans cette démarche, le chercheur ne raconte-t-il pas en effet que la moitié de l'histoire, en ignorant la répression exercée par le reste des autorités sur les agents culturels et les lecteurs ou spectateurs ? Dans le prolongement de ses réflexions, le cinéma sous le régime franquiste a ainsi été pensé comme « un système culturel inscrit dans un ordre social[1181] » : il s'agit d'interroger la mise en application concrète du contrôle cinématographique en province.

Dans cette perspective élargie, on constate que le système répressif vertical franquiste s'érode, dévoilant toute la complexité d'un phénomène multidirectionnel. Loin d'être monolithique et total, il doit en réalité composer avec différents contre-pouvoirs à la fois religieux, économiques et sociaux. L'action des censeurs est tout d'abord régulièrement concurrencée par la censure privée catholique qui n'hésite pas à s'opposer à la classification morale de la production filmique du premier franquisme. Ensuite, l'entreprise de valorisation cinématographique du régime est freinée par le contrepoids du marché. De nombreux exploitants locaux se montrent réticents vis-à-vis des quotas de distribution de films nationaux. Ils sont nombreux à contourner les mesures protectionnistes du régime et à privilégier la diffusion massive des productions hollywoodiennes, au détriment de la production nationale promue par le régime. Enfin, le contrôle cinématographique est remis en cause par ceux-là mêmes qui focalisent l'attention des autorités : les publics de cinéma. Certains font preuve d'une résistance civile en refusant par exemple de respecter les normes imposées par les inspecteurs des spectacles publics (telle que la fréquentation des mineurs) ou profitent de l'obscurité protectrice des salles pour conquérir des espaces de liberté d'ordinaire inaccessibles. En outre, si le régime tente d'encadrer la réception des films à travers son action censoriale, la pluralité des lectures spectatorielles tend à nuancer son efficacité. Bien que la grille herméneutique franquiste s'étende de façon diffuse sur l'ensemble de la production culturelle et que les censeurs s'évertuent à canaliser l'imaginaire des publics, la

[1181] DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 104

diversité des modes de réception tord le cou en la croyance d'un public docile, d'une cire molle en attente d'empreinte.

La surveillance des publics sur une quinzaine d'années traduit l'intérêt que le régime porte à la réception de la culture de masse nationale. Elle témoigne d'une certaine prise de conscience de l'échec de sa politique cinématographique et marque sa volonté de s'engager dans un processus de négociation avec les goûts des publics. La prise en main du médium cinématographique par les censeurs ne peut en effet fonctionner que si les œuvres qu'ils filtrent rencontrent une certaine popularité. L'étude du système censorial franquiste ne peut donc pas se cantonner à l'exploration des seules caractéristiques coercitives de la censure. Elle doit également s'aventurer dans les interstices que ces processus de négociation ouvrent ainsi qu'aux failles qui s'insinuent dans chaque dispositif de pouvoir autoritaire, aux aménagements du quotidien qu'il engendre, aux résistances silencieuses qui naissent en creux du dirigisme culturel franquiste, aux exils imaginaires par lesquels les publics peuvent s'échapper. À cet égard, la production étrangère qui inonde les écrans espagnols constitue une variable incontournable de l'expérience réceptive des publics, des horizons lointains d'où peuvent poindre de nouvelles représentations du monde offrant une sorte de refuge intérieur aux spectateurs. Les productions hollywoodiennes jouent ainsi un rôle capital dans la construction de l'imaginaire cinématographique des publics espagnols. L'analyse des rapports provinciaux confirme en effet qu'ils évaluent les films espagnols avec les mêmes critères que les films étrangers, ce qui, jusqu'au milieu des années cinquante, porte préjudice à la filmographie nationale. La concurrence commerciale étant rude, le régime doit se conformer aux horizons d'attentes induits par ces productions, quitte à faire des écarts idéologiques et à s'accommoder d'une herméneutique mouvante pour suivre les modèles étrangers. On a ainsi pu constater l'émergence d'un cinéma policier espagnol au début des années cinquante alors que durant la décennie précédente, les censeurs se montraient volontiers critiques à l'encontre de ces productions régulièrement taxées d'immoralité.

Même si la censure et le doublage des films étrangers permettent de les rendre conformes à l'idéologie franquiste, les réalités diverses qu'ils présentent contribuent à un certain morcellement de l'imaginaire des publics qui échappe au contrôle des autorités et peuvent s'éloigner de leurs intentions idéologiques. Afin de comprendre pleinement le pouvoir de pénétration des productions nationales sur l'imaginaire des publics, il est nécessaire de prendre en compte l'influence étrangère. Ce travail n'a fait qu'effleurer cette piste, mais il semble nécessaire d'aborder plus précisément les thématiques traitées par le cinéma étranger – notamment hollywoodien – les genres qui dominent la programmation

provinciale, les vedettes qui brillent sur les écrans espagnols et qui construisent le rapport des publics au septième art. L'ampleur de ce travail pourrait ainsi faire l'objet d'un sujet de recherche complémentaire, qui permettrait d'approfondir l'accueil spécifique du cinéma national par les publics provinciaux.

Dans la pratique, l'appareil de contrôle franquiste se révèle donc moins écrasant et bien moins vertical que ce que l'historiographie espagnole a pu le présenter. L'efficacité parfois limitée du contrôle censorial s'explique aussi en partie parce qu'il n'est pas subordonné à une ligne artistique et idéologique claire. La politique culturelle franquiste repose sur la promulgation d'ordres ministériels épars s'évertuant à guider l'action censoriale, mais ne fait jamais l'objet d'un programme clairement défini. Les débats artistiques et idéologiques qui habitent les commissions de censure reflètent cette indécision politique. Beaucoup de censeurs sont convaincus de participer à un programme autant artistique qu'idéologique, programme qui peut néanmoins largement diverger selon les groupes auxquels ils appartiennent. Dans certains cas, la pratique censoriale répond aussi à des intérêts privés lorsque des membres étroitement liés au milieu de la production et de la distribution cinématographique siègent aux commissions. En l'absence d'une ligne esthétique et artistique établie par les hautes sphères du pouvoir, on assiste ainsi à une autonomisation des pratiques de censure. Elles sont gouvernées par des préoccupations individuelles, corporatistes, économiques, idéologiques et artistiques qui s'affrontent, se corroborent ou se complètent. Le monolithe censorial s'effrite de façon irrémédiable dès qu'on le confronte aux archives et vient nuancer la traditionnelle représentation systémique du processus censorial. Malgré la pression qui pèse sur les censeurs en cas d'erreur ou d'inattention, ils disposent en réalité d'une certaine marge de manœuvre. En l'absence d'un code officiel de censure, les limites de leur permissivité sont loin d'être gravées dans le marbre. Cela révèle toute la complexité d'un système de contrôle engageant des rapports de force. La prise en compte de l'*agency* des acteurs censoriaux permet de rompre avec une longue tradition historiographique réduisant le phénomène censorial à un simple affrontement entre création et oppression. En réalité, les censeurs franquistes, loin d'être cantonnés à la seule fonction de préservation idéologique et morale, font preuve de véritables considérations qualitatives qui influent sur leur pratique. Bien qu'affiliés au régime, ils construisent leurs propres cultures cinématographiques, soucieux de la qualité nationale autant par chauvinisme que par intérêt cinéphile.

Cette autonomisation progressive du jugement censorial ouvre la voie à une timide libéralisation qui conduit, dès le premier franquisme, à certains décalages entre les intentions des censeurs et la réception de certains films par les publics et d'autres autorités du régime,

telles que la hiérarchie catholique. C'est de cette façon que doit être compris l'éclatement de différents scandales cinématographiques sous le premier franquisme, tels que la sortie bruyante de *Gilda* de Charles Vidor (1946) par exemple, ou encore la très controversée qualification d'Intérêt National attribuée au film *Surcos* de José Antonio Nieves Conde, conduisant à la démission du président de la JSOC en 1951. Les divisions au sein des commissions se font le miroir des conflits internes déchirant le régime et témoignent des luttes de pouvoir qui se jouent dans les coulisses gouvernementales. À la fin des années cinquante, le changement radical des structures économiques suite au Plan de Stabilisation de 1959 provoque d'inévitables modifications de l'organisation sociale. L'ouverture progressive du régime sur l'extérieur renforce les tensions entre les partisans de « l'ouverture » et les « immobilistes » siégeant dans les commissions de censure[1182], révélant de façon ostensible les failles qui traversent la structure du système de contrôle franquiste. C'est à la faveur de l'un de ces interstices qu'éclate l'un des plus importants scandales cinématographiques des années soixante : le scandale *Viridiana*. Brûlot anticlérical, le film de Luis Buñuel est présenté au Festival de Cannes en 1961 pour représenter officiellement l'Espagne franquiste. Scandalisé, le Vatican condamne violemment le film. Après avoir limogé le directeur général de la cinématographie, le régime décide alors d'interdire le tournage du film de façon rétroactive. Il s'agit d'une tentative désespérée d'empêcher la circulation d'un film qui n'aurait finalement jamais été tourné et d'un effort vain d'effacer des mémoires l'œuvre blasphématoire de Buñuel. Même si le film a bénéficié d'une rare occasion de contourner l'attention de la censure[1183], il constitue un exemple flagrant du comportement contradictoire des autorités franquistes, qui, en vertu de leur stratégie d'ouverture, tolèrent plus de subversion qu'elles ne sont capables d'assumer. Le cas *Virdiana* ne peut cependant pas être perçu comme un simple coup de tonnerre dans un ciel sans nuages. Il doit être avant tout être compris comme le signe extrême de cette autonomisation de l'avis des censeurs, des conflits et des tensions dans les commissions que ce phénomène génère. Il illustre ainsi de façon

[1182] MUÑOZ CÁLIZ BERTA, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, vol. I, « Introducción », p. LXIII

[1183] Le régime particulièrement désireux de présenter au festival de Cannes un film d'un réalisateur espagnol aussi reconnu que L. Buñuel, lui a réservé un traitement particulier. Afin de respecter les délais de présentation, *Viridiana* est présenté à la JCCP alors qu'il n'est pas totalement achevé. En effet, le mixage du son n'est pas encore réalisé lorsqu'il est examiné. La célèbre « Cène des mendiants » - une orgie bacchanale se déroulant sur le fond musical du *Messie* d'Haendel – ne porte pas ainsi toute sa charge subversive lorsqu'ils le voient. Il n'en demeure pas moins que le film évoque des thématiques particulièrement sensibles, mixage de son achevé ou pas : viol, inceste, fétichisme, critique acerbe de l'institution religieuse ou encore de la charité chrétienne. L'ensemble de ces éléments étaient déjà présents dans le scénario original que les censeurs franquistes ont pu examiner. On ne peut expliquer l'autorisation de cette œuvre par le seul fait que les censeurs n'aient vu le film encore qu'inachevé.

emblématique les limites du système de contrôle cinématographique franquiste, en germe depuis les années quarante.

SOURCES & BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

I – Les rapports de surveillance des publics provinciaux et les dossiers de censure

C'est aux Archives Générales de l'Administration (AGA) situées à Alcala de Henares que se trouve l'ensemble de la documentation de l'administration franquiste. Les rapports de surveillance des publics de cinéma se situent dans les dossiers de censure des films espagnols, et plus particulièrement dans le dossier de tournage des films, autrement dit la série AGA, *Cultura*, (3)121.002 36/04. Le tableau suivant récapitulent l'ensemble des dossiers de censure des films des corpus A et B qui composent cette étude.

Titre du film	Nom réalisateur	Prénom réalisateur	Nombre de rapports	AGA/ Cultura/ (3)121.002
AFAN-EVU/EL BOSQUE MALDITO	NECHES	José	6	36/04675
AGUSTINA DE ARAGON	ORDUÑA (de)	Juan	13	36/04717
ALCALDE DE ZALAMEA (EL)	GUTIERREZ MASSEO	José	3	36/04708
ALHUCEMAS	LOPEZ RUBIO	José	14	36/04693
AMAYA	MARQUINA	Luis	7	36/04719
APARTADO DE CORREOS 1001	SALVADOR	Julio	12	36/04718
AQUEL VIEJO MOLINO	F. IQUINO	Ignacio	14	36/04679
ASI ES MADRID	MARQUINA	Luis	2	36/04735
AVENTURAS DEL CAPITAN GUIDO	GODAY PRATS	Jacinto	1	36/03307
BAJO EL CIELO DE ESPAÑA	CONTRERAS TORRES	Miguel	1	36/04735
BALARRASA	NIEVES CONDE	José Antonio	12	36/04735
BESO DE JUDAS (EL)	GIL	Rafael	4	36/04738
BORRASCA DE CELOS	F. IQUINO	Ignacio	10	36/04684
BOTON DE ANCLA	TORRADO	Ramón	17	36/04684
CALLE MAYOR	BARDEM	Juan Antonio	3	36/04763
CAPITAN DE LOYOLA (EL)	DIAZ MORALES	José	13	36/04703
CHE QUE LOCO	TORRADO	Ramón	1	36/04732
CON LA VIDA HICIERON FUEGO	MARISCAL	Ana	1	36/04769
CONFIDENCIA	MIHURA	Jerónimo	10	36/03300
CONGRESO EN SEVILLA	ROMAN	Antonio	2	36/04750
CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES (EL)	NEVILLE	Edgar	11	36/04680
CRIMEN DE PEPE CONDE (EL)	LOPEZ RUBIO	José	10	36/04682
CUBANA EN ESPAÑA (UNA)	BAYON HERRERA	Luis	6	36/04722
CULPABLE !	IQUINO	Ignacio F.	4	36/04674
CURRITO DE LA CRUZ	LUCIA	Luis	12	36/04699
DAMA DEL ARMIÑO (LA)	FERNANDEZ ADARVIN	Eusebio	11	36/04845

Titre du film	Nom réalisateur	Prénom réalisateur	Nombre de rapports	AGA/ Cultura/ (3)121.002
DE MUJER A MUJER	LUCIA	Luis	9	36/04714
DON JUAN DE SERRALLONGA	GASCON	Ricardo	10	36/04696
DON QUIJOTE DE LA MANCHA	GIL	Rafael	17	36/04693
DOÑA MARIA LA BRAVA	MARQUINA	Luis	11	36/04694
DOS CUENTOS PARA DOS	LUCIA	Luis	10	36/04692
DRAMA NUEVO	ORDUÑA (de)	Juan	11	36/04677
DUQUESA DE BENAMEJI (LA)	LUCIA	Luis	12	36/04709
EL SANTUARIO NO SE RINDE	RUIZ CASTILLO	Arturo	3	36/04705
EMBAJADORES EN EL INFIERNO	FORQUE	José Maria	1	36/04765
ESTABA ESCRITO	ULLOA	Alejandro	4	36/03244
FE (LA)	GIL	Rafael	15	36/04861
FIESTA SIGUE (LA)	GOMEZ	Enrique	10	36/04699
FUENTEOVEJUNA	ROMAN	Antonio	19	36/04688
GLORIA MAIRENA	LUCIA	Luis	6	36/04732
GUERRA DE DIOS (LA)	GIL	Rafael	5	36/04732
HAY UN CAMINO A LA DERECHA	ROVIRA BELETA	Francisco	1	36/04729
HEROES DEL 95	ALFONSO	Raúl	16	36/04685
HIJA DEL MAR (LA)	MOMPLET	Antonio	2	36/04731
HOMBRE VA POR EL CAMINO (UN)	MUR OTI	Manuel	12	36/04713
LADRON DE GUANTE BLANCO (UN)	GASCON	Ricardo	6	36/04676
LLEGARON SIETE MUCHACHAS	VILADOMAT	Domingo	1	36/04751
LOCURA DE AMOR	ORDUÑA (de)	Juan	15	36/04673
LOLA SE VA A LOS PUERTOS (LA)	ORDUÑA (de)	Juan	19	36/04683
LUPA (LA)	LUCIA	Luis	1	36/04755
MANOLO GUARDIA URBANO	SALVIA	Rafael J.	1	36/04767
MAR ABIERTO	TORRADO	Ramón	19	36/04679
MARCELINO/ PAN Y VINO	VAJDA	Ladislao	2	36/04751
MARE NOSTRUM	GIL	Rafael	10	36/04702
MARIA DE LOS REYES	GUZMAN MERINO	Antonio	10	36/04696
MARIA FERNANDA/ LA JEREZANA	HERREROS	Enrique	12	36/04687
MARIONA REBULL	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	17	36/04686
ME QUIERO CASAR CONTIGO	MIHURA	Jeronimo	7	36/04722
MIES ES MUCHA (LA)	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	15	36/04705
MILAGRO DEL SACRISTAN (EL)	ELORRIETA	José Maria	2	36/04732
MISION BLANCA	ORDUÑA (de)	Juan	6	36/04677
MUJER CUALQUIERA (UNA)	GIL	Rafael	11	36/04708
NAO CAPITANA (LA)	REY	Florian	14	36/04708
NOVIO A LA VISTA	GARCIA BERLANGA	Luis	4	36/04738
OLE/ TORERO	PEROJO	Benito	12	36/04706
PERSEGUIDOS	GAMBOA	José Luis	1	36/04722
PLEITO DE SANGRE	GASCON	Ricardo	1	36/04762
POTOTO/ BOLICHE Y COMPAÑIA	BARREIRO	Ramon	3	36/04701
PRINCESA DE LOS URSINOS (LA)	LUCIA	Luis	16	36/04687
REINA SANTA	GIL	Rafael	27	36/04682
SABELA DE CAMBADOS	TORRADO	Ramón	10	36/04703
SEGUNO LOPEZ/ AVENTURERO URBANO	MARISCAL	Ana	1	36/04434
SENDA IGNORADA	NIEVES CONDE	José Antonio	10	36/04680
SERENATA ESPAÑOLA	ORDUÑA (de)	Juan	16	36/04687
SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO	TOURJANSKY	Wiatcheslaw	3	36/04698
SISTEMA PELEGRIN (EL)	IQUINO	Ignacio F.	8	36/04698
SUCEDIO EN SEVILLA	GUTIERREZ MAESSO	José	2	36/04746
SUSPENSO EN COMUNISMO	MANZANOS	Eduardo	1	36/04749

Titre du film	Nom réalisateur	Prénom réalisateur	Nombre de rapports	AGA/ Cultura/ (3)121.002
TAMBOR DEL BRUCH (EL)	F. IQUINO	Ignacio	12	36/04554
TESTAMENTO DEL VIERREY (EL)	VAJDA	Ladislao	6	36/04670
TIERRA SEDIENTA	NIEVES CONDE	José Antonio	3	36/04671
VERTIGO	FERNANDEZ ADARVIN	Eusebio	3	36/04714
VIDA EMPIEZA A MEDIANOCHE (LA)	ORDUÑA (de)	Juan	1	36/04661

II – Faire la sociologie du personnel franquiste

2.1 – Les censeurs

2.1.1 – Les archives étatiques

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares :

* (03) 035.000, Ministerio de Información y Turismo. Personal (1928-1977)
  - (03) 035.000 caja 69630 TOP. 23/37.404
  - (03) 035.000 caja 21/5369
  - (03) 035.000 caja 66506 TOP. 72/31.509-31.511
  - (03) 035.000 caja 66508 TOP. 72/31.509-31.511
  - (03) 035.000 caja 66516 TOP. 72/31.509-31.511
  - (03) 035.000 caja 21/05366
  - (03) 035.000 caja 21/05367
  - (03) 035.000 caja 21/05368
  - (03) 035.000 caja 21/05369
  - (03) 035.000 caja 21/066508
  - (03) 035.000 caja 21/066513
  - (03) 035.000 caja 21/066515
  - (03) 035.000 caja 21/066516
  - (03) 035.000 caja 13690 TOP. 22/55.308-55.308
  - (03) 035.000 caja 66505 TOP. 72/31.509-31.511

* (03) 49.1 21/1990, DGCT: Correspondencia y acta de censura de películas (1950), « Nominas vocales Junta Superior », 1950

* (09)009.001.002, Registro Oficial de Periodista
  - (09)009.001.002 52/13844
  - (09)009.001.002 52/13845
  - (09)009.001.002 52/13861
  - (09)009.001.002 52/13888
  - (09)009.001.002 52/13913
  - (09)009.001.002 52/13930
  - (09)009.001.002 52/133845
  - (09)009.001.002 52/133846
  - (09)009.001.002 52/133853

Biblioteca del Centro de Documentación Cultural del Ministerio de Cultura, Madrid

* Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de la cinematografía y Teatro, *Informe sobre la censura cinematográfica y teatral*, non publié, 1964 (?)

2.1.2 - Ecrits personnels publiés par les censeurs

ALCOCER BADENAS Santos, *La Quinta Columna* (1937), *Y Madrid dejó de reír. Andanzas de un periodista por la zona roja* (1974) et *Fusilado en las tapias del cementerio* (1975).

BEGOÑA (de) Mauricio, *Elementos de Filmología: teoría del cine*, Publicaciones de la Dirección General de cinematografía y Teatro, Madrid, 1953

BEGOÑA (de) Mauricio, *Arte, ciudad, Iglesia. Lo artístico, lo social, lo religioso*, 1951

CASANOVA CARRERA Manuel, *Se prorroga el estado de alarma*, 1941

FRAGUAS SAAVEDRA Antonio, « De la capacidad persuasiva del cine », dans *Primer Plano*, nº 137, 1943, p. 3.

GARCÍA ESCUDERO José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978.

GARCÍA ESCUDERO José María, *La vida cultural. Crónica independiente de doce años (1951-1962)*, Madrid, Fondo de Cultura Hispánica, 1963.

GARCÍA ESCUDERO Pio, « Las conferencias de CIRCE », dans *Primer Plano*, nº 67, 1942, p. 12.

GONZÁLEZ RUIZ Nicolás, « Flor al cine italiano », dans *Primer Plano*, nº 99, 1942, p. 9.

MOYA LÓPEZ Eduardo, *En torno a la industria cinematográfica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954.

ORTIZ MUÑOS Francisco, *Criterio y normas morales de Censura Cinematográfica : Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de Junio de 1946*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1946.

2.2 - Les délégués provinciaux

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares :

* (05)020.000, *Depuración, Ministerio de Educación Nacional*
  - (05)020.000 – 32/13960
  - (05)020.000 – 32/14472
  - (05)020.000 – 32/15204
  - (05)020.000 – 32/15319
  - (05)020.000 – 32/15517
  - (05)020.000 – 32/15531
  - (05)020.000 – 32/15533
  - (05)020.000 – 32/15717
  - (05)020.000 – 32/15802
  - (05)020.000 – 32/16031

* (03) 049, *Inventario de nóminas del ministerio de Información y Turismo, 1934-1977*

- (03)049.002 TOP. 22/42.108, *Delegaciones provinciales, Nominas delegaciones provinciales* (1952),
- (03)049.003 CAJA 14942 TOP. 22/57, *Nominas Delegaciones Provinciales* (1957)
- (03)049.003 TOP 22/57.601 à 57.603, *Delegaciones provinciales, Nominas delegaciones provinciales* (1957)
- (03)049.024 caja 82765 TOP. 72/78, *Delegaciones provinciales y otros, Nominas atrasos delegaciones provinciales* (1956)

* (09) 009.001.002 , *Registro Oficial de Periodista*
- (09) 009.001.002 52/13854
- (09) 009.001.002 52/13866
- (09) 009.001.002 52/13927
- (09) 009.001.002 52/13968
- (09) 009.001.002 52/13979

* (09)017.005.015 51/19621, *Personal de la Falange (1939-1940)*

Boletín Oficial de Estado

* Les délégués provinciaux ont fait l'objet d'une recherche nominative au sein de la base de données des *B.O.E.* afin de pouvoir retracer l'évolution de leur carrière au sein de l'administration franquiste. Les références à ces sources sont indiquées précisément au sein de chacune des fiches biographiques du personnel provincial. Deux publications méritent néanmoins d'être mentionnées car elles font l'état des lieux général du personnel provincial suite à une restructuration des services :
- *BOE*, n°180, le 28 juin 1952, p. 2930-2932
- *BOE*, n°211, le 3 septembre 1958, p. 7773-7779

Presse de la période franquiste

* L'ensemble du personnel provincial a fait l'objet d'une recherche nominative au sein de la *Hemeroteca* en ligne d'un des plus importants journaux de la période, *A.B.C.* Les articles de presse concernés sont mentionnés en détail au sein des fiches biographiques de chacun des délégués provinciaux.

* Annonce du concours de délégué provincial dans la presse nationale
- *Boletín del movimiento de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, n°182, 1943, p. 2054-2055
- *Boletín del movimiento de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, n°188, 17/07/1943, p. 2141-2142

Archives historiques provinciaux

* Un sondage auprès de chaque centre d'archive provincial du territoire a été mené afin de solliciter des informations individuelles à propos de chaque délégué provincial d'Education Populaire, et de chaque inspecteur. Lorsqu'un inventaire était consultable à distance, quelques rares centres ont accepté de numériser une partie de la documentation :

- AHP Albacete : Delegación de Información y Turismo, Sign. 20894 , Sign. 13153 ; Sign. 13295

- AHP d'Almería : Delegación de Turismo > Expedientes personales > MARTÍNEZ DE LOS REYES, Rafael. Sign. 5377-9.

- AHP de Castellón : ES.120402.AHPC/1.3.9.1/Información y Turismo, caja 293.

- AHP de Guadalajarra : AHP de Guadalajara, GC-1634, lettre du gouverneur civil de Guadalajara au chef national de Défense passive le 8 octobre 1942 ; Dossier d'épuration des fonctionnaires du 7 septembre 1939 (AHP de Guadalajara, D-437)

2.3 – Les inspecteurs des spectacles publics

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares :

* (3) 49.1 21/1752, *DGCT : Correspondencia y critica de películas (1949)*
* (3) 49.1 21/1990, *DGCT : Correspondencia y acta de censura de películas (1950)*
* (3) 49.1 21/2388, *DGCT, Sec. Asuntos Generales, Correspondencia (1949-51)*
* (3) 49.1 21/1991, *DGCT, Sec. Asuntos Generales, Correspondencia (1950)*
* (3) 49.1 21/5268, *DGCT, Parte exhibición películas y correspondencia (1956)*
* (3) 49.1 21/5269, *DGCT, Parte exhibición películas y correspondencia (1954-56)*

* (03) 049.02, *DGCT, Delegaciones provinciales MIT*
  - (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302
  - (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302
  - (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302
  - (3)49.2 CAJA 13160 TOP. 22/54.106-54.302
  - (3)49.2 CAJA 13161 TOP. 22/54.106-54.302

Archivo histórico provincial, Cuenca

* *Delegación provincial de Cultura*, C-41, Correspondencia DGCT, 1950-1951
* *Delegación provincial de Cultura*, C-47, Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos, 1946-1951
* *Delegación provincial de Cultura*, C-48, Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1954)
* *Delegación provincial de Cultura*, C-629, Expedientes personales. Excombatientes, 1939-1942

III – La vie cinématographique à Cuenca

3.1 – La mise en place du contrôle cinématographique en province

Archivo histórico provincial, Cuenca

* *Delegación provincial de Cultura*, C-126, *Circulares derogadas, 1943-1944*

* *Delegación provincial de Cultura,* C-113, *Correspondencia con cinematógrafos de la provincia, 1945-1952*

* *Delegación provincial de Cultura,* C-167, *Correspondencia sobre censure. Partes Provinciales mensuales à la Dirección General de Propaganda, 1943-1951*

* *Delegación provincial de Cultura,* C-237, *Expedientes instruidos contra los cinematógrafos*

* *Delegación provincial de Cultura,* C-238, *Expedientes instruidos contra los cinematógrafos*

3.2 – Programmation et diffusion cinématographique

Archivo histórico provincial, Cuenca

* *Delegación provincial de Cultura,* C-299, Libros de proyecciones de la capital y de la provincia

- C-299/001, *Libro de proyecciones de la capital (1945-1948)*
- C-299/002, C-299/003, *Libro de proyecciones de la provincia (1950-1954)*
- C-299/004, *Libro de proyecciones de la capital (1954-1959)*
- C-299/005, *Libro de proyecciones de la capital (1959-1964)*

* Pour l'ensemble du matériel publicitaire des films projetés à Cuenca entre 1946 et 1956, se référer à l'ouvrage de ALFARO NUÑEZ Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013 qui proposent un large choix de reproduction d'affiches et de programmes de poche.

IV – Les films espagnols sous le premier franquisme

4.1 – Annuaires cinématographiques

CUEVAS Antonio, *Anuario del cine español : 1955-56*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y Publicaciones, 1957.

VALERO DE BERNABÉ Antonio, *España cinematográfica : recopilación de cuanto concierne al arte, industria y comercio del cinema español [anuario 1943]*, Cinégrafos, Madrid, 1943.

VALLE FERNÁNDEZ (DEL) Ramón, *Anuario español de cinematografía (1955-1962)*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1962.

4.2 – Les sources audiovisuelles

La majorité des films étudiés au sein des corpus sont visibles depuis les écrans de la *Filmoteca Española* de Madrid ou bien disponible en reproduction VHS ou DVD au sein des

différentes bibliothèques madrilènes. Il a néanmoins été impossible de trouver les copies d'une dizaine d'entre eux[1184].

4.2.1 – Biblioteca municipal de Alcalá de Henares

GARCÍA BERLANGA Luis, *Novio a la vista* : DVD-V 4460
GIL Rafael, *Don Quijote de la Mancha* : DVD-V 2851
TORRADO Ramón, *Botón de Ancla* : DVD-V3101

4.2.2 – Biblioteca Nacional de España

BARDEM Juan Antonio, *Calle Mayor* : DVD/96969
FERNÁNDEZ ARDAVIN Eusebio, *La dama del Armiño* : DVD/11961
GIL Rafael, *Una mujer cualquiera* : DVD/12655
GUTIÉRREZ MAESSO José, *Sucedió en Sevilla* : DVD/78487
IQUINO F. Ignacio, *El sistema Pelegrin* : DVD/67863
IQUINO F. Ignacio, *El tambor del Bruch* : DVD/4161/45
LÓPEZ RUBIO José, *El crimen de Pepe Conde* : DVD/3800
LUCIA Luis, *Esa voz es una mina* : DVD/790033
LUCIA Luis, *Gloria Mairena* : DVD/68078
MANZANOS Eduardo, *Suspenso en comunismo* : DVD/7219
MUR OTI Manuel, *Un hombre vapor el camino* : DVD/44522
NIEVES CONDE José Antonio, *Balarrasa* : DVD/87823
ORDUÑA (de) Juan, *Agustina de Aragón* : DVD/79031
ORDUÑA (de) Juan, *La Lola se va a los puertos* : DVD/78630
ORDUÑA (de) Juan, *La vida empieza a medianoche* : DVD/32183
ROMÁN Antonio, *Congreso de Sevilla* : DVD/32208
RUIZ CASTILLO Arturo, *El santuario no se rinde* : DVD/44526
SÁENZ DE HEREDIA José Luis, *La mies es mucha* : DVD/87813
SÁENZ DE HEREDIA José Luis, *Las aguas bajan negras* : DVD/21093
SALVIA Rafael J., *Manolo, guardia urbano* : DVD/23033
VAJDA Ladislao, *Marcelino, pan y vino* : DVD/11537
VILADOMAT Domingo, *Llegaron siete muchachas* : DVD/34274

4.2.3 – Biblioteca regional de Joaquín Leguina

ALFONSO Raúl, *Héroes del 95* : VID-02022
BAYÓN HERRERA Luis, *Una Cubana en España* : 98/21193
CONTRERAS TORRES Miguel, *Bajo el cielo de España* : VID-01776
DÍAZ MORALES José, *El capital de Loyola* : DVD-02964
GIL Rafael, *El beso de Judas* : DVD-02715
GIL Rafael, *La Fe* : VID-01137/A
GIL Rafael, *Mare Nostrum* : VID-01468

[1184] *El Alcalde de Zalamea* de José Gutierrez Masseo, *Aquel viejo molino* de Ignacio F. Iquino, *Aventuras del capitán Guido* de Jacinto Goday Prats, *Borrasca de celos* de Ignacio F. Iquino, ¡*Culpable!* De Ignacio F. Iquino, *Estaba escrito* de Alejandro Ulloa, *Maria de los Reyes* d'Antonio Guzman Merino.

GIL Rafael, *Reina Santa* : VID-00994
LUCIA Luis, *Currito de la cruz* : DVD-04234
LUCIA Luis, *La Duquesa de Benameji* : VID-02020
LUCIA Luis, *La Princesa de los Ursinos* : VID-01726
LUCIA Luis, *Serenata española* : VID-00605
MARQUINA Luis, *Así es Madrid* : DVD-01615
NEVILLE Edgar, *El crimen de la calle de Bordadores :* DVD-03864
ORDUÑA (de) Juan, *Locura de amor* : DVD-02458
REY Florián, *La Nao capitana* : VID-1133
ROVIRA BELETA Francisco, *Hay un camino la derecha* : DVD-02709
SALVADOR Julio, *Apartados de correos 1001* : VID-00608
TORRADO Ramón, *Mar abierto* : VID-01696

4.2.4 – Filmoteca Española

LÓPEZ RUBIO José, *Alhucemas,* DVD - 3745
BARREIRO Ramón, *Pototo, Boliche y compañía,* DVD- 16086
ELORRIETA José María, *El milagro del Sacristán,* DVD-3510
FERNÁNDEZ Adarvin Eusebio, *Vértigo,* A-1545
FORQUÉ José María, *Embajadores en el infierno,* DVD-2992
GAMBOA José Luis, *Perseguidos,* A-5772
GASCÓN Ricardo, *Don Juan de Serrallonga,* A- 2292
GASCÓN Ricardo, *Un ladrón de guante blanco,* A-1083
GASCÓN Ricardo, *Pleito de Sangre,* A-3603
Gil Rafael, *La Guerra de Dios,* A-7251
GÓMEZ Enrique, *La fiesta sigue,* DVD - 12381
HERREROS Enrique, *María Fernanda, la Jerezana,* DVD-3461
LUCIA Luis, *De mujer a mujer,* A-4746
LUCIA Luis, *Dos cuentos para dos,* A-8671
LUCIA Luis, *La Lupa,* A-3274
MARISCAL Ana, *Segundo López, aventurero urbano,* A- 3232
MARQUINA Luis, *Amaya,* A- 4132
MARQUINA Luis, *Doña María la Brava,* A-1062
MOMPLET Antonio, *La hija del mar,* A-3243
ORDUÑA (de) Juan, *Drama Nuevo,* A-1081
ORDUÑA (de) Juan, *Misión blanca,* A-898
PEROJO Benito, ¡*Ole, torero!,* A - 5075
ROMAN Antonio, *Fuenteovejuna,* DVD - 3657
SAENZ DE HEREDIA José Luis, *Mariona Rebul,* A-1479*l*
TORRADO Ramón, *¡Che, que loco!,* A-2426
TORRADO Ramón, *Sabela de Cambados,* DVD-1161
TOURJANSKY Wiatcheslaw, *Si te hubiese casado conmigo,* A-2309

4.3 – Les études de cas plus ciblées

La Fe de Rafael Gil (1947)

** Filmoteca Española*, Madrid
- G-1216, La fe,Guión técnico, adaptación y dirección Rafael Gil, Versión de Diciembre de 1946.
- G-1217, La fe, Guión Técnico, Rafael Gil,Versión de Diciembre de 1946.
- 230, AÑO,44,12, Expediente sobre La fe
- C5-F5-B1.1, Programa de mano de La fe, Barcelona : I. G. Viladot, [1947 ?] ; 1: Color, Offset ; 13,5 x 8,7 cm

** Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares*
- (3)121.002 36,04681, « La Fe »
- (3)121.002 36,03299, « La Fe. Número de Expediente: 07422 »
- (3)121.002 36,03303, «La Fe. Número de Expediente: 07526 »

María Fernanda, la Jerezana d'Enrique Herreros (1947)

** Filmoteca Española*, Madrid
- G-3521, María Fernanda, "La Jerezana", guión técnico cinematográfico de Enrique Herreros y Luis Muñoz Alcolea; diálogos de Santiago Aguilar, Madrid, 1946

** Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares*
- (3)121.002 36,04687, « María Fernanda, "la jerezana" »
- (3)121.002 36,03273, « María Fernanda la Jerezana. Número de Expediente: 06683 »
- (3)121.002 36,03338, « María Fernanda la Jerezana. Número de Expediente: 08544 »

Reina Santa de Rafael Gil (1947)

** Filmoteca Española*, Madrid
- G-1349, Reina santa [Guión], 110 p., non daté
- G-1350, Reina santa [Guión], Rafael Gil, 208 p., version de 1946.
- G-1351, Reina santa [Guión], 54 p., 16 février 1946
- 55/22.1 ; 55/22.2, Affiche de Reina santa [Material Gráfico], Jano, 100 x 70 cm, non datée
- C9-F26-C1, Programme de poche de Reina santa [Material Gráfico], 14 x 10,2 cm.
- C9-F26-D1.1, Programme de poche de Reina santa [Material Gráfico], 12,9 x 8,3 cm.

** Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares*
- (3)121.002 36/04682, "Reina Santa"
- (3)121.002 36/003284, « Reina Santa. Número de Expediente: 06955 »
- (3)121.002 36/003285, « Reina Santa. Número de Expediente: 07002 »

La Duquesa de Benamejí, Luis Lucia (1949)

** Filmoteca Española*, Madrid
- G-1654, La duquesa de Benameji, guión técnico, Luis Lucia. 181 p., versión de janvier 1949.

- G-1656, La duquesa de Benameji, guión técnico, Luis Lucía, 202 p., version de janvier de 1949
- C4-F18-A1, Programme de poche La duquesa de Benamejí [Material Gráfico], 13,5 x 9 cm, 1949

** Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares*
- (3)121.002 36/04709, « La Duquesa de Benamejí »
- (3)121.002 36/03366, « La Duquesa de Benamejí. Número de Expediente: 09338 »
- (3)121.002 36/03368, « La Duquesa de Benamejí. Número de Expediente: 09394 »

Una mujer cualquiera de Rafael Gil (1949)

** Filmoteca Española*, Madrid
- G-2445 , Una cualquiera, guión técnico Rafael Gil, 215 p.
- AÑO/32/06, Una mujer cualquiera [Material de Tesis], 16 p.
- C7-F19-A1.1, Programme de poche Una mujer cualquiera [Material Gráfico]. Barcelona : Hijo de B. Bañó, 15,9 x 11,4 cm, [1949?]

** Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares*
- (3)121.002 36/04708, « Una mujer cualquiera »
- (3)121.002 36/03357, « Una mujer cualquiera. Número de Expediente: 09064 »
- (3)121.002 36/03360, « Una mujer cualquiera; Número de Expediente: 09158 »

Agustina de Aragón, Juan de Orduña (1950)

** Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares*
- (3)121.002 36/04717, « Agustina de Aragón »
- (3)121.002 36/03389, « Agustina de Aragón. Número de Expediente: 09973 »
- (3)121.002 36/03391, « Agustina de Aragón. Número de Expediente: 10031 »

Calle mayor, Juan Antonio Bardem (1956)

** Filmoteca Española, Madrid*
→ JAB/01/02, Informe comercial del guión cinematográfico titulado "Calle Mayor" / Suevia Films. Madrid, 1955
- C2-F27-A1.1, Programme de poche Calle Mayor [Material Gráfico], 13 x 8,2 cm. 1956
- 161/BAR/15, Affiche de Calle Mayor [Material gráfico], Jano, Madrid : Martín, 100 x 68 cm, 1956

** Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares*
- (3)121.002 36/04763, « Calle Mayor »
- (3)121.002 36/03562, « Calle Mayor. Número de Expediente: 14633 »
- (3)121.002 36/03578, « Calle Mayor. Número de Expediente: 15209 »

V - Législation et organisation cinématographique sous le premier franquisme

**** Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares***

* (03)035.000 caja 69630 TOP. 23,37.404, Ministerio de Información, Gabinete Técnico, Carpeta 53,64, Proyecto de disposiciones, Decreto de reorganización de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas (1962)

* (6)22.014 caja 209 TOP. 35/18.501-20.305, Actividades del Sindicato de Espectáculos (1946-1953)

**** Fundación Francisco Franco, Madrid***

- 121 (Rollo 1), Informe sobre la situación de la Industria cinematográfica, 1945

- 3391 (Rollo:46). Acta de la reunión presidida por Franco en que se trató de la grave situación de la cinematografía españolas, 25 enero 1946

- 11163 (Rollo:106), Informe sobre la cinematografía : Soluciones para remediar la mala situación por la que pasa el cine español, 1952 (?)

- 17000 (Rollo:138), MIT : Informe sobre la situación de la cinematografía, 1956 (?)

**** Boletín Oficial de Estado***

- "Normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio los concede", *B.O.E.*, n°144, le 24 mai 1943

- "Dictando normas para protección de películas españolas", *B.O.E.*, le 23 juin 1944- "Orden de 13 de octubre 1944 sobre proyección de películas nacionales en todas las salas de cinematógrafo, y prohibición de programas dobles", *B.O.E.*, n°289, novembre 1944

- "Orden de 3 de abril de 1945 por la que se determina el Organismo que los efectos de la Ley de 19 de julio de 1944, ha de extender los certificados de clasificación de las películas extranjeras que se importen en España", *B.O.E.*, n°96, le 6 avril 1945

- "Orden de 28 de junio de 1946 por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica", *B.O.E.*, n°200, le 19 juillet 1946

- "Orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas en castellano", *B.O.E.*, n°25, le 25 janvier 1947

- "Orden de 7 de octubre de 1947 por la que se aprueba del Reglamento de régimen interior de la Junta Superior Orientación Cinematográfica", *B.O.E.*, n°284, le 11 octobre 1947

- "Orden de 26 de enero de 1948 sobre inspección de los espectáculos públicos", *B.O.E.*, n°30, le 30 janvier 1948

- "Orden de 29 de julio de 1948 por la que se especifica el permiso de doblaje para las películas declaradas de interés nacional", *B.O.E.*, n°223, le 10 août 1948

- "Orden de 29 de octubre de 1949 referente a la clasificación de las películas por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica", *B.O.E.*, n°304, le 31 octobre 1949

- “Orden de 19 de junio de 1950 sobre la aplicación de permisos de doblaje a determinadas películas extranjeras”, *B.O.E.*, n°176, le 25 juin 1950

- “Orden de 21 de marzo por el que se crea la Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas”, *B.O.E.*, n°91, le 31 mars 1952

- “Orden de 16 de julio de 1952, conjunta de ambos Departamentos, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional”, *B.O.E.*, n°205, le 23 juillet 1952

- “Orden de 11 de agosto de 1953 acordada en Consejo de Ministros por la que se establece y regula a exhibición obligatoria de películas españolas en los cinematógrafos nacionales”, *B.O.E.*, n°253, le 10 septembre 1953

- “Corrección de erratas de la Orden de 7 de febrero de 1958 que modificaba la de 11 de agosto de 1953 reguladora de la exhibición obligatoria de películas nacionales en los cinematógrafos españoles”, *B.O.E.*, n°52, le 1er mars 1958

- “Orden de 9 de febrero de 1963 por lo que se aprueban las Normas de censura cinematográfica », *B.O.E.*, n°58, le 8 mars 1963

BIBLIOGRAPHIE

I- Histoire de l'Espagne contemporaine : les grandes étapes chronologiques

1.1 – Ouvrages généraux

ANGOUSTURES Aline, *Histoire de l'Espagne au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.

CASTELLÓ José Emilio, *España: siglo XX, 1939-1978*, Madrid, Espagne, Anaya, 1996, 1996.

DULPHY Anne, *Histoire de l'Espagne de 1814 à nos jours*, Paris, France, Nathan, 1992.

HERMET Guy (1934-), *L'Espagne au XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

JUNCO José Álvarez, SHUBERT Adrián, *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, Galaxia Gutenberg, 2018.

MARTÍNEZ MARTÍN Jesús A. (dir.), *Historia de España siglo XX: 1939-1996*, Madrid, Espagne, Cátedra, 1999.

MAURICE Jacques (hispanisant 1934-) (Auteur), SERRANO Carlos (1943-2001), *L'Espagne au XXe siècle*, « Carré histoire (Paris) ; 1158-8764,, 13 », Paris, Hachette, 1996.

PAREDES Javier (dir.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Barcelona, Ariel, 2004.

PEREZ PICAZO Maria Teresa, LEMEUNIER Guy () (Auteur), *L'Espagne au XXe siècle*, « Collection Cursus. Série Histoire,, 1994 », Paris, A. Colin, 1994.

RIQUER I PERMANYER Borja de, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 2010.

TUSELL GÓMEZ Javier, *Historia de España en el siglo XX*, Madrid etc., Grupo Santillana de ediciones, 1999.

1.2 – La seconde République espagnole (1931-1939)

CALLEJA Eduardo González, « La violence sous la Seconde République espagnole », dans *Vingtieme Siecle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 85-99.

CENARRO LAGUNAS Angela, « La guerra civil española: 1936-1939 », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 158-182.

MORADIELLOS GARCÍA Enrique, *1936: los mitos de la Guerra Civil*, Península, 2004.

PRESTON Paul, *La destrucción de la democracia en España: reacción, reforma y revolución en la Segunda República*, 1978.

REY REGUILLO (DEL) Fernando, *Paisanos en lucha: exclusión política y violencia en la Segunda República española*, Biblioteca Nueva, 2008.

TARDÍO Manuel Álvarez, REGUILLO Fernando del Rey, *El laberinto republicano: la democracia española y sus enemigos (1931-1936)*, Madrid, RBA, 2012.

TOWNSON Nigel, *La República que no pudo ser: la política de centro en España (1931-1936)*, Madrid, Taurus, 2002.

1.3 – La Guerre civile espagnole (1936-1939)

ARÓSTEGUI SÁNCHEZ Julio, « Los componentes sociales y políticos de la guerra civil española », *La guerra civil española, 50 años después*, Barcelona, Labor, 1985.

CASANOVA Julián, *España partida en dos: Breve historia de la guerra civil española*, Barcelona, Grupo Planeta Spain, 2013.

DÍAZ Santos Juliá, *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.

GODICHEAU François, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », dans *Vingtieme Siecle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 59-75.

GRAHAM Helen, *Breve historia de la guerra civil*, Madrid, Grupo Planeta Spain, 2013.

JACKSON Gabriel, *Breve historia de la guerra civil española*, Madrid, Grijalbo, 1986.

LEDESMA VERA José Luis, « Del pasado oculto a un pasado omnipresente: las violencias en la Guerra Civil y la historiografía reciente », dans *Revista de historia Jerónimo Zurita*, nº 84, 2009, p. 163-188.

LEDESMA VERA José Luis, « Una retaguardia al rojo: las violencias en la zona republicana », *Violencia roja y azul: España, 1936-1950, 2010, ISBN 978-84-9892-116-8, págs. 152-250*, Crítica, 2010, p. 152-250.

MORADIELLOS GARCÍA Enrique, *El reñidero de Europa: las dimensiones internacionales de la Guerra Civil española*, Barcelona, Península, 2001.

PRADA RODRIGUEZ Julio, *La España masacrada. La represión franquista de guerra y posguerra*, edición, Madrid, Alianza Editoria, 2010.

PRESTON Paul, *La Guerra Civil española*, 1ère édition en 1987, Madrid, Debate, 2006.

SEIDMAN Michael, *A ras de suelo: historia social de la República durante la Guerra Civil*, Madrid, Alianza, 2003.

VIÑAS Ángel, *El Oro de Moscú: alfa y omega de un mito franquista*, Barcelona, Grijalbo, 1979.

1.4 – Le régime franquiste (1939-1975)

BENNASSAR Bartolomé, *Franco*, Paris, Perrin, 2002.

BIESCAS FERRER JOSÉ ANTONIO, *Historia de España. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, 2a ed., 1ère éd. en 1980, Barcelona, Labor, 1990.

CASANOVA RUIZ Julián, « La sombra del franquismo : ignorar la historia y huir del pasado », *Morir, matar, sobrevivir : la violencia en la dictadura de Franco*, Barcelone, Crítica, 2002.

LINZ Juan José, « Una teoría del régimen autoritario : el caso de España », *La España de los años 70 : el Estado y la política*, vol. 3, Madrid, Moneda y Crédito, 1974.

NUQ Amélie, « Conflits de mémoire et usages (très) politiques de l'histoire : le cas des archives du franquisme », dans *Histoire@politique*, vol. 2, nº 29, 2016, p. 171-189.

PAYNE Stanley G., *El régimen de Franco: 1936-1975*, Madrid, Alianza, 1987.

PEYREGNE Françoise, *L'Espagne du XXe siècle: le franquisme*, Paris, Ellipses, 2000.

RIQUER I PERMANYER BORJA DE, *Historia de España. La dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica Marcial Pons, 2010.

RODRÍGUEZ BARREIRA Oscar J., « Vivir y narrar el Franquismo desde los márgenes », *El Franquismo desde los márgenes: campesinos, mujeres, delatores*, Almería, Universidad de Almería : Universitat de Lleida, 2013, p. 11-28.

—, « La dictadura franquista: 1939-1975 », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018), 2018, ISBN 978-84-16734-89-4, págs. 183-209*, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 183-209.

ARÓSTEGUI SÁNCHEZ Julio, « La historiografía sobre la España de Franco: Promesas y debilidades », dans *Historia contemporánea*, nº 7, 1992, p. 77-100.

SÁNCHEZ RECIO Glicerio, « Dictadura franquista e historiografía del franquismo », dans *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, nº 52, 2017, p. 71–82.

1.5 – La Transition démocratique (1975-1982)

ALONSO Gregorio, MURO Diego, *The Politics and Memory of Democratic Transition: The Spanish Model*, London, Routledge, 2011.

AZNAR José María, *España, la segunda transición*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

BABY Sophie, « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », dans *Vingtieme Siecle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 42-57.

RODRÍGUEZ BARREIRA Oscar J., « La historia local y social del franquismo en la democracia, 1976-2003. Datos para una reflexión », dans *Historia social*, nº 56, 2006, p. 153-176.

CARR Raymond, FUSI AIZPURUA Juan Pablo, *España, de la dictadura a la democracia*, Madrid, Grupo Planeta, 1979.

DEMANGE Christian, « La Transition espagnole : grands récits et état de la question historiographique », dans *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, nº 13, 2010, http://journals.openedition.org/ilcea/874 (consulté le 01/07/2020).

JULIÁ Santos, *Transición: Historia de una política española*, Barcelona, Galaxia Gutenberg,, 2017.

MICHONNEAU Stéphane, « L'Espagne entre deux transitions ? De la mémoire de la guerre civile à celle de l'après-guerre (1975-2007) », dans *Histoire@Politique*, vol. 2, nº 29, 2016, p. 60-72.

PARDO SANZ Rosa María, « La politique extérieure espagnole de la fin du franquisme et son héritage sur la transition démocratique », dans *Histoire@Politique*, vol. 2, nº 29, 2016, p. 125-140.

PRESTON Paul, *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.
QUIROSA-CHEY MUÑOZ Rafael, *La sociedad española en la Transición: los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

RADCLIFF Pamela Beth, *Making Democratic Citizens in Spain: Civil Society and the Popular Origins of the Transition, 1960-78*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

RICHARD Élodie, VORMS Charlotte, « Les historiens pris dans les conflits de mémoire », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 3-12.

—, « Transition historiographique ? », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 13-41.

TUSELL GÓMEZ Javier, *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Barcelona, Critica, 2005.

II- L'Espagne sous le franquisme : histoire thématique

2.2 – Histoire économique

ALCAIDE INCHAUSTI Julio, *Evolución económica de las regiones y provincias españolas en el siglo XX*., Bilbao, Fundación BBVA, 2003.

BARCIELA LÓPEZ Carlos, CARRERAS Albert, TAFUNELL Xavier, BBVA (FIRM) (dir.), *Estadísticas históricas de España: siglos XIX-XX*, 2. ed., Bilbao, Fundación BBVA, 2005.

PRADOS DE LA ESCOSURA Leandro, « La economía », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 243-266.

PRADOS DE LA ESCOSURA Leandro, ROSÉS VENDOIRO Joan R., SANZ VILLARROYA Isabel, « Economic reforms and growth in Franco's Spain », dans *Revista de Historia Económica. Journal of Iberian and Latin American Economic History*, vol. 30, nº 1, 2012, p. 45-90.

FRAILE BALBÍN Pedro, *Industrialización y grupos de presión: la economía política de la protección en España, 1900-1950*, Madrid, Alianza, 1991.

GÓMEZ HERRÁEZ José María, « La cultura económica durante el franquismo (1939-1959) », *Comunicaciones presentadas al II Encuentro de Investigadores del Franquismo : Alicante, 11, 12 y 13 de mayo de 1995*, Vol. 2, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, p. 153-162.

JUNTA DE ANDALUCIA, *Estadísticas del siglo XX en Andalucía*, Granada, Instituto de Estadística de Andalucía, 2002.

MALUQUER DE MOTES Jordi, « La inflación en España. Un índice de precios de consumo, 1830-2012. », dans *Estudios de Historia Económica*, nº 64, 2013, p. 147.

PRADOS DE LA ESCOSURA Leandro, *Spanish Economic Growth, 1850–2015*, Gewerbestrasse, Palgrave Macmillan, 2017.

SIMPSON James Patrick, *La agricultura española (1765-1965): la larga siesta*, Madrid, Alianza, 1997.

VILAR RODRÍGUEZ Margarita, *El precio del trabajo industrial en las primeras décadas del Franquismo (1936-1963): las limitaciones de las fuentes estadisticas*, Madrid, Fundación Primer de Mayo, 2005.

2.2 – La répression franquiste

ÁLVARO DUEÑAS Manuel, *Franco: la represión como sistema*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2012.

ANDERSON Peter, « Singling Out Victims: Denunciation and Collusion in the Post-Civil War Francoist Repression in Spain, 1939—1945 », dans *European History Quarterly*, vol. 39, nº 1, 2009, p. 7-26.

—, *The Francoist military trials: terror and complicity, 1939-1945*, New-York, Routledge, 2010.

ANDERSON Peter, BLANCO Miguel Ángel del Arco, « Construyendo la dictadura y castigando a sus enemigos. Represión y apoyos sociales del franquismo (1936-1951) », dans *Historia social*, nº 71, 2011, p. 125-141.

ARANA Erik Zubiaga, « ¿Holocausto, genocidio, exterminio, politicidio...?: Conceptualizaciones sobre el desarrollo de la represión franquista. Especial atención al caso vasco », *Ayer y hoy: Debates, historiografía y didáctica de la Historia*, Asociación de Historia Contemporánea, 2015, p. 23-27.

GOMEZ BRAVO Gutmaro, TOUBOUL Eva, « Le rôle de l'Église dans la répression franquiste », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 132-151.

BURGOS HERNÁNDEZ Claudio, BLANCO DEL ARCO Miguel Ángel, « Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951) », dans *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 33, 2011, p. 71-93.

CASANOVA RUIZ Julián, *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.

CENARRO Ángela, « Muerte y subordinación en la España franquista : el imperio de la violencia como base del "Nuevo Estado" », dans *Historia social*, nº 30, 1998, p. 5-22.

ESCUDERO ANDÚJAR Fuensanta, *Dictadura y oposición al franquismo en Murcia: de las cárceles de posguerra a las primeras elecciones*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

ESPINOSA MAESTRE Francisco, MIR Conxita, MORENO GÓMEZ Francisco, *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica, 2004.

GÓMEZ BRAVO Gutmaro, *El exilio interior: cárcel y represión en la España franquista (1939-1950)*, Madrid, Taurus, 2009.

GÓMEZ BRAVO Gutmaro, MARCO Jorge, *La obra del miedo: violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*, Madrid, Península, 2011.

HERNANDEZ BURGOS Claudio, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Les dynamiques locales et quotidiennes de la répression franquiste (1936-1950) », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 196-209.

HERNÁNDEZ GARCÍA Antonio, *La represión en la Rioja durante la guerra civil*, Logroño, A. Hernández García, 1984.

HERRERO BALSA Gregorio, HERNÁNDEZ GARCÍA Antonio, *La represión en Soria durante la guerra civil*, G. Herrero, Soria, 1982.

MARCO Jorge, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Une histoire sociale de la résistance au franquisme », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 211-229.

MIR CURCÓ Concepción, *Vivir es sobrevivir: justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, Madrid, Milenio, 2000.

PRADA RODRÍGUEZ Julio, *La España masacrada: la represión franquista de guerra y posguerra*, Madrid, Alianza, 2010.

REIG TAPIA Alberto, TUÑÓN DE LARA Manuel, *Ideología e historia : sobre la represión franquista y la guerra civil*, Madrid, Akal, 1986.

RICHARDS Michael, *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, New York, Cambridge University Press, 1998.

RICHARDS Michael, PRESTON Paul, *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 1999.

ROMERO Francisco Cobo, *Franquismo y posguerra en Andalucía Oriental: represión, castigo a los vencidos y apoyos sociales al régimen franquista, 1936-1950*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ Pura, *Individuas de dudosa moral: la represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958)*, Barcelona, Critica, 2009.

SOLÉ I SABATÉ Josep M., *La repressió franquista a Catalunya, 1938-1953*, Barcelona, Edicions 62, 1985.

BARRANQUERO TEXEIRA Encarnación, NAVARRO JIMÉNEZ Paloma, *Mujer, cárcel, franquismo: la prisión provincial de Málaga (1937-1945)*, Málaga, Imagraf, 1994.

YSÀS Pere, *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona, Crítica, 2004.

2. 3 – La résistance du corps social

DEL ARCO BLANCO Miguel, FUENTES MUÑOZ Carlos, HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, *No solo miedo: actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista, 1936-1977*, Granada, Editorial Comares, 2013.

BARREIRA RODRÍGUEZ Oscar J., *Migas con miedo: Prácticas de resistencia al primer franquismo, (1939-1953)*, Almería, Universidad Almería, 2013.

BERNAL RODRÍGUEZ Antonio-Miguel, « Resignación de los campesinos andaluces: la resistencia pasiva durante el franquismo », *España franquista : causa general y actitudes sociales ante la dictadura*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, p. 145-159.

BURGOS Claudio Hernández, *Franquismo a ras del suelo: zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013.

—, « Más allá del consenso y la oposición: las actitudes de la "gente corriente" en regímenes dictatoriales. Una propuesta de análisis desde el régimen franquista », dans *Revista de estudios sociales*, nº 50, 2014, p. 87-100.

CABANA IGLESIA Ana, *Entre a resistencia e a adaptación: a sociedade rural galega no franquismo (1936-1960)*, soutenue à l'Universidad de Santiago de Compostela, 2013.

DI FEBO Giuliana, « Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión », dans *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28, 2006, p. 153–168.

DE LIMA GRECCO Gabriela, « Las diferentes actitudes de la gente corriente ante la política del libro: Contra-discursos, resistencias, rebeldía y consenso », *La Historia: lost in translation?*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 291-300.

MARCO Jorge, *Guerrilleros y vecinos en armas: identidades y culturas de la resistencia antifranquista*, Madrid, Comares, 2012.

MARCO Jorge, TARDIEU Eva Touboul, « Une histoire sociale de la résistance au franquisme », dans *Vingtieme Siecle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 211-229.

PRADA RODRÍGUEZ Julio, SOUTELO VÁZQUEZ Raúl, « La resistencia económica en el primer franquismo. Una aproximación al estraperlo desde la memoria oral: Ourense, 1939-1952 », *Testimonios orales y escritos. España 1936-1996: actas V Jornadas Historia y Fuentes Orales : Ávila, octubre 1996*, Ourense, Fundación Cultural Santa Teresa, 1996, p. 77-94.

PRIETO BORREGO Lucía, « Los últimos de Sierra Blanca: resistencia y supervivencia durante la Guerra Civil y el primer franquismo », dans *Cilniana: Revista de la Asociación Cilniana para la Defensa y Difusión del Patrimonio Cultural*, nos 22-23, 2009, p. 39-56.

SEVILLANO CALERO Francisco, « Actitudes políticas y opinión de los españoles durante la postguerra (1939-1950) », dans *Anales de la Universidad de Alicante: Historia contemporánea*, nos 8-9, 1991, p. 53-68.

YUSTA RODRIGO Mercedes, *La guerra de los vencidos: el maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950*, Institución Fernando el Católico, 1999.

—, *Guerrilla y resistencia campesina. La resistencia armada contra el franquismo en Aragón (1939-1952)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

—, « "Cuando lleguen los amigos de Negrín...": Resistencias cotidianas y opinión popular frente a la II Guerra Mundial. Almería, 1939-1947 », dans *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 18, 2007, p. 295–323.

—, « Le premier franquisme « vu d'en bas » », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 231-244.

2.6 – Histoire sociale

2.6.1 – Travail, migrations et mouvements sociaux

GUIA CONCA Aitana, « Migraciones », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 489-517.

MOLINERO RUIZ Carme, YSÀS Pere, *Productores disciplinados y minorías subversivas: clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1998.

MORA José Babiano, *Emigrantes, cronómetros y huelgas: un estudio sobre el trabajo y los trabajadores durante el franquismo (Madrid, 1951-1977)*, Madrid, Fundación Primer de Mayo, 1995.

VAZ Céline, « De la crise du logement à la question urbaine », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 179-195.

2.6.2 – La vie quotidienne sous le franquisme

ABELLA Rafael, *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, « Colección en línea », nº 9, Madrid, Argos Vergara, 1985.

ARCO BLANCO (DEL) Miguel Angel, *Hambre de siglos. Mundo rural y apoyos sociales del franquismo en Andalucia Oriental (1936 - 1951)*, Granada, Comares Historia, 2007.

BARREIRA RODRÍGUEZ Oscar J., « Cambalaches: hambre, moralidad popular y mercados negros de guerra y postguerra », dans *Historia social*, nº 77, 2013, p. 149-174.

CAZORLA SÁNCHEZ Antonio, *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939–1975*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.

CRUZ VALENCIANO Jesús, « Modos de vida: ciudades, pueblos y aldeas », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018), 2018*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 323-349.

DÍAZ Elías, *Notas para historia del pensamiento español actual : 1939-1975*, Madrid, Edicusa, 1978.

DÍAZ Lorenzo, *Un siglo en la vida de España: ocio y vida cotidiana en el siglo XX*, Madrid, Lunwerg, 2001.

GOMEZ RODA ALBERTO, « Instituciones y sociedad en el franquismo », dans *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 1, 2002.

GRACIA GRACIA Jordi, RUIZ CARNICER Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975): cultura y vida cotidiana*, « Historia de España, 3er milenio », nº 34, Madrid, Síntesis, 2001.

HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, *Franquismo a ras del suelo: zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*, Granada, Universidad de Granada, 2013.

HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, « De la cultura de guerra a la cultura de la victoria: los vencedores y la construcción de la dictadura franquista (1936-1951) », dans *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, nº 15, 2016, p. 123-148.

JIMÉNEZ GARCÍA Antonio, *Estudios sobre historia del pensamiento español.*, Santander, 1998.

PRIETO BORREGO Lucía, « Racionamiento, Control Social y Estraperlo. Marbella: Los años del Hambre », dans *Cilniana*, vol. 16, 2003

2.6.3 – Les femmes sous le franquisme

ALCALDE Carmen, *Mujeres en el franquismo: exiliadas, nacionalistas y opositoras*, 1ª ed, « (Ensayo social) », Barcelona, Carena, 2013.

ANA FERNÁNDEZ ASPERILLA, *Mujeres bajo el franquismo: compromiso antifranquista*, Madrid], Asociación para la Memoria Social y Democrática, 2009.

DOMINGO Carmen, *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*, Barcelona, Lumen, 2007.

DOMINGO Carmen, RODRIGUES Denis, *Histoire politique des femmes espagnoles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

FREIRE CEDEIRA Araceli, *O monte é noso: as mulleres e a conflitividade social no medio rural galego durante o franquismo*, Santiago de Compostela, Concellaría de Familia, 2012.

GALLEGO MÉNDEZ María Teresa, *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.

GARCÍA Francisco, « Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960) », dans *Daimon*, nº 64, 2015, p. 172–174.

GUEREÑA Jean-Louis (dir.), *La sexualidad en la España contemporánea, 1800-1950*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2011.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FEMINISTAS, *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Ed. Complutense, 2003.

LÓPEZ Laura, « Nuevas perspectivas en el estudio de la mujer durante el franquismo », dans *Studia Historica. Historia Contemporánea*, vol. 36, 2018, p. 309–311.

MARTÍN GAITE Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

MEDINA DOMÉNECH Maria Rosa, *Ciencia y sabiduría del amor: una historia cultural del franquismo, 1940-1960*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013.

MONTERO GARCÍA Feliciano, *La acción católica y el franquismo : Auge y crisis de la Acción Católica Especializada*, Madrid, UNED, 2000.

MORCILLO GÓMEZ Aurora, *En cuerpo y alma : ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI de España, 2015.

—, « Relaciones de género », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 298-322.

NUQ Amélie, « Le contrôle de la sexualité des jeunes Valenciennes sous le franquisme (années 1940 et 1950) », dans *Vingtième Siècle*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 165-178.

PÉREZ LÓPEZ Jesús, *El discurso pedagógico relativo a la sexualidad en España (1940-1962)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1993.

PRIETO BORREGO Lucía, « La prostitución en Andalucía durante el primer franquismo », dans *Baetica*, vol. 2, nº 28, 2006, p. 665-688.

—, *Mujer, moral y franquismo: del velo al bikini*, Malaga, Universidad de Malaga (UMA), 2018.

ROCA GIRONA Jordi, *De la pureza a la maternidad*, Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, 1996.

SÁNCHEZ Álvaro Castro, « Medina Doménech, Rosa María, "Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960)" », dans *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 37, 2015, p. 388-390.

SOLÉ Belén, DÍAZ Beatriz, *Era más la miseria que el miedo: mujeres y franquismo en el Gran Bilbao, represión y resistencias*, Bilbao, Asociación Elkasko de Investigación Histórica = Bizkaiko Ikerketa Historiokoko Elkartea, 2014.

TORRES Rafael, *La vida amorosa en tiempos de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.

2.5 – Le régime franquiste et la religion catholique

ANDRÉS-GALLEGO José, *La iglesia en la España contemporánea*, Madrid, Encuentro, 1999.

AUBERT Paul, PÉREZ Joseph (dir.), *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017.

BOTTI Alfonso, *Cielo y dinero: el nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, Madrid, Alianza, 1992.

BOYD Carolyn P., *Religión y política en la España contemporánea*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales (España), 2007.

CALLAHAN William James, *La Iglesia Católica en España: (1875-2002)*, Crítica, 2003.

CASANOVA Julian, *La Iglesia de Franco*, Barcelona, Critica, 2005.

CHAO REGO Xosé, *Iglesia y franquismo : 40 años de nacional-catolicismo, (1936-1976)*, Santa Comba (A Coruña), Tres C, 2007.

CUEVA MERINO (DE LA) Julio, « La religión », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 462-488.

GARCIA MONTERO Feliciano, TOUBOUL TARDIEU Eva Touboul Tardieu, « La question religieuse en Espagne au 20e siècle », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 245-264.

GOMEZ BRAVO Gutmaro, TOUBOUL TARDIEU Eva, « Le rôle de l'Église dans la répression franquiste », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 127, nº 3, 2015, p. 132-151.

GÓMEZ PÉREZ Rafael, *El franquismo y la iglesia*, « (Libros de historia Rialp ; 18) », Madrid, Rialp, 1986.

HERMET Guy, *Les Catholiques dans l'Espagne franquiste*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 1980.

LOUZAO VILLAR Joseba, MONTERO GARCÍA, Feliciano, *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de Alcalá de Henares, 2015.

MONTERO GARCÍA Feliciano, *La acción católica y el franquismo : Auge y crisis de la Acción Católica Especializada*, Madrid, UNED, 2000.

—, « El catolicismo social en España: balance historiográfico », *L'histoire religieuse en France et en Espagne : colloque international (Casa de Velázquez, 2-5 avril 2001)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, p. 389-409.

MORENO SECO Monica, « Creencias religiosas y política en la dictadura franquista », dans *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 1, 2002, p. 235-283.

NAVARRO DE LA FUENTE Santiago, « La religiosidad popular como elemento de adhesión al primer franquismo. Una aproximación al caso de Sevilla », *La Iglesia en Andalucía durante la guerra civil y el primer franquismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, p. 109-126.

TUSELL Javier, *Franco y los católicos: la política interior española entre 1945 y 1957*, « Alianza universidad », nº 413, Madrid, Alianza, 1984.

2.6 – Histoire culturelle

ASCUNCE ARRIETA José Angel, *Sociología cultural del franquismo, (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*, soutenue à l'Universidad de la Complutense, 2014.

ASCUNCE ARRIETA José Ángel, *Sociología cultural del franquismo (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.

BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, Madrid, ELLUG, 1998.

CANTIER Jacques, *Histoire culturelle de la France au XXe siècle*, Paris, Ellipses, 2011.

CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 44, nº 6, 1989, p. 1505-1520.

COHEN Évelyne, *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2011.

DE SANTA OLALLA CABRERA SALUDES Pablo, « Cultura y franquismo: la intervención de la Iglesia católica durante dos décadas (1936 - 1956) », *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso, Vol. 1*, Granada, Universidad de Granada, 2000, p. 177-192.

FERRARY OJEDA Alvaro, « La cultura y el pensamiento español durante el franquismo », *Historia de España contemporánea*, Madrid, Sello editorial, 2009, p. 853-887.

FUSI Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, M. Pons, 1999.

GRACIA GRACIA Jordi, *Estado y cultura: los intelectuales universitarios bajo el franquismo (1940-1962)*, soutenue à l'Universitat de Barcelona, 1993.

HENARES CUÉLLAR Ignacio Luis, CASTILLO RUIZ José, PÉREZ ZALDUONDO Gemma, CABRERA GARCÍA María Isabel, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*, Granada, Universidad de Granada, 2001.

HERNÁNDEZ Ángel Llorente, « Cultura artística y franquismo en la inmediata posguerra », *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953 : [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de abril al 26 de septiembre de 2016]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 58-73.

MAINER José Carlos, « La cultura en el franquismo: historia de un fracaso », *La alargada sombra del franquismo: naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura*, Comares, 2019, p. 149-166.

MARTÍNEZ RUS Ana, « La represión cultural: libros destruidos, bibliotecas depuradas y lecturas vigiladas », *Franco, la represión como sistema*, Barcelona, Flor de Viento, 2012, p. 365-415.

NÚÑEZ FLORENCIO Rafael, « La cultura », *Nueva historia de la España contemporánea: (1808-2018)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 382-411.

ORTEGO MARTÍNEZ Oscar, « Cultura y franquismo: El caso del cine español (1939-1962) », *I Congreso Internacional de Historia y Cine, 2008*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, p. 487-499.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

PALA Giaime, *Cultura clandestina: los intelectuales de PSUC bajo el franquismo*, Madrid, Comares, 2016.

POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.

POIRRIER Philippe, *L'histoire culturelle*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2008.

RINA SIMÓN César, « Granada Azul. La construcción de la "Cultura de la Victoria" en el primer franquismo », dans *Memoria y civilización: anuario de historia*, nº 16, 2013, p. 371-374.

RIOUX Jean-Pierre, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, 1997.

ROSÓN VILLENA María, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo: (materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid, Cátedra, 2016.

SANTACANA I TORRES Carles, « Cultura e identidad durante el franquismo », dans *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, nº 45, 2010, p. 189-200.

SEVILLANO CALERO Francisco, « Cultura y disidencia en el franquismo: aspectos historiográficos », dans *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, nº 2, 2003, p. 307-316.

UCELAY DA CAL Enric, « Cultura y sociedad en el primer franquismo », *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Madrid, Pentagraf Editorial, 2008, p. 15-20.

2.7 – Etat et administration

2.7.1 – Administration centrale

BAENA DEL ALCÁZAR Mariano, *Élites y conjuntos de poder en España (1939-1992): un estudio cuantitativo sobre parlamento, gobierno y administración y gran empresa*, Madrid, Tecnos, 1999.

BERMEJO SÁNCHEZ Benito, « La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) », dans *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*, vol. IV, 1991, p. 73-96.

CAL MARTÍNEZ Rosa, « Apuntes sobre la actividad de la Dirección General de Propaganda del Franquismo (1945 -1951) », dans *Historia y Comunicación Social*, nº 4, 1999, p. 15.

CANCIO FERNÁNDEZ Raúl, « La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo », dans *Revista de derecho UNED*, nº 5, 2009, p. 35.

CUESTA BUSTILLO Josefina, *La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975)*, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero, 2009.

DIEZ PUERTAS Emeterio, « La censura teatral bajo el franquismo: La vicesecretaría de educación popular (1941-1945) », dans *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, vol. 22, nº 22, 2008.

GIMÉNEZ MARTÍNEZ Miguel Ángel, « Autoritarismo y modernización de la Administración Pública española durante el franquismo », dans *Revista de Estudios de la Administración Local y Autonómica*, nº 1, 2014

MIGUEL Amando (de), *Sociología del franquismo: análisis ideológico de los Ministros del Régimen*, Madrid, Editorial Euros, 1975.

SÁNCHEZ RECIO Glicerio, *Los cuadros políticos intermedios del régimen franquista, 1936-1959: Diversidad de origen e identidad de intereses*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

VIVER I PI-SUNYER Carles, *El Personal político de Franco (1936-1945)*, Barcelona, Vivens Vives, 1978.

2.7.2 – Pouvoirs locaux et administration franquiste

DEL ARCO BLANCO Miguel Ángel, *El primer franquismo en Andalucía oriental (1936-1951): Poderes locales, instauración y consolidación del régimen franquista*, thèse soutenue à l'Universidad de Granada, 2006.

CAZORLA PRIETO Luis María, *Las políticas de la victoria: la consolidación del nuevo estado franquista (1938-1953)*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

CENARRO LAGUNAS Angela, *Cruzados y camisas azules: los orígenes del franquismo en Aragón, 1936-1945*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997.

COBO ROMERO Francisco, ORTEGA LÓPEZ Teresa María, « No sólo Franco: la heterogeneidad de los apoyos sociales al régimen franquista y la composición de los poderes locales. Andalucía, 1936-1948 », dans *Historia social*, nº 51, 2005, p. 49-72.

CORBERA Martí Marín i, « Los gobernadores civiles del franquismo 1936-1963: seis personajes en busca de autor », dans *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 29, 2013, p. 269-299.

JEREZ MIR Miguel Juan, *Elites políticas y centros de extracción en España, 1938-1957*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 1982.

MADRID Damián Alberto González, *Castilla-La Mancha en « camisa azul »: la implantación de la dictadura franquista, 1939-1945*, thèse soutenue à l'Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2004.

MADRID GONZÁLEZ Damián Alberto, *Los hombres de la dictadura. Personal político franquista en Castilla-La Mancha, 1939-1945*, Ciudad Real, Almud, 2006.

NICOLÁS MARÍN María Encarna, « Los poderes locales y la consolidación de la dictadura franquista », dans *Ayer*, nº 33, 1999, p. 65-86.

PAYÁ LÓPEZ Pedro, « Franquismo y poder local en la comarca del Vinalopó Medio.: La formación del personal político franquista. 1939-1948. », dans *Revista del Vinalopó*, nº 4, 2001, p. 31-60.

PÉREZ LUQUE Antonio, *La provisión y pérdida de los puestos de trabajo de las corporaciones locales*, Madrid, El Consultor de los Ayuntamientos, 2005.

PÉREZ PÉREZ Joaquín, « Los centinelas del agro: el personal político de las hermandades sindicales de labradores y ganaderos en la provincia de Granada (1936-1950) », *Las huellas del franquismo: pasado y presente*, Valladolid, Comares, 2019, p. 141-166.

SÁNCHEZ RECIO Glicerio, *Los cuadros políticos intermedios del régimen franquista, 1936-1959: Diversidad de origen e identidad de intereses*, Madrid, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

SANZ HOYA Julián, *El primer franquismo en Cantabria. Falange, instituciones y personal político (1937-1951)*, thèse soutenue à l'Universidad de Cantabria, 2003.

III- La censure

3.1 – Ouvrages conceptuels

AMROUCHE Nassim, MATHIEU Romain, PERLO Nicoletta (dir.), *Censures: les violences du sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011.

BILLIANI Francesca, *Modes of Censorship: National Contexts and Diverse Media*, Manchester, Routledge, 2014.

BOURDIEU Pierre, THOMPSON John Brookshire, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Points, 2014.

DARNTON Robert, *De la censure: essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014.

DELPORTE Christian, « La censure brocardée : figure d'Anastasie », *Images et politique en France au XXe siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013.

DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma: images interdites*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

DURAND Pascal, *La censure invisible*, Arles, Actes sud, 2006.

DURY Maxime, *La censure: la prédication silencieuse*, Paris, Publisud, 1995.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2008.

FORCADE Olivier, « Faire l'histoire de la censure politique », dans Sébastien Laurent (dir.), *Archives « secrètes », secrets d'archives ? : Historiens et archivistes face aux archives sensibles*, « Histoire », Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 201-209.

GREEN Jonathon, KAROLIDES Nicholas J., *The encyclopedia of censorship*, New York, Facts On File, 2005.

HOLQUIST Michael, « Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship », dans *Modern Language Association*, vol. 109, nº 1, 1994, p. 14-25.

JONES Derek (dir.), *Censorship: a world encyclopedia*, Londres, Fitzroy Dearborn, 2001.

MARTIN Laurent, « Penser les censures dans l'histoire », dans *Sociétés & Représentations*, vol. n° 21, nº 1, 2006, p. 331-345.

—, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ? », dans *Questions de communication*, nº 15, 2009, p. 67-78.

—, (dir.), *Les censures dans le monde, XIXe-XXIe siècle: actes du colloque de Paris 2014*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

MOLLIER Jean-Yves, « La censure et l'histoire », dans *Ethnologie française*, vol. 36, nº 1, 2006, p. 125-128.

MOORE Nicole, *Censorship and the Limits of the Literary: A Global View*, New-York, Bloomsbury Publishing USA, 2015.

MÜLLER Beate, « Censorship and cultural regulation: mapping the territory », *Censorship & Cultural regulation in the Modern Age*, Leiden, 2004, p. 1-31.

3.2 – Censure et propagande en régime autoritaire

ALEXANDER PETER d'Erizans, « Media Dynamics in the Third Reich », dans *H-Net Reviews*, 2008, p. 5.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, « Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'occupation », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 63, nº 1, 1999, p. 23-49.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éd., 2008.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, FERRO Marc, *Les documenteurs des années noires: les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau monde, 2004.

BOGART Leo, « Le contrôle des *mass media* », dans *Communications*, vol. 14, nº 1, 1969, p. 100-110.

BONSAVER Guido, *Censorship and literature in fascist Italy*, Toronto /Boston, University of Toronto Press, 2007.

CANNISTRARO Philip, *La fabbrica del consenso : fascismo e mass media*, Rome-Bari, Laterza, 1975.

CESARI Maurizio, *La censura nel periodo fascista*, Napoli, Liguori, 1978.

ELLUL Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962.

GERVEREAU Laurent, PESCHANSKI Denis, *La propagande sous Vichy, 1940-1944*, Nanterre, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1990.

GODET Martine, *La Pellicule et les ciseaux. La censure au cinéma de Krouchtchev à Brejnev*, Paris, Cnrs, 2010.

GUTMAN Pierre-Simon, « Entre autocensure, propagande et subversion: le cinéma face aux dictatures du XXe siècle », dans *Raison publique*, nº 14, 2011

KALLIS Aristotle A., *Nazi propaganda and the Second World War*, Houndmill, Palgrave McMillan, 2005.

LOSEV Lev, *On the beneficence of censorship: Aesopian language in modern Russian literature*, « Arbeiten und Texte zur Slavistik », nº 31, München, O. Sagner in Kommission, 1984.

MULLER Raphaël, WIEDER Thomas, *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle: écrans sous influence*, Paris, Presses universitaires de France : Éd. Rue d'Ulm, 2008.

TALBOT George, *Censorship in fascist Italy, 1922-43*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

VAISSIE Cécile, *La fabrique de l'homme nouveau, après Staline. Les arts et la culture dans le projet soviétique.*, Rennes, PU Rennes, 2016.

WELCH David, *Propaganda and the German cinema, 1933-1945*, Oxford, Clarendon press, 1983.

WELCH David, MAZAL HOLOCAUST COLLECTION, *Nazi propaganda: the power and the limitations*, London; Totowa, N.J., Croom Helm ; Barnes & Noble Books, 1983.

VAISSIE Cécile, *Ingénieurs des âmes en chef : Les dirigeants de l'Union des Ecrivains soviétiques et la direction russe par le Parti (1944-1959)*, 2003.

3.3 – La censure sous le franquisme

3.3.1 – La censure de l'écrit

ABELLÁN Manuel L., *Censura y creación literaria en España: 1939-1976*, Madrid, Edicions Península 62, 1980.

ANDRES Gabriel, *La batalla del libro en el primer franquismo: política del libro, censura y traducciones italianas*, mADRID, Huerga & Fierro, 2012.

AUBERT Paul, *Presse et pouvoir en Espagne*, Bordeaux/Madrid, Casa de Velázquez, 1996.

BARRERA DEL BARRIO Carlos, *Periodismo y franquismo : de la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.

BAUTISTA Eduardo Ruiz, *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*, Barcelona, Ediciones Trea, 2008.

BORDERIA ORTIZ Enric, *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio: Valencia (1939-1975)*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 2000.

CISQUELLA Georgina, SOROLLA José A., ERVITI José Luis, *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de prensa (1966-1976)*, Madrid, Anagrama, 2002.

CURRY Richard K., *En torno a la censura franquista*, Madrid, Pliegos, 2006.

DELIBES Miguel, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985.

DÍAZ-BALART Mirta Núñez, « El ojo de la aguja: El carnet de periodista, el último filtro de la depuración profesional en la inmediata posguerra », dans *Historia y comunicación social*, nº 2, 1997, p. 205-210.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ José A., *Lápiz rojo*, Edición: 1, Editorial Dalya, 2017.

GASSOL BELLET Olívia, « La cultura catalana, asediada. Un balance crítico sobre la censura franquista », dans *Represura. Nueva época*, nº 2, 2017, p. 95-138.

HERNÁNDEZ BURGOS Claudio, DEL ARCO BLANCO Miguel Ángel, « Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951) », dans *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 33, 2011, p. 71-93.

MUÑOZ CÁLIZ Berta, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

MUÑOZ RODRIGUEZ José Manuel, SAEZ Ricardo, RABAEY Hélène, *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Paris, Indigo & Côté-Femmes, 2009.

NIETO Alfonso, *La empresa periodística en España*, Pamplona, Edic. Universidad de Navarra, 1973.

RIVERO-VADILLO Alejandro, « Reflexiones holísticas y específicas sobre el dirigismo cultural franquista », dans *Represura. Nueva época*, vol. 3, nº 2017, s. d., p. 173-177.

RUIZ BAUTISTA Eduardo, « En pos del "buen lector": censura editorial y clases populares durante el primer franquismo (1939-1945) », dans *Historia contemporánea*, nº 16, 2004, p. 231-252.

SEVILLANO CALERO Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo: 1936-1951*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2003.

SINOVA Justino, *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

TERRÓN MONTERO Javier, *La prensa en España durante el régimen de Franco : un intento en análisis político*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.

3.3.2 – La censure cinématographique

3.3.2.1 – Travaux pionniers

AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1991.

AÑOVER DIAZ Rosa, « La censura cinematográfica en el primer franquismo », dans *Historia 16*, nº 213, 1994, p. 12-18.

AVILA Alejandro, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS, 1997.

BARRACHINA Carles, « El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo », dans *Filmhistoria Online*, vol. 5, nºs 2-3, 1995.

FONT Domènec, *Del azul al verde : el cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976.

GONZÁLEZ BALLESTEROS Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1981.

—, « Censura cinematográfica y represión cultural », dans *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, nº 5, 1987, p. 119-136.

GUBERN Román, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.

NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura : novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

SEVILLANO CALERO Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936 - 1951)*, Alicante, Publ. de la Univ. de Alicante, 1998.

3.3.2.2 – De nouvelles approches

a) Censure cinématographique et traduction

BENET FERRANDO Vicente José, « Ingmar Bergman y la censura cinematográfica franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967) », dans *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 47, 2018, p. 107-111.

DEL CARMEN CAMUS María, *Traducciones censuradas de novelas y peliculas del oeste en la España de franco*, soutenue à l'Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2009.

LANZA GUTIÉRREZ María del Camino, « Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal », *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*, León, Universidad de León, 2000, p. 23-60.

LANZA GUTIÉRREZ María del Camino, « La labor del equipo TRACE: metodología descriptiva de la censura en traducción », *Trasvases culturales : Literatura, cine y traducción*, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, 2005, p. 55-64.

MARTÍ FERRIOL José Luis, MUÑOZ MIQUEL Ana, *Estudios de traducción e interpretación.* nº 18, Castelló de la Plana, Universitat Jaume IServei de Comunicació i Publicacions, 2012.

MIGUEL GONZÁLEZ Marta, « El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio », *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*, Universidad de León, 2000, p. 61-86.

RABADÁN Rosa, *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*, Universidad de León, 2000.

VANDAELE Jeroen, « Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975) », dans *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 50, 2015, p. 21-346.

VENCE BARRIOS Ivana, *Cine y Franquismo: algunos aspectos relativos a la censura en el doblaje*, soutenue à l'Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

b) Censure et système de répression franquiste

ACÍN Raúl, « La censura cinematográfica en España », dans *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 720, 2010, p. 149-150.

CANCIO FERNÁNDEZ Raúl C., *BOE, cine y franquismo: el derecho administrativo como figurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*, Madrid, Tirant lo Blanch, 2011.

CHILLÓN José Luis Plaza, « Cine y censura franquista: una aproximación sociológica (1938 - 1958) », *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*, vol. 1, Granada, Universidad de Granada, 2000, p. 799-810.

CURRY Richard K., *En torno a la censura franquista*, Madrid, Pliegos, 2006.

FRODON Jean-Michel, « Cine, televisión, censura, cine », dans *Caiman cuadernos de cine*, nº 47, 2016, p. 53-53.

GARCÍA RODRIGO Jesús, RODRÍGUEZ MARTÍNEZ Fran, *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005.

GIL Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009.

LLOPIS Bienvenido, *La censura franquista en el cine de papel*, Madrid, Cacitel, 2009.

RAMÍREZ LLORENS Fernando, « Censura, campo cinematográfico y sociedad », dans *Oficios Terrestres*, 2015, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5282622 (consulté le 20/11/2018).

RODRÍGUEZ SABÍN José Manuel, « La cinematografía española: autarquía y censura, 1938-1945 », dans *Cuadernos republicanos*, nº 50, 2002, p. 141-161.

SALVADOR MARAÑÓN Alicia, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana: historia de UNINCI, una productora cinematográfica española bajo el Franquismo*, Pozuelo de Alarcón (Madrid)], EGEDA, 2006.

c) Censure et genre

FRANQUIZ PINO Carolina, *El erotismo en el cine español de la posguerra (1939-1949)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2003.

GASCÓN Fátima Gil, *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009.

GASCÓN GIL Fátima, GÓMEZ GARCÍA Salvador, « Mujer, noviazgo y censura en el cine español: 1939-1959 », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 65, 2010, p. 34.

GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ Beatriz, ÁLVAREZ Juan Carlos Alfeo, « Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo », dans *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, nº 23 (enero-junio 2017), 2017, p. 63-80.

GUILLAMÓN CARRASCO Silvia, « La representación de la "femme fatale" en el universo narrativo de "Muerte de un ciclista" (Juan Antonio Bardem, 1955) », dans *Area abierta*, vol. 17, nº 3, 2017, p. 313-331.

JURADO GONZÁLEZ Javier, « Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959) », dans *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, vol. 9, nº 1, 2018, p. 119-135.

MELERO SALVADOR Alejandro, « La homosexualidad en el cine franquista: represión, censura y estrategias de representación », dans *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, nº 12, 2013, p. 107-124.

—, « La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista », dans *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, nº 36, 2014, p. 189-204.

—, « Censorship and the Construction of Homosexual Desire in Mario Camus's "Muere una mujer" (1965) », dans *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 94, nº 9, 2017, p. 987-1000.

NAVARRETE-GALIANO Ramón, « Conceptualización de lo queer en ¡A mí la legión!: relecturas de la filmografía franquista », dans *Icono14*, vol. 9, nº 3, 2011, p. 345-360.

TARANGO Vicenta Martin, *La imagen de la mujer en el cine español de los 50*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2016.

3.3.3 – Les censeurs franquistes

BARUSO BARÉS Pedro, « Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945) », dans *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporanea*, nº 4, 2005.

CERDÓ COTONER Luisa, « Manuel Machado, académico de la Real Academia Española », dans *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 97, nº 316, 2017, p. 373-408.

ELDUQUE Albert, « *Primer Plano : el rostro popular de la censura* », *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 2017, n°23, p. 14.

FEUILLASTRE Anne Laure, « Les rivalités entre les factions de pouvoir du régime franquiste, vues sous le prisme de la politique censoriale », dans *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, nº 17, 2018, http://journals.openedition.org/amnis/3883 (consulté le 29/11/2019).

LÉNÁRT András, « *Un hombre de la apertura franquista. García Escudero* », *Acta cientiarum Socialium*, 2009. 37-48,

MINGUET I BATLLORI Joan, « *La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de Primer Plano)* », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

TUÑÓN Julia, « Sin "cieno ni obscenidad": el censor de películas Francisco Ortiz Muñoz, inventor de su propio paraíso (1946) », dans *L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain*, nº 2, 2009, http://journals.openedition.org/agedor/2727 (consulté le 02/07/2020).

VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015.

IV- Le cinéma en Espagne franquiste

4.1 – Histoire et cinéma

ALTMAN Rick, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, nº 1, 1995, p. 65-74.

BAECQUE Antoine (de), « Les formes cinématographiques de l'histoire », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 51, 2007, p. 9-21.

BIMBENET Jérôme, *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, 2007.

CUESTA BUSTILLO Josefina, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia : el caso español*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 2004.

FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 28, nº 1, 1973, p. 109-124.

—, *Cinéma et histoire*, Paris, France, Denoël-Gonthier, 1977.

GARREAU Laurent, RIGAUD Jacques, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

GUIGUENO Vincent, DELAGE Christian, *L'historien et le film*, Paris, Folio, 2018.

GUTFREIND Cristiane, « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire », dans *Sociétés*, vol. n° 103, nº 1, 2009, p. 21-31.

LE FORESTIER Laurent, *Des procédures historiographiques en cinéma*, Montréal, Université de Montréal, 2011.

PITHON Rémy, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, nº 1, 1995, p. 5-13.

—, « Laurent Garreau, Archives secrètes du cinéma français (1945-1975) », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze.* nº 60, 2010, p. 201-207.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, « El análisis filmográfico : entre la teoría y la historia del cine », dans *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 17, 1994, p. 109-112.

—, *Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites*, 2006.

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1977.

4.2 – Histoire du cinéma espagnol

4.2.1 – Ouvrages généraux

BENET Vicente J., *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

BERTHIER Nancy, SEGUIN Jean-Claude (dir.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

CAPARRÓS LERA José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999.

—, *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Barcelona, Fancy, 2000.

CASTRO DE PAZ José Luis, PENA PÉREZ Jaime, *Cine español: otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista: una aproximación sintética*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2005.

CASTRO DE PAZ José Luis, PÉREZ PERUCHA Julio, ZUNZUNEGUI Santos, AROZENA Carmen, *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*, Perillo-Oleiros (A Coruña), Vía Láctea, 2005.

DÍEZ PUERTAS Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.

GUBERN Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977.

GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Historial del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.

HUESO MONTÓN Ángel Luis, *Catálogo del cine español: Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Ediciones Catedra, 1999.

LÁZARO REBOLL Antonio, WILLIS Andrew, *Spanish popular cinema*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2004.

PÉREZ PERUCHA Julio, *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*, Madrid, Cátedra, 1997.

MARTÍNEZ TORRES Augusto, GUTIÉRREZ ARAGÓN Manuel, *Diccionario Espasa cine español*, Madrid, Espagne, Espasa, 1999.

SANCHEZ-BIOSCA Vicente, *Les enjeux du cinéma espagnol: de la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

SAURET GUERRERO Teresa, RUIZ SAN MIGUEL Javier, GÓMEZ GÓMEZ Ana Julia (dir.), *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural*, Madrid, Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 2011.

SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994.

UTRERA MACÍAS Rafael, « El concepto de cine nacional. Hacia otra historia del cine español », dans *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Nº. 3, 2005, p. 15.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR Antonio, *Historia de la política fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

4.2.2 – Cinéma et Guerre civile

BERTHIER Nancy, SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, *Retoricas del miedo : Imagenes de la guerra civil española*, Madrid, Casa de Velazquez, 2012.

CABEZA SANDEOGRACIAS José, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2004.

GUBERN Román, *Cine español en el exilio, 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976.

—, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

OMS Marcel, BROUE Pierre, *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1986.

OMS Marcel, CROS Edmond, *La Guerre d'Espagne vue par le cinéma: mythes et réalités*, Lille, A.N.R.T, 1987.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, *Cine y Guerra Civil Española del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

—, « España en armas: el cine de la guerra civil española », *España en armas: el cine de la guerra civil española : ciclo de cine*, Valencia, Diputación de Valencia, 2007, p. 25-28.

—, « Propaganda y mitografía del cine nacional », *Cine y Guerra Civil: nuevos hallazgos : aproximaciones analíticas e historiográficas*, Servizo de Publicacións, 2009, p. 79-96.

—, « Paysages de la mémoire. La guerre civile comme élégie », dans *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, nº 115, 2013, p. 80-96.

—,, *Cinéma et guerre civile espagnole: du mythe à la mémoire*, Paris, France, Editions Hispaniques, 2016.

ZUNZUNEGUI DÍEZ Santos, « Aparatos de Estado y propaganda fílmica: el cine de la República española (1936-1939) », *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil : II Encuentro de Historia de la Prensa*, vol. 2, Madrid, Servicio de Publicaciones, 1990, p. 475-486.

4.2.3 – Le cinéma sous le franquisme

4.2.3.1 - Ouvrages généraux

BERTHIER Nancy, *Le franquisme et son image: cinéma et propagande*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

BOWIE José Antonio Pérez, *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004.

CASTRO DE PAZ José Luis, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

GÓMEZ VAQUERO Laura, SÁNCHEZ SALAS Daniel, *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo : (una recopilación de « Secuencias, revista de historia del cine »)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

HEREDERO Carlos F., *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Madrid, Valencia: Filmoteca Nacional, 1993.

4.2.3.2 - Genres cinématographiques

a) Cinéma folklorique

ARCE BUENO Julio C., « Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo », *Una perspectiva caleidoscópica*, Letra de Palo, 2014, p. 291-300.

BERTON Mireille, CARO CANTON Olga, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945). Le cas de “La Patria Chica” », *Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne, Antipode, 2004, p. 147-170.

CARO CANTON Olga, « L’Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 54, 2008, p. 82-108.

COLÓN PERALES Carlos, *Un cine para tres Españas: el cine y los toros (1929-1960)*, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2005.

FERNÁNDEZ CABEZAS José María, *La mujer andaluza folklórica en películas españolas (1929-1993) a partir del estudio literario-cinematográfico de La Lola se va a los puertos, de Antonio y Manuel Machado. Incidencias de esta imagen andaluza en España dentro de la cultura de masas*, thèse soutenue à l'Universidad de Málaga, 2008.

LABANYI Jo, « Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo », dans *Cuadernos de la Academia*, nº 9, 2001, p. 83-98.

—, « Race, genre et dénégation dans le cinéma espagnol du premier franquisme: le cinéma de missionnaires et les films folkloriques », dans Vicente SANCHEZ-BIOSCA, Vicente J. BENET (dir.), *Les enjeux du cinéma espagnol: de la guerre à la postmodernité*, Paris, L’Harmattan, impr. 2011, 2011.

LOMAS MARTÍNEZ Santiago, « (Re)nacionalizando la española: divergencias y negociaciones entre Andalousie y El sueño de andalucía (1951) / (Re)Nationalizing the Española: Divergences and Negotiations between Andalousie and El sueño de andalucía (1951) », dans *Secuencias*, nº 42, 2016.

LÓPEZ SILVA José Antonio, « Florián Rey y el cine musical costumbrista de los años cuarenta y cincuenta », *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso, Vol. 2, 2001 (Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956))*, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 287-302.

MARTÍN Fran, *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)*, Granada, Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia. Junta de Andalucía, 2008.

MARTÍNEZ SHAW Carlos, « ¡Torero! Los toros en el cine », dans *Revista de Estudios Taurinos*, nº 18, 2004, p. 343-346.

MELERO SALVADOR Alejandro, « Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la "española": el caso de "El gato montés" », dans *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 17, nº 1, 2010, p. 157-174.

NAVARRETE CARDERO Luis, *La española y Sevilla*, Madrid, Padilla Libros Editores & Libreros, 2003.

PALOMEQUE RECIO Azahara, « Cómo mirar: vaivenes de la agencia femenina en el cine de "española" durante la II República y el franquismo », dans *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, nº 2, 2012, p. 152-173.

PASCUAL BORDÓN Hugo, « Del folclore a la crítica social. Diferenciando el cine taurino del franquismo: de "Sangre y arena" al Nuevo Cine Español », dans *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 74 (Abril 2018), 2018, p. 37-50.

SABORIDO Emilio José Gallardo, *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-latinoamérica*, Centro de Estudios Andaluces, 2010.

SÁNCHEZ ALARCÓN María Inmaculada, « Mecanismos de construcción ideológica del cine popular: la imagen de Andalucía y de las mujer andaluza en el musical folclórico del franquismo », *Educación: ideología, cultura y contextos,* Servicio de Publicaciones, 2010, p. 97-108.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ Virginia, « La función ideológica de la música en el cine español del franquismo », dans *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, nº Extra 4, 2015, p. 884-905.

—, « El cine español con canciones: un terreno para la reutilización musical de hits durante el franquismo », *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas: Salamanca, 28-30 de junio de 2017,* Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, 2017, p. 1055-1071.

b) Cinéma historique

AFINOGUÉNOVA Eugenia, « "Esto se llama Raza, hijo mío": el mito fascista y las visualizaciones del Nuevo Estado en el cine de propaganda del primer franquismo: Prisioneros de guerra (1938) y Raza (1941) », dans *Filmhistoria online*, vol. 16, nº 3, 2006, p. 25.

ALONSO LÓPEZ Jesús, « 1808-1950: Agustina de Aragón, estrella invitada del cine histórico franquista », *La Guerra de la Independencia en la cultura española,* Madrid, Siglo XXI de España, 2008, p. 379-400.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ Luis Mariano, *Fascismo, « kitsch » y cine histórico español (1939-1953)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

GONZÁLEZ Luis M., « La aventura del nacional-catolicismo: agustina de Aragón (Juan de Orduña, 1950) », *Deseo, poder y política en la cultura hispánica,* Universitas Castellae, 2007, p. 73-84.

HUESO MONTÓN Ángel Luis, « Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo: las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios y teatrales », dans *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 34, 2009, p. 153-167.

HUESO MONTON Ángel Luis, « *Planteamientos historiográficos en el cine histórico* », *Filmhistoria online,* Vol. 1, Nº. 1, 1991, págs. 13-24

JUAN-NAVARRO Santiago, « El cine como alegoría nacional. La construcción del estado franquista en Alba de América, de Juan de Orduña », dans *Filmhistoria online*, vol. 12, nos 1-2, 2002, http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12434/15226.

—, « The Hispanic and Luso-Brazilian World: De Bambú a Mambí: La "Guerra de Cuba" en el cine español », dans *Hispania*, vol. 90, nº 3, 2007, p. 583-588.

LINARES Lidwine, « Representaciones y reescrituras de un mito romántico: la guerrera Agustina de Aragón y la defensa de Zaragoza », *Literatura y re/escritura*, Centro de Literatura Portuguesa (CLP), 2015, p. 503-518.

MARTÍNEZ ALVAREZ Josefina, « La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine », dans *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº 9, 2010, p. 191-213.

ORTEGO MARTÍNEZ Oscar, « El cine histórico y el franquismo: un modelo de cine nacional (1939-1951) », *Modelos de interpretación para el cine histórico: ponencias y comunicaciones, III Congreso Internacional de Historia y Cine*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2013, p. 31.

PÉREZ CIPITRIA Agustín, « El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo. », dans *Revista de Claseshistoria*, nº 1 (Enero), 2010, p. 1.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, « La nación como espejismo histórico en el primer cine franquista », *Cine, Nación(es) y nacionalidad(es) en España*, 2007, p. 75-88.

—, « *Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de CIFESA* », s. d., p. 24.

SANZ FERRERUELA Fernando, « La censura cinematográfica como factor determinante para el cine histórico durante el franquismo: los casos de Reina Santa (Rafael Gil, 1947) y Alba de América (Juan de Orduña, 1951) », *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico*, Madrid, Universidad Carlos III, 2017, p. 1479-1498.

SELVA MASOLIVER Marta, « Algunas reflexiones sobre el estudio de la mujer en el cine histórico del franquismo », *Literatura y vida cotidiana : actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1987, p. 403-412.

SOJO GIL Kepa, « Edad Media y Edad Moderna de la historia de España a través del cine historicista del franquismo. El caso de "Locura de amor" », *Estudios en homenaje al profesor César González Mínguez*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2015, p. 307-318.

TORRE Franco, « Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía », *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 552-568.

c) Cinéma policier

MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Ed. Laertes, 2000.

—, « El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa », dans *Trípodos*, nº 41, 2017, p. 15-34.

MIRANDA GONZÁLEZ Laura, « Una mujer cualquiera o una Rita Hayworth à la mexicana: creación de la banda sonora para el cine negro español de los años cuarenta », dans *Quadrivium*, nº 5, 2014, p. 21.

RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, « Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de un autor español de posguerra », *La comunicación pública, secuestrada por el mercado*, Madrid, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2011, p. 89.

SÁNCHEZ BARBA Francesc, *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, « (Film Historia ; n. 7) », Barcelona, Publicacions i Edicions, 2007.

—, *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, thèse soutenue à l'Universitat de Barcelona, s. d.

VARELA OLEA María Ángeles, « De la retórica a la erística en la industria editorial y en el folletín: María, la hija de un jornalero de Ayguals de Izco », dans *Estudios Humanísticos. Filología*, vol. 0, nº 36, 2014, p. 166-186.

d) Cinéma religieux

COLMENERO MARTÍNEZ Ricardo, « Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto », dans *Historia Actual Online*, nº 35, 2014, p. 143-151.

—, « La producción cinematográfica, el cine religioso y su relación con el Estado franquista (1939-1959) », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 19-45.

HIGUERAS FLORES Rubén, « Disonancias semánticas e impugnaciones discursivas en el cine (aparentemente) religioso de Nieves Conde: el caso de Balarrasa (1950) », dans *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, vol. 22, nº 43 (Noviembre), 2017, p. 185-200.

LABANYI Jo, « Race, genre et dénégation dans le cinéma espagnol du premier franquisme: le cinéma de missionnaires et les films folkloriques », dans Vicente Sánchez-Biosca, Vicente J. Benet (dir.), *Les enjeux du cinéma espagnol: de la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

LÓPEZ JUAN Aramis Enrique, « Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta », dans *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 28, 2006, p. 309-320.

DEL MAR LÓPEZ TALAVERA María, « Cine, catolicismo y cuestión de género durante el primer franquismo », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 83-120.

MORAL RONCAL Antonio Manuel, « Una mirada al pasado decimonónico: los católicos ante el "cine de levita" en el primer franquismo (1939-1950) », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 47-82.

PIÑEIRO-OTERO Teresa, LORENZO Francisco Cabezuelo, « El cine religioso en el franquismo », *Iglesia y Estado en la sociedad actual: política, cine y religión*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014, p. 283-296.

SANZ FERRERUELA Fernando, « El cine hagiográfico y la apología del pasado católico español durante el franquismo (1947 - 1951) », *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, T&B editores, 2011, p. 485-508.

TORRES MARTÍN José Luis, *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo fílmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista.*, thèse soutenue à l'Universidad de Málaga, 2016.

VIDAL PELAZ LÓPEZ José, GONZÁLEZ Esteban Elena, « La última cruzada: Los católicos españoles y el cine durante el primer franquismo », *Historia social, movimientos sociales y ciudadanía*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, p. 387-406.

e) Comédies

AGUILAR Carlos, « Del gris al color por decreto-ley. La comedia española de los años cincuenta: risas en la oscuridad », dans *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, nº 5, 1996, p. 26-77.

ARCE BUENO Julio C., « Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo », *Una perspectiva caleidoscópica*, Madrid, Letra de Palo, 2014, p. 291-300.

GARCÍA GARCÍA María Teresa, « Estrategias narrativas de un teatro y un cine esposados en los años cincuenta: los cómicos de José Martín Recuerda y Juan Antonio Bardem », dans *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, nº 7, 2002, p. 7-18.

GIL VÁZQUEZ Asier, « Arniches va al cine: conservadurismo y elementos disruptivos en la comedia asainetada Así es Madrid (Marquina, 1953) », dans *Cuadernos de Aleph*, nº 9, 2017, p. 61-77.

GONZÁLEZ-GOSÁLBEZ Rafael, *Actores españoles en primera persona: El oficio de cómico en sus testimonios*, thèse soutenue à l'Universitat d'Alacant - Universidad de Alicante, 2015.

MARSH Steven, *Popular Spanish film under Franco: comedy and the weakening of the state*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

SEOANE RIVEIRA José, « Cine metafórico y comedia en el posfranquismo: crítica social en Las truchas de José Luis García Sánchez », *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca,* Vol. 1, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, 2015, p. 152-165.

SOJO GIL Kepa, « La comedia rural española de los cincuenta como consecuente de Bienvenido Mr. Marshall », dans *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, nº 7, 2009, p. 3.

ZUNZUNEGUI DÍEZ Santos, « Del cine adánico al constumbrismo de lo grotesco: para una tipología de la comedia esapañola », dans *Cuadernos de la Academia*, nº 1, 1997, p. 301-309.

—, « Los gozos y las sombras », dans *Cahiers du cinéma: España*, nº 40 (Diciembre), 2010, p. 76-77.

f) Néorréalisme

CATALA Guillem, *El réalismo cinematografico español (1952-1961)*, thèse soutenue à l'Universitat de Barcelona, 2001.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ Luis Miguel, *El neorrealismo en la narrativa española de los años cincuenta*, soutenue à l'Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

PAECH Anne, PAECH Joachim, *Gente en el cine: cine y literatura hablan de cine*, Madrid, Catedra, 2002.

VELÁZQUEZ GARCÍA Sara, « El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50 », dans *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, vol. 7, nº 1, p. 160-171.

4.2.3.3 - Idéologie et cinéma

a) Eglise, morale et cinéma franquiste

CHENOVART GONZÁLEZ Jorge, « Modos de representación de la iglesia en la CIFESA republicana: La hermana San Sulpicio y el cura de aldea », dans *Vivat Academia*, n° 133, 2015, p. 102-112.

COLMENERO MARTÍNEZ Ricardo, « Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto », dans *Historia Actual Online*, n° 35, 2014, p. 143-151.

—, « Evolución de la figura del sacerdote en el cine franquista », *Iglesia y Estado en la sociedad actual: política, cine y religión*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014, p. 259-270.

—, « La producción cinematográfica, el cine religioso y su relación con el Estado franquista (1939-1959) », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 19-45.

—, « De la cruzada moral a la producción: una historia de la Acción Católica y el cine en el primer franquismo », *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 215-232.

DÍEZ Y GUTIÉRREZ O'NEIL, JOSE LUIS, *El cine y los católicos*, Aldecoa, Madrid, 1941.

GARCÍA CARRIÓN Marta, « Nacionalismo y catolicismo en el cine producido durante la dictadura franquista: algunas aproximaciones recientes », dans *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n°73 (Octubre), 2017, p. 272-275.

HUESO MONTÓN, « La preocupación por la moralidad cinematográfica : el caso "Filmor" (1935-1936) », *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993.

LEVENTOPOULOS Mélisande, « Emouvoir pour faire croire. Le catholicisme français face aux émotions spectatorielles (1923-1953) », *Penser les émotions: Cinémas, séries, nouvelles images*, Paris, Editions L'Harmattan, 2016.

—, *Les catholiques et le cinéma : La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, « Histoire », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

LÓPEZ JUAN Aramis Enrique, « Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta », dans *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, n°28, 2006, p. 309-320.

DEL MAR LÓPEZ TALAVERA María, « Cine, catolicismo y cuestión de género durante el primer franquismo », *Iglesia y primer franquismo a través del cine*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 83-120.

MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Harofarma, 1987.

MORAL RONCAL Antonio Manuel, COLMENERO MARTÍNEZ Ricardo, *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015.

RICARDO COLMENERO MARTÍNEZ, « Iglesia catolica y el cine en el franquismo : tres perspectivas para un proyecto », dans *Historia Actual Online*, no 35, 2014, p. 143-141.

RONCAL Antonio Manuel Moral, MARTÍNEZ Ricardo Colmenero, *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015.

SANZ FERRERUELA Fernando, « El cine español hace penitencia: la fervorosa hermandad de la Cinematografía (1951-1963) », dans *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n°19, 2004, p. 523-546.

TORRES MARTÍN José Luis, *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo fílmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista.*, thèse soutenue à l'Universidad de Málaga, 2016.

VIDAL PELAZ LÓPEZ José, « *Los católicos españoles y el cine: de los orígenes al nacionalcatolicismo* », Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 77-92.

VIDAL PELAZ LÓPEZ José, GONZÁLEZ Esteban Elena, « La última cruzada: Los católicos españoles y el cine durante el primer franquismo », *Historia social, movimientos sociales y ciudadanía*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, p. 387-406.

b) La Guerre civile dans le cinéma du premier franquisme

ESCOLAR Luis Deltell, « La imagen del soldado republicano en el cine español del franquismo », *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 164.

GARRIGA-NOGUES Román, « La Guerra Civil vista por el cine del franquismo », *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 2006, p. 163-196.

GUSTRÁN LOSCOS Carmina, « La Guerra Civil en el cine del franquismo. Visiones contrapuestas », *VI Encuentro de investigadores sobre el franquismo: Zaragoza, 15, 16 y 17 de noviembre de 2006*, Madrid, Comisiones Obreras, CCOO, 2006, p. 402-416.

—, « Cuando el cine nos habla de la historia: la Guerra Civil española en el cine de oposición al franquismo (1939-1975) », *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, Vol. 1, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, p. 243-266.

MATEOS Araceli Rodríguez, « La memoria oficial de la Guerra Civil en No-Do (1943-1959) », dans *Historia y comunicación social*, nº 10, 2005, p. 179-200.

ORTEGO MARTÍNEZ Oscar, « Cine, franquismo y Guerra Civil », *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI, [celebrado en:] Salamanca, 26-28 de junio de 2013*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, p. 214-223.

PAZ José Luis Castro de, « Cine y política en el primer franquismo: “Rojo y negro” (Carlos Arévalo, 1942) », dans *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, nº 14, 2006, p. 33-43.

c) Les femmes dans le cinéma produit sous le franquisme

ÁLVAREZ ROMÁN Mercedes San, « “Este es el mejor argumento que se puede esgrimir contra las mujeres”: la película surcos (1951) como herramienta pedagógica para el estudio de la violencia de género / “That’s the best argument I know for convincing women:” the film surcos (1951) », dans *Revista de la SEECI*, nº 39, 2016, p. 89-104.

AMADOR CARRETERO María Pilar, « La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo », dans *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, nº 1, 2010, p. 3-22.

BUENO Julio C. Arce, « El sexo como frontera: música y erotismo en el cine español hasta la Transición », *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, Madrid, Letra de Palo, 2015, p. 17-33.

FORESTIER Laurent Le, « L'approche « gender » au prisme de l'historiographie du cinéma. Noël Burch et Geneviève Sellier, Le Cinéma au prisme des rapports de sexe », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 60, 2010, p. 194-201.

GARCÍA RAMOS Francisco José, « Relatos y representaciones de la mujer fotoperiodista en la prensa y el cine español en los años 50 y 60: el caso de la fotógrafa Juana Biarnés », dans *Prisma Social: revista de investigación social*, nº Extra 2, 2017, p. 126-166.

GIL GASCÓN Fátima, *Construyendo a la mujer ideal mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009.

GIL GASCÓN Fátima, GÓMEZ GARCÍA Salvador, « Mujer, noviazgo y censura en el cine español: 1939-1959 », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 65, 2010, p. 34.

GUILLAMÓN CARRASCO Silvia, « La sexualización de la heroína histórica en el cine español: de Locura de amor a Juana la Loca », Asparkia: Investigació feminista, n°27, 2015, p. 18.

—, « La representación de la "femme fatale" en el universo narrativo de "Muerte de un ciclista" (Juan Antonio Bardem, 1955) », dans *Area abierta*, vol. 17, nº 3, 2017, p. 313-331.

HUESO MONTÓN Ángel Luis, « Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo: las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios y teatrales », dans *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 34, 2009, p. 153-167.

LABANYL Jo, « Historia y mujer en el cine del primer franquismo », dans *Secuencias (Madrid, Spain : 1994)*, nº 15, 2016, https://doaj.org/article/10ab6875881a49289463f496c3ea2809 (consulté le 02/07/2020).

LOSILLA ALCALDE Carlos, « Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo », dans *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, nº 23 (enero-junio 2017), 2017, p. 19-28.

—, « La mujer al margen de la ficción: Algunas presencias femeninas en el cine español de la década de 1940 », dans *Comunicación y sociedad = Communication & Society*, vol. 30, nº 3, 2017, p. 29-39.

DEL MAR LÓPEZ TALAVERA María, « Cine, catolicismo y cuestión de género durante el primer franquismo », *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Universidad Alcala de Henares, Servicio de Publicaciones, 2015, p. 83-120.

MARTÍN TARANGO Vicenta, *La imagen de la mujer en el cine español de los 50*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense, 2017.

NAVARRETE-GALIANO Ramón, « Conceptualización de lo queer en ¡A mí la legión!: relecturas de la filmografía franquista », dans *Icono14*, vol. 9, nº 3, 2011, p. 345-360.

PADILLA CASTILLO Graciela, « Radiografía de la mujer en el cine español y de la investigación histórico-cinematográfica », dans *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, vol. 2, nº 1, 2012, p. 161-162.

PALOMEQUE RECIO Azahara, « Cómo mirar: vaivenes de la agencia femenina en el cine de "españolada" durante la II República y el franquismo », dans *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, nº 2, 2012, p. 152-173.

ROSÓN VILLENA María, « Historia e identidad: Heroínas en el cine histórico español de los cuarenta », *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, p. 330-343.

SALVADOR Alejandro Melero, « La homosexualidad en el cine franquista: represión, censura y estrategias de representación », dans *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, nº 12, 2013, p. 107-124.

—, « La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista », dans *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, nº 36, 2014, p. 189-204.

SÁNCHEZ ALARCÓN María Inmaculada, « Mecanismos de construcción ideológica del cine popular: la imagen de Andalucía y de las mujer andaluza en el musical folclórico del franquismo », *Educación: ideología, cultura y contextos*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2010, p. 97-108.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, « Cuerpo fantasmático, cuerpo religioso, cuerpo corrupto: Viridiana, un discurso de los límites », dans *Banda aparte: Revista de cine - Formas de ver*, nº 11 (MAY), 1998, p. 79-86.

SELVA MASOLIVER Marta, « Algunas reflexiones sobre el estudio de la mujer en el cine histórico del franquismo », *Literatura y vida cotidiana : actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, Secretariado de publicaciones, 1987, p. 403-412.

TORRES MARTÍN José Luis, *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo fílmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista.*, thèse soutenue à l'Universidad de Málaga, 2016.

VIERA DELGADO Ana María, « Arquetipos de mujer en el Cine Español de los años 50 », dans *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, nº 11, 2013, p. 55-84.

VILLALBA María Elena Del Valle de, COSCIA Aldana, VARGAS Valentina Fernández, « El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas Cielo Negro, Calle Mayor y Tía Tula », *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca*, Vol. 1, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, 2015, p. 129-136.

d) Politique et représentation du pouvoir

BARRANQUEROTEXEIRA Encarnación, « Anticomunismo en el NO-DO. La continua elaboración del enemigo », dans *Antropología Experimental*, vol. 0, nº 18, 2017

CARO CANTON Olga, « L'Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 54, 2008, p. 82-108.

DÍEZ Santos Zunzunegui, « El ruido y las nueces: espectáculo y política en La venganza (J.A.Bardem, 1957) », *Lo rural en el cine español*, Diputación de Córdoba, Area de Cultura, 2007, p. 57-74.

GARCÍA Juan Antonio Gómez, « La representación del derecho y del poder en el cine español del franquismo de la década de los cuarenta », *Derecho, memoria histórica y dictaduras*, Granada, Comares, 2009, p. 289-326.

NIETO FERRANDO Jorge, « *El valor del pasado. Canon y crítica en la historiografía reciente sobre el cine español bajo el franquismo* », 2017, http://hdl.handle.net/10459.1/60316 (consulté le 02/07/2020).

ORTEGO Óscar, « Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista Primer Plano », *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, vol. 2, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 394-407.

RAMOS ARENAS Fernando, JUSTO ÁLVAREZ Rubén, « Una 'tradición de calidad' española. Consideraciones industriales, temáticas y estéticas en torno a las películas de Interés Nacional (1944–1964) », dans *Hispanic Research Journal*, vol. 18, nº 1, 2017, p. 15-29.

4.2.3.4 - Les acteurs et actrices espagnols

AGUILAR Carlos, GENOVER Jaume, *El cine español en sus intérpretes*, Madrid, BPR Publishers, 1992.

CIRICI PELLICER Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

COMAS Àngel, *El star system del cine español de posguerra: 1939-1935*, Madrid, T&B Editores, 2004.

FERNÁNDEZ Emilio Carlos García, « Las estrellas de Cesáreo González », dans *AGR coleccionistas de cine*, vol. 8, nº 32, 2006, p. 146-161.

RIOS CARRATALÁ Juan Antonio Ríos, « Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: la perspectiva del actor », dans *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 27.1, 2002, p. 121-136.

RODRÍGUEZ FUENTES Carmen, *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, thèse soutenue à l'Université Complutense, 2005.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ Virginia, « La función ideológica de la música en el cine español del franquismo », dans *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, nº Extra 4, 2015, p. 884-905.

4.2.3.5 - Techniques cinématographiques

BUENO Julio C. Arce, « El sexo como frontera: música y erotismo en el cine español hasta la Transición », *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, Madrid, Letra de Palo, 2015, p. 17-33.

DIEZ PUERTAS Emeterio, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Alertes, 2002.

GARCÍA SORIANO Esther, « *La figura del compositor cinematográfico durante la década de 1940 en España* », 2017, https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/76052 (consulté le 03/12/2018).

GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, « Técnica, ideología y mercados: El discurso oficialista en el cine español entre 1939 y 1945 », *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia : el caso español*, Consejería de Educación y Cultura, 2004, p. 97-110.

GOROSTIZA LÓPEZ Jorge, *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1997.

LÓPEZ Bernando, GUBACK Thomas H., *La industria internacional del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.

LÓPEZ GONZÁLEZ Joaquín, *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, thèse soutenue à l'Universidad de Granada, 2009.

MIRANDA GONZÁLEZ Laura, *Manuel Parada y la música cinematogáfica española durante el franquismo: estudio analítico*, thèse soutenue à l'Universidad de Oviedo, 2011.

—, « Una mujer cualquiera o una Rita Hayworth à la mexicana: creación de la banda sonora para el cine negro español de los años cuarenta », dans *Quadrivium*, nº 5, 2014, p. 21.

SALVADOR MARAÑÓN Alicia, *De « ¡Bienvenido, Mr. Marshall! » a « Viridiana »: historia de Uninci, una productora cinematográfica española bajo el Franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ Virginia, « La función ideológica de la música en el cine español del franquismo », dans *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, nº Extra 4, 2015, p. 884-905.

SANZ GARCÍA José Miguel, *Miguel Asíns Arbó: Música y cinematrografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografia de Luis García Berlanga.*, thèse soutenue à l'Universitat de València, 2008.

TORRAS I SEGURA Daniel, « La creación de escenarios fílmicos en el cine musical de Marisol y Joselito: Recursos de exaltación del artista », *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, Madrid, Letra de Palo, 2015, p. 153-165.

4.2.3.6 - Industrie et production cinématographique

CASTRO DE PAZ José Luis, *Suevia films. Cesáreo González. Treinta años de cine español*, Santiago de Compostela, Xunta De Galicia, 2005.

DURÁN José Antonio, *Cesáreo González: el empresario-espectáculo: viaje al taller de cine, fútbol y varietés del general Franco*, 2003.

GARCÍA DE DUEÑA Jesús, GOROSTIZA Jorge, « Los estudios cinematográficos españoles », dans *Cuaderos de la Academia*, nº 10, 2001.

LLINAS Francisco, *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1997.

RIAMBAU Esteve, *Ricardo Muñoz Suay: una vida en sombras*, Madrid, Tusquets, 2007.

RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, « Guionistas en el cine español (quimeras, picarescas y pluriempleo) », dans *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 10, 1999, p. 119-122.

—, « Productores en el cine español: una aproximación histórica », *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 81-94.

SALVADOR MARAÑÓN Alicia, *UNINCI cine y oposición política bajo el franquismo*, thèse soutenue à l'Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

—, *De « ¡Bienvenido, Mr. Marshall! » a « Viridiana »: historia de Uninci, una productora cinematográfica española bajo el Franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, « Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50 », *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1997, p. 56-91.

SEMPERE SERRANO Isabel, *La producción cinematográfica en España, Vicente Sempere Pastor (1935-1975)*, thèse soutenue à l'Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

4.2.3.7 - Le cinéma étranger

a) Cinéma hollywoodien et Espagne franquiste

AGUINAGA Pablo León, *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2008.

BLACK Gregory D., *Hollywood censurado*, Madrid, Cambridge University Press, 2012.

BLACK Gregory D., ELBERT Luis, *La cruzada contra el cine (1940-1975)*, Madrid, Cambridge University Press, 1999.

DIEZ PUERTAS Emeterio, « El acuerdo cinematográfico hispano-americano de 1952 », dans *Secuencias*, nº 4, 1996, p. 9-38.

EZQUERRA Víctor Junco, « Cine estadounidense-posguerra-Frente Popular », dans *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, nº 2, 2004, p. 69-84.

LEÓN AGUINAGA Pablo, « El cine norteamericano en España: las negociaciones para su importación, 1950-1955 », dans *Hispania*, vol. 66, nº 222, 2006, p. 277-318.

—, *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones internacionales, comercio y propaganda*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2009.

SOJO GIL Kepa, « La nueva imagen de los Estados Unidos en el cine español de los cincuenta tras el Pacto de Madrid (1953) », dans *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del Pais Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria.*, nº 1, 2011, p. 39-54.

b) Les coproductions

ARÍN Óliver Mínguez, « El cine negro en las coproducciones entre España e Italia en la década de los cincuenta », *Género negro sin límites*, Madrid, Andavira, 2019, p. 351-358.

CABRERIZO Felipe, *Tiempo de mitos: las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.

CHECA Antonio, UTRERA Rafael, *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine)*, Sevilla, Facultad de Comunicación, 2005.

DÍAZ Julio Montero, REBOLLO María Antonia Paz, *La larga sombra de Hitler: el cine nazi en España (1933-1945)*, Madrid, Cátedra, 2009.

DÍAZ LÓPEZ Marina, « Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: “Jalisco canta en Sevilla” », dans *Cuadernos de la Academia*, nº 5, 1999, p. 141-165.

—, « Navegar por el frío mar Atlántico: España y los ensayos de un cine transnacional en español (1948-1962) », dans *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 51, 2016, p. 39-52.

DÍEZ PUERTAS Emeterio, « Las coproducciones ofensivas », dans *Cuadernos de la Academia*, nº 5, 1999, p. 167-180.

GONZÁLEZ GARCÍA Fernando, « El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa: 1939-1944 », dans *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 23, 2006, p. 36-66.

MONGUILOT BENZAL Felix, *Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943*, thèse soutenue à l'Universidad de Murcia, 2015.

OTERO José María, « El horizonte de las coproducciones », dans *Cuadernos de la Academia*, nº 5, 1999, p. 17-27.

SEMPERE SERRANO Isabel, « Colaboraciones, coproducciones y dobles versiones. El largometraje de ficción hispano-italiano durante la década de los cuarenta.: Una aproximación », *El Documental, carcoma de la ficción*, Vol. 2, Granada, Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, 2004, p. 95-100.

V- La réception cinématographique

5.1 – Ouvrages généraux

5.1.1 – Théories sur la réception

ALLARD Laurence, « Dire la réception - Culture de masse, expérience esthétique et communication », dans *Réseaux*, vol. 12, nº 68, 1994, p. 65-84.

—, « Donner corps au fantôme : à la recherche du public du cinéma », dans *Quaderni*, vol. 25, nº 1, 1995, p. 3-10.

BAECQUE Antoine (de), « Rire, pleurer et avoir peur dans le noir », *Histoire des émotions. 3, De la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2017.

BOSSENO Christian-Marc, « La place du spectateur », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, nº 1, 1995, p. 143-154.

BOURDON Jérôme, « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », dans *Le Temps des médias*, nº 3, 2004, p. 12-25.

CEFAÏ Daniel, PASQUIER Dominique, *Les sens du public: publics politiques, publics médiatiques*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2003.

CHARPENTIER Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, France, Créaphis, 2006.

DARMON Laurent, *Itinéraire de l'évaluation d'un film par le spectateur au cinéma. Les chemins de la déception*, thèse soutenue à l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 2013.

DUVAL Julien, « L'offre et les goûts cinématographiques en France », dans *Sociologie*, nº N°1, vol. 2, 2011, http://journals.openedition.org/sociologie/832 (consulté le 10/07/2019).

ETHIS Emmanuel, « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », dans *Communication et langages*, vol. 119, nº 1, 1999, p. 38-54.

—, « La caisse du cinéma : quand il faut décider », dans *Communication & Langages*, vol. 125, nº 1, 2000, p. 44-55.

—, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », dans *Communication & Langages*, vol. 154, nº 1, 2007, p. 11-21.

—, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 4e éd., Paris, Armand Colin, 2018.

GENETTE Gérard, *Seuils*, « Collection Poétique », Paris, Editions du Seuil, 1987.

—, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, « Collection Points Essais », nº 257, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

GŒTSCHEL Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam, *Lire, voir, entendre: la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

HALL Stuart, « Encoding / Decoding », dans *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*, London/new-York, Routledge, 1992.

—, « Codage/décodage », dans *Réseaux*, vol. 12, nº 68, 1994, p. 27-39.

HERNÁNDEZ SANTAOLALLA Victor, « De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta », dans *FRAME*, nº 6, 2010.

HOGGART Richard, *La culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 1970.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, France, Gallimard, 1978.

JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 2e éd., Paris, La Dispute, 2012.

JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, « L'expérience du spectateur », dans *Degrés*, vol. 38, nº 142, 2010.

KLINGER Barbara, « Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies », dans *Screen*, vol. 38, nº 2, 1997, p. 107-128.

KRAUS Dorothea, « Appropriation et pratiques de la lecture. Les fondements méthodologiques et théoriques de l'approche de l'histoire culturelle de Roger Chartier », dans *Labyrinthe*, nº 3, 1999, p. 13-25.

LAHIRE Bernard, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », dans *Idées économiques et sociales*, vol. N° 155, nº 1, 2009, p. 6-11.

LEVERATTO Jean-Marc, « L'œuvre de Michel Foucault et la sociologie de la réception : profession, émotion, expertise », dans *Le Portique*, nos 13-14, 2004.

MONTEBELLO Fabrice, « De la réception des films au cinéma des ouvriers », dans *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 2, nos 2-3, 1992.

PROCHASSON Christophe, « Héritages et trahisons : la réception des œuvres », dans *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, vol. 12, nº 1, 1994, p. 5-17.

RICŒUR Paul, CHARTIER Roger, « Monde du texte et monde du lecteur », *Temps et récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 228-263.

SORLIN Pierre, « Le mirage du public », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, nº 39, 1992, p. 86-102.

STAIGER Janet, *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1992.

TREBUIL Christophe, « L'écran qui fascine : spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 48, 2006, p. 26-45.

5.1.2 – Opinion publique et réceptions ordinaires en régime autoritaire (XXe siècle)

COURRIOL Marie-France, « Reception of War Propaganda in Fascist Italy: Second World War Fiction Films and Critical Audiences », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 35, nº 1, 2015, p. 1-26.

CREMIEUX-BRILHAC Jean-Louis, « Information, propagande et opinion publique durant la deuxième Guerre mondiale. Réflexions en guise de conclusions », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 108, nº 1, 1996, p. 147-154.

GILI Jean, « L'accueil du cinéma français en Italie pendant l'époque fasciste (1930-1945) », dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, vol. 33, nº 2, 1986, p. 243-253.

HAVER Gianni, ALBERA François, *Les lueurs de la guerre: écrans vaudois 1939-1945*, Lausanne, Ed. Payot, 2003.

JACKSON Peter, *France and the Nazi menace : intelligence and policy making, 1933-1939*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

KALLIS Aristotle A., *Nazi Propaganda and the Second World War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

KERSHAW Ian, *Popular opinion and political dissent in the Third Reich: Bavaria 1933-1945*, Oxford, Clarendon press, 1983.

LESCH Paul, *Heim ins Ufa-Reich?: NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933-1944*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

—, « The reception of the deutsche wochenschau in Luxembourg during the german occupation », dans *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 24, nº 1, 2004, p. 35-44.

LESCH Paul, DURY Christine, « Film and Politics in Luxembourg: Censorship and Controversy », dans *Film History*, vol. 16, nº 4, 2004, p. 437–446.

ORLOVSKY Daniel, « Fitzpatrick Sheila, Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization. New York, Oxford University Press, 1994.

PLATINI Vincent, *Lire, s'évader, résister*, Paris, La Découverte, 2014.

RESCIGNO Anthony, *Les films allemands en Moselle annexée par l'Allemagne nazie (1940-1945) : histoire d'un plaisir oublié*, thèse soutenue à l'Université de Lorraine, Nancy, 2018.

ROFFAT Sébastien, *Esthétique et réception du dessin animé français sous l'Occupation (1940-1944): L'émergence d'une école française ?*, Paris, Editions L'Harmattan, 2014.

ROSS Corey, « Mass Culture and Divided Audiences: Cinema and Social Change in Inter-War Germany », dans *Past & Present*, vol. 193, nº 1, 2006, p. 157-195.

SCHENK Irmbert, « Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung », dans *Montage*, vol. 3/2, 1994, p. 73-98.

SCHENK Irmbert, TRÖHLER Margrit, ZIMMERMANN Yvonne (dir.), *Film, Kino, Zuschauer: Filmrezeption = Film, cinema, spectator : film reception*, Marburg (DE), Allemagne, Schüren, 2010.

STAHR Gerhard, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand ?: der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Berlin, Theissen, 2001.

SUMPF Alexandre, « Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein : enquête sur une enquête », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 42, 2004, p. 5-34.

WELCH David, MAZAL HOLOCAUST COLLECTION, *Nazi propaganda: the power and the limitations*, London; Totowa, N.J., Croom Helm ; Barnes & Noble Books, 1983.

ZIMMERMANN Clemens, « From Propaganda to Modernization: Media Policy and Media Audiences under National Socialism », dans *German History*, vol. 24, nº 3, 2006, p. 431-454.

5.1.3 - Cinéphilies

GARCÍA-TALAVERA James F. Willis, « Aspectos socio-culturales del programa de mano Metro-Goldwyn-Mayer: la cinefilia », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 47, 2002, p. 12.

JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.

LE GRAS Gwénaëlle, SELLIER Geneviève (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, France, Nouveau monde éditions, 2015.

LEVERATTO Jean-Marc, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », dans *Politix*, vol. 16, nº 61, 2003, p. 17-50.

MONTEBELLO Fabrice, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », dans *Mouvements*, vol. no27-28, nº 3, 2003, p. 113-119.

5.2 – La réception cinématographique espagnole

BALLESTER CASADO Ana, *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)*, thèse soutenue à l'Universidad de Granada, 1999.

CABEZ SANDEOGRACIAS José, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2004.

CAMPORESI Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles, 1940-1990*, Madri, Turfan, 1994.

GARCÍA FERNÁNDEZ Emilio Carlos, « La recepción de cine en España », *Marca e identidad del cine español: proyección nacional e internacional entre 1980 y 2014*, Madrid, Documentación de las ciencias de la información, 2015, p. 186-195.

LATORRE IZQUIERDO Jorge, MARTÍNEZ Antonio, LLANO SÁNCHEZ Rafael, « Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas », dans *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, vol. 9, nº 17, 2010, p. 93-106.

PAZ REBOLLO María Antonia, « The Spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943–1975 », dans *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, nº 4, 2003, p. 357-374.

PELAZ LÓPEZ José Vidal, RUEDA LAFFOND José Carlos, SORLIN Pierre, *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002.

PÉREZ BOWIE José Antonio, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996.

PUYAL SANZ Alfonso, *Cinema y arte nuevo: la recepción del cine en las vanguardias artísticas en España (1917-1937)*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 2000.

ROMÁN IBÁÑEZ Wifredo, BLANCO ESTEBAN Óscar, *Castillos de ceniza: historia de los cines en la Montaña Palentina*, 2e éd., Valladolid, Aruz Ediciones, 2013.

SORLIN Pierre, « Formas de ir al cine en Europa occidental en 1950 », *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005.

TORNERO Angélica, « Enfoques de la recepción en estudios de cine y literatura », dans *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, nº 12, 2010, p. 78-85.

5.3 – La promotion cinématographique

ALBERA François, « Affiches de cinéma », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 81, 2017, p. 132-137.

BAENA PALMA Francisco, *El Cartel De Cine En España: The Film Poster in Spain*, Barcelona, Samuel French Trade, 1998.

BESSON Dominique, GALLUZZO Anthony, LUCAS George, *Affiches de cinéma*, Paris, Citadelles & Mazenod, DL 2012, 2012.

BUENO DORAL Tamara Rosa, GARCÍA CASTILLO Noelia, « El cartel en el “realismo social” del cine español », dans *Vivat Academia*, nº 119, 2012, p. 31-41.

CARRIÓN Morales, TRINIDAD María, *El arte de los cartelistas españoles de la postguerra: De 1940 a 1980*, thèse soutenue à l'Universidad de Granada, 2016.

FERNÁNDEZ MELLADO Rebeca, *El cartel de cine español de posguerra (1939-1945): modelo de tratamiento documental*, soutenue à l’Universidad de la Complutense, Madrid, 2007.

GARCÍA-TALAVERA James F. Willis, « Aspectos socio-culturales del programa de mano Metro-Goldwyn-Mayer: la cinefilia », dans *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 47, 2002, p. 12.

GÓMEZ VAQUERO Laura, SÁNCHEZ SALAS Daniel (dir.), *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo (una recopilación de Secuencias. Revista de Historia del cine)*, Madrid, Espagne, Ocho y medio, 2009.

GRAY Jonathan, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York, New York University Press, 2010.

HUELVES Marta Flores, VOZMEDIANO Manuel Montes, « Construyendo cultura visual a través del cartel de cine: análisis de afiches de las sagas cinematográficas », dans *Información, cultura y sociedad*, nº 37 (diciembre 2017), 2017, p. 127-144.

LYCZBA Fabrice, « Fictions incarnées : pratiques publicitaires du Ballyhoo et regard spectatoriel dans le cinéma muet hollywoodien », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 72, 2014, p. 37-63.

NERVION CHAMORRO Juan José, « *La censura franquista sobre el cartel cinematográfico* », https://www.academia.edu/35906452/La_censura_franquista_sobre_el_cartel_cinematogr%C3%A1fico (consulté le 27/05/2020).

PERALES BAZO Francisco, *El cartel cinematográfico*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1999.

SÁNCHEZ LÓPEZ Roberto, *El cartel del cine: El cartel de cine como medio publicitario y como modo de expresión artística (el cartel de cine en España)*, thèse soutenue à l'Universidad de Zaragoza, 1992.

SEVILLANO CALERO Francisco, *Ecos de papel : la opinión de los españoles en la época de Franco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

TRANCHE Rafael R., « El cartel de cine en el engranaje del "star system" », dans *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 18, 1994, p. 135-143.

ZUBIETA Ana María (dir.), *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Argentine, Paidós, 2000.

5.4 – Le monde de la critique cinématographique espagnole

CÁNOVAS ORTEGA María del Carmen, « La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945) », *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea : Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 39.

NIETO FERRANDO Jorge, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de cinematografía : Generalitat Valenciana, 2009.

NIETO FERRANDO Jorge Juan, « De las stars al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo », dans *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 21, 2015, p. 145-160.

ZUNZUNEGUI DÍEZ Santos, « La crítica y los críticos », dans *Cahiers du cinéma: España*, nº 17 (noviembre), 2008, p. 92-93.

5.5 – Diffusion et programmation en province

5.5.1 – Diffusion cinématographique en Espagne

CEBOLLADA Pascual, SANTA EULALIA Mary G., *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*, Madrid, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 2000.

FUERTES Marta, « Exhibición y diversidad cinematográfica en la década de los cuarenta. El caso de Salamanca, España », dans *Global Media Journal México*, vol. 13, nº 25, 2016, https://journals.tdl.org/gmjei/index.php/GMJ_EI/article/view/257 (consulté le 14/05/2019).

GONZÁLEZ DELGADO Ana, *La exhibición cinematográfica en Badajoz, (1914-1929)*, thèse soutenue à l'Universidad de la Complutense, 2016.

MAÑAS Ignacio Fernández, *La exhibición cinematográfica en Almería: evolución y repercusión del cine europeo (1960-1970)*, thèse soutenue à l'Universidad de Almería, 2013.

5.2.2 – Le cinéma en province : études monographiques

ALFARO NUÑEZ Pepe, *Cines de Cuenca: películas de papel*, Cuenca, Juan Palomo, 2013.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ Nélida, *Espectáculo y propaganda en Valladolid durante la guerra civil: música, teatro y cine (1936-1939)*, soutenue à l'Universidad de Valladolid, 2017.

AMAR RODRÍGUEZ Víctor Manuel, *El cine en Cádiz en tiempos de la II República español*, Cádiz], Servicio de Publicaciones, 1997.

AMAR RODRÍGUEZ Victor Manuel, *El cine en Cádiz durante la Guerra civil española*, Cadiz, Quorum Libros, 1999.

AÑOVER DIAZ Rosa, « El cine en Cuenca : La crítica administrativa ejercida sobre las películas españolas estrenadas en Cuenca de 1939 a 1953 », dans *Cuenca: Diputación Provincial*, nos 39-40, 1992, p. 27-63.

ARIAS ROMERO Salvador Mateo, *Granada, el cine y su arquitectura*, « (Tesis doctoral) », Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2009.

ARRIBAS ARIAS Fernando, *O cine en Lugo 1897-1977: notas para unha historia cinematográfica*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1996.

BERMEJO MARTÍN Francisco, *La II República en Logroño : ocio y espectáculos*, « (Los libros del Rayo ; 18) », Logroño, Piedra de Rayo, 2009.

CASTRO Antón, *Zaragoza, una historia de cine*, Zaragoza, Centro de Historia de Zaragoza, 2005.

COLÓN PERALES Carlos, *El cine en Sevilla, 1929-1950 : de la exposición y la llegada del sonoro a la posguerra*, « (Biblioteca de temas sevillanos ; 30) », Madrid, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Madrid, 1983.

CRETON Laurent, *Les salles de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

Diputación Provincial de Huesca, *Huesca, ciudad de cine : sala de exposiciones Diputación Provincial de Huesca, 22 junio - 6 julio, 2008*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2008.

FANDIÑO PÉREZ Roberto Germán, « El transmisor cotidiano: miedos, esperanzas, frustraciones y confusión en los rumores de una pequeña ciudad de provincias durante el primer franquismo », dans *Historia y comunicación social*, no 8, 2003, p. 77-102.

FRANCIA Ignacio, *Salamanca de cine*, Salamanca, Caja Duero, 2008.

FRUTOS Francisco Javier, *100 años de cine en Castilla y León*, Valladolid, Asociación Cultural Surco, 1997.

GACÍA MANSO Angélica, *El octavo pecado (de la) Capital: El Cine en el Cáceres de los años 50*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2013.

GACÍA MANSO María Angélica, « Los “cines del agua” en la provincia de Cáceres, España: un recurso para la didáctica de los lugares desaparecidos y olvidados », dans *Agua y territorio*, no 9, 2017, p. 84-90.

GARCÍA FERNÁNDEZ Emilio C., *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*, La Coruña, La Voz de Galicia, 1985.

GARCÍA FERNÁNDEZ Emilio Carlos, *Avila y el cine: historia, documentos y filmografía*, Ávila, Institución « Gran Duque de Alba » de la Diputación Provincial, 1995.

GARCÍA RODRIGO Jesús, *La Guerra Civil Española en las pantallas de Albacete (1936-1939)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses « Don Juan Manuel » de la Diputación de Albacete, 2002.

GARCÍA RODRIGO Jesús, RODRÍGUEZ MARTÍNEZ Fran, *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005.

GARÓFANO Rafael, *Crónica social del cine en Cádiz*, Cádiz, Quorum Libros, 1996.

GONZÁLEZ CALZADA Juan, *Almería, una historia de cine*, Tabernas, Escuela Taller Tabernas de Cine, 2009.

GONZALVO VALLESPÍ Ángel, *La memoria cinematográfica del espectador: panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1996.

HERREROS LOPETEGUI Susana, *Los cines de Navarra, 1940-1990.*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Fondo de Publicaciones, 2017.

LARA GARCÍA María Pepa, *Historia del cine en Málaga*, Málaga, Sarriá, 1999.

LASAOSA SUSÍN Ramón, *Blanco en la penumbra: Huesca y el cine*, Huesca, 2005.

LÓPEZ ECHEVARRIETA Alberto, *Bilbao, cine y cinematógrafos*, Bilbao, Laga para la Fundación Bilbao 700-III Millenium Fundazioa, 2000.

LÓPEZ SÁNCHEZ Isaac, *Historia de los cines tarraconenses: un viaje de cine por la provincia, desde sus inicios hasta la actualidad*, Salou, I. López, 2015.

MAÑAS Ignacio Fernández, *La exhibición cinematográfica en Almería: evolución y repercusión del cine europeo (1960-1970)*, thèse soutenue à l'Universidad de Almería, 2013.

NADAL RIAZZO José, *Los cines de Granada*, Granada, Asociación Granada Histórica y Cultural, 2002.

PAGOLA Manu, *Bilbao y el cine*, Bilbao, Area de Cultura y Turismo = Kultura eta Turismo Saila, 1990.

PÉREZ MANRIQUE Juan Carlos, GIMÉNEZ RICO Antonio, *Una luz brillaba, era el cine: Burgos y el cine entre 1960 y 1990*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Burgos, 2016.

RIBES Clara, *Castellón en sesión continua*, Castellón de la Plana, Cine Club Museo Fantástico, 2016.

RIPOLL DONO César, « Cine y patrimonio. Cines urbanos en Oviedo », *Patrimonio y arqueología de la industria del cine*, Oviedo, Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, CICEES, 2010, p. 263-268.

RUBIO MARCOS Elías, *La linterna mágica : un siglo de cinematógrafo en Burgos*, Burgos, Ed. Rubio, 1995.

RUEDA GALÁN Luis, « Los espacios del cine en Jaén (1898-1966) », dans *Boletín de arte*, nº 37, 2016, p. 189-202.

SANCHÓN Justino, *Los Sánchez-Marcos: cincuenta años de cine en Salamanca*, Salamanca, 1997.

SANTIAGO DE CONTRERAS Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Alava, Departamento de Cultura y Euskera = Arabako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Saila, 1996.

SBERT Cristòfol-Miquel, *El cinema a les Balears (segles XIX i XX*, Palma de Mallorca, Documenta Balear, 2006.

SORIA RUANO Miguel Ángel, *Valladolid de cine y teatro*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2017.

SOTO VÁZQUEZ Begoña, « El triunfo de la clase media: evolución del cine imperial (Sevilla, 1944-1952) », dans *Cuadernos de la Academia*, nº 9, 2001, p. 311-316.

TEJEDOR SÁNCHEZ Miguel, *Vivir para ver cine: Valencia, 1940-1949,* Valencia, Fundación Municipal de Cine, 1999.

VERA Pascual, *Empresa y exhibición cinematográfica en Murcia (1895-1939)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1991.

LISTE DES FIGURES

VOLUME 1

Figure 1: Evolution du nombre de rapports produits entre 1946 et 1960 47
Figure 2: Évolution de la surveillance réceptive par rapport à la production cinématographique annuelle (1944-1960) 48
Figure 3: Répartition du type de rapports au sein du corpus entre 1946 et 1960 (%) 55
Figure 4 : Proportion des auteurs signant les rapports entre 1946 et 1960 (%) 58
Figure 5 : Catégories professionnelles complémentaires des délégués provinciaux entre 1946 et 1960 (%) 69
Figure 6: Évolution du nombre de rapports en fonction du nombre de communautés d'interprétation identifiées par les rapporteurs (1946-1947) 94
Figure 7: Répartition des commentaires attribués aux publics de cinéma au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%) 133
Figure 8 : Plans sur l'arrivée des troupes au château dans *Fuenteovejuna* (1947) 140
Figure 9 : Personnalités les plus citées dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960 157
Figure 10: Fonctions occupées par les censeurs de la JSOC et la JCCP durant leur mandat entre 1946 et 1962 (%) 205
Figure 11 : Liens des censeurs avec le monde cinématographique entre 1946 et 1960 (%) .. 233
Figure 12 : Films considérés comme des succès provinciaux dans au moins la moitié des rapports provinciaux (1946-1951) 269
Figure 13 : Répartition des commentaires attribués aux publics de cinéma au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%) 271
Figure 14: Temps de permanence à l'affiche des films selon leur nationalité dans les cinémas madrilènes (1946-1960) 277
Figure 15: Les types d'accueil réservé au cinéma national par les publics provinciaux dans les corpus A et B entre 1946 et 1960 (%) 281
Figure 16: Évolution de la moyenne d'adhésion des films du corpus A (1946-1960) 282
Figure 17 : Moyenne d'adhésion des publics selon les catégories établies par la JSOC à partir du corpus B (1946-1952) 285
Figure 18 : Scène du "miracle des roses" dans *Reina Santa* 306
Figure 19 : Évolution du nombre de cinémas dans la province de Cuenca (1946-1956) 350
Figure 20 : Répartition des salles de cinéma selon la densité de population dans la province de Cuenca en 1950 352
Figure 21 : Affiches du film *Affair in Trinidad* : version américaine de 1952 (à gauche) et espagnole en 1953 (à droite) 368
Figure 22 : Programmes de poche simples diffusés dans la province de Cuenca entre 1946 et 1960 371
Figure 23 : Verso de deux programmes de poche imprimés par le *Cine Alegría* de Cuenca au cours des années cinquante 374
Figure 24 : Programmes de poches au format original distribués dans les rues de Cuenca au cours des années quarante et cinquante 375
Figure 25 : Phrases publicitaires extraites du guide de presse de María Fernanda la Jerezana (1947) 389
Figure 26 : Scène de danse dans *María Fernanda la Jerezana* d'Enrique Herreros (1947) .. 391

Figure 27 : File d'attente devant le *Cine Palacio de la Música* lors de la sortie de *Le vent l'emportera* de V. Fleming à Madrid en novembre 1950, dans PAZ et MONTERO, *Op. cit.*, 2011, p. XV 413
Figure 28 : Diapositives éducatives destinées à influer sur le comportement des spectateurs New-Yorkais en 1912 425
Figure 29 : Répartition de la part des dossiers d'instruction selon le type de spectacle dans la délégation de Cuenca entre 1954 et 1959 (%) 445
Figure 30 : Evolution du nombre de cinémas et d'inspecteurs dans la province de Cuenca (1948-1956) 454
Figure 31 : Répartition des inspecteurs des spectacles publics dans la province de Cuenca (1955-1956) 455
Figure 32 : Profession des inspecteurs des capitales provinciales lors de leur recrutement .. 462
Figure 33 : Permis que les inspecteurs devaient présenter aux acteurs de la vie culturelle ... 465

VOLUME 2

Figure 1: Découpage hiérarchique des nœuds thématiques dans NVivo.

Figure 23 : Scène du pavillon de chasse (*Reina Santa*, Rafael Gil, 1947)

LISTE DES TABLEAUX

VOLUME 1

Tableau 1 : Réactions observées chez les spectateurs par les auteurs des rapports entre 1946 et 1960 (Corpus 1) 52
Tableau 2 : Éléments sur lesquels les observateurs fondent leur écoute entre 1946 et 1960 (Corpus 2) 53
Tableau 3 : Part des délégués décorés par le régime (1939-1975) 66
Tableau 4 : Age des délégués au moment de leur prise de fonction 67
Tableau 5 : Niveau d'études des générations nées entre 1880 et 1930 (%) 67
Tableau 6 : Diplômes obtenus par les délégués provinciaux (1946-1960) 68
Tableau 7 : Part des délégués provinciaux selon leur échelon administratif en fin de carrière (1939-1975) 68
Tableau 8 : Nombre de communautés d'interprétation identifiées dans les rapports provinciaux (1946-1960) 93
Tableau 9 : Le caractère récréatif du cinéma dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%) 175
Tableau 10 : Sympathies et militantismes phalangistes des membres de la JSOC avant, pendant et après la Guerre civile espagnole (%) 199
Tableau 11 : Rapports mentionnant le succès ou l'échec commercial d'un film (1946-1960) 265
Tableau 12 : Durées de projection des films mentionnées dans les rapports (1946-1960) 266
Tableau 13 : Durée moyenne de diffusion d'un film selon sa nationalité à Cuenca entre 1946 et 1956 (jours) 267
Tableau 14 : Evaluation du taux de fréquentation par les délégations provinciales (1946-1960) 268
Tableau 15 : Films les plus cités comme modèle de référence par les publics provinciaux (1946-1960) 270
Tableau 16: Types d'accueil recensés dans les rapports provinciaux (1946-1960) 272
Tableau 17 : L'hostilité des publics à l'encontre du cinéma national dans les rapports provinciaux (1946-1953) 275
Tableau 18: Nombre de films diffusés dans la province de Cuenca (1946-1956) 357
Tableau 19 : Nombre de films diffusés dans les cinémas de Cuenca selon leurs années de production entre 1946 et 1956 (%) 359
Tableau 20 : Nombre de films diffusés dans les cinémas de la province de Cuenca selon leurs années de production en 1946 et 1950 (%) 359
Tableau 21 : Proportion de long-métrages américains au sein des importations cinématographiques espagnoles (1946-1960) 360
Tableau 22 : Parts de rapports accompagnés de leur critique cinématographique locale selon leur classification (1946-1960) 385
Tableau 23 : La compagnie des spectateurs entre 1940 et 1960 (%) 418
Tableau 24 : Engagement politique des inspecteurs provinciaux (toutes provinces confondues) 458
Tableau 25 : Engagement politique des inspecteurs de Cuenca 458
Tableau 26 : Profession des inspecteurs locaux de la province de Cuenca 465

VOLUME 2

Tableau 1: Extrait du tableau relevant la couverture des commentaires d'ordre idéologique par les délégués au sein de chaque rapport.....

LISTE DES CARTES

VOLUME 1

Carte 1 : Les provinces espagnoles 11
Carte 2 : Nombre de rapports produits par province (1946-1960 49
Carte 3 : Degré d'adhésion des spectateurs au cinéma national selon les provinces (1946-1960)..... 110
Carte 4 : Réception d'Agustina de Aragón de Juan de Orduña (oct. 1950 - juin 1951)..... 299
Carte 5 : Réception de Reina Santa de Rafael Gil (avril 1947 - fév. 1948) 304
Carte 6 : Réception de Una mujer cualquiera de Rafael Gil (oct. 1949 - janv. 1951) 312
Carte 7 : Réception de La Duquesa de Benamejí de Luis Marquina 326
Carte 8 : Réception de Calle Mayor de Juan Antonio Bardem (déc. 1956-janv. 1957)..... 335

VOLUME 2

Carte 1 : Carte des municipalités de la province de Cuenca .....

INDEX DES TITRES DE FILMS

Agustina de Aragón, 3, 116, 146, 157, 159, 165, 166, 167, 181, 274, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 345, 532, 535, 536, 562, 563, 589
Alhucemas, 82, 103, 106, 128, 141, 150, 277, 289, 422, 533
Amaya, 81, 145, 168, 218, 219, 227, 264, 290, 291, 394, 534
Apartados de correos 1001, 533
Así es Madrid, 533, 565
Bajo el cielo de España, 81, 533
Balarrasa, 83, 109, 182, 218, 532, 564
Botón de Ancla, 80, 162, 176, 178, 181, 277, 532
Calle Mayor, 80, 81, 156, 157, 191, 277, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 424, 425, 532, 536, 569, 589
Che, que loco, 175, 534
Congreso de Sevilla, 532
Currito de la cruz, 533
De mujer a mujer, 135, 142, 160, 161, 218, 533
Don Juan de Serrallonga, 103, 124, 533
Don Quijote de la Mancha, 54, 105, 119, 164, 166, 532
Doña María la Brava, 129, 288, 291, 367, 402, 534
Dos cuentos para dos, 107, 120, 270, 396, 533
Drama Nuevo, 142, 143, 144, 174, 270, 279, 289, 379, 534
El beso de Judas, 83, 128, 533
El capital de Loyola, 533
El crimen de la calle de Bordadores, 97, 101, 102, 164, 171, 172, 289, 438, 533
El crimen de Pepe Conde, 80, 119, 124, 176, 532
El milagro del Sacristán, 83, 533
El santuario no se rinde, 82, 178, 181, 532
El sistema Pelegrin, 176, 382, 532
El tambor del Bruch, 102, 167, 431, 532
Embajadores en el infierno, 82, 124, 125, 533
Esa voz es una mina, 83, 278, 532
Fuenteovejuna, 54, 106, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 277, 421, 534, 583
Gloria Mairena, 83, 150, 151, 160, 177, 395, 396, 532
Hay un camino la derecha, 533
Héroes del 95, 101, 119, 272, 288, 422, 433, 532
La dama del Armiño, 143, 184, 532
La Duquesa de Benameji, 119, 277, 329, 330, 331, 333, 334, 533
La Fe, 104, 110, 116, 117, 152, 281, 393, 394, 480, 481, 482, 483, 484, 496, 497, 498, 533, 534
La fiesta sigue, 124, 432, 501, 533
La Guerra de Dios, 83, 533
La hija del mar, 81, 414, 534
La Lola se va a los puertos, 106, 115, 148, 149, 160, 210, 278, 383, 532, 561
La Lupa, 533
La mies es mucha, 128, 274, 393, 532
La Nao capitana, 118, 135, 136, 139, 186, 271, 533
La Princesa de los Ursinos, 166, 167, 533
La vida empieza a medianoche, 81, 532
Las aguas bajan negras, 129, 532
Llegaron siete muchachas, 532
Locura de amor, 79, 136, 139, 140, 143, 159, 162, 165, 166, 168, 273, 274, 281, 533, 563, 568
Manolo, guardia urbano, 114, 532
Mar abierto, 81, 109, 114, 118, 139, 153, 169, 170, 174, 176, 280, 414, 415, 418, 533
Marcelino, pan y vino, 81, 237, 239, 532
Mare Nostrum, 103, 107, 123, 153, 320, 321, 391, 392, 533, 584
María Fernanda, la Jerezana, 82, 147, 148, 434, 533, 534
Mariona Rebull, 94, 106, 176, 183, 184, 186, 280
Misión blanca, 534
Novio a la vista, 178, 263, 532
Ole, torero, 102, 105, 150, 288, 534
Perseguidos, 81, 276, 533
Pleito de Sangre, 533

Pototo, Boliche y compañía, 533
Reina Santa, 3, 53, 81, 146, 153, 154, 165, 166, 184, 270, 282, 283, 288, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 345, 387, 388, 389, 390, 394, 419, 420, 431, 533, 534, 535, 563, 583, 585, 589
Segundo López, aventurero urbano, 276, 534
Serenata española, 110, 125, 148, 421, 533
Si te hubiese casado conmigo, 137, 138, 162, 283, 534
Sucedió en Sevilla, 532
Suspenso en comunismo, 80, 532
Un hombre va por el camino, 135, 137, 140, 142, 161, 162, 412, 413
Un ladrón de guante blanco, 84, 125, 398, 533
Una Cubana en España, 103, 125, 136, 533
Una mujer cualquiera, 3, 117, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 345, 532, 535, 564, 571, 589
Vértigo, 533

Produire et voir du cinéma en régime autoritaire : censure et spectateurs en Espagne franquiste (1946-1960)

Résumé : Dès le début du XXe siècle, le cinéma devient un des médias privilégiés pour diffuser l'information et mettre en scène la fiction. Comme d'autres régimes autoritaires, l'Espagne franquiste (1939-1975) prend conscience de la nécessité de contrôler ce mode de communication et se dote d'un puissant appareil censorial. Parallèlement à leurs interventions sur les scénarios et les pellicules, les censeurs franquistes s'assurent que les spectateurs ont correctement interprété les œuvres qu'ils ont censurées. Tous les mois, entre 1946 et 1960, les délégués provinciaux leurs envoient des rapports détaillant l'accueil des films par le public de leur province. A travers l'étude de ces sources originales, cette thèse ambitionne ainsi de renouveler l'approche traditionnelle de la censure franquiste. Elle repose sur l'hypothèse les pratiques censoriales obéissent aux perceptions que les acteurs ont des attentes tant du public que des ambitions idéologiques, artistiques et commerciales du régime. L'analyse de ces enquêtes permet d'appréhender les modalités à travers lesquelles les publics sont approchés par les autorités censoriales et d'évaluer leurs effets sur la pratique des censeurs. En étudiant les différents points de vue d'acteurs qui sont constamment en interaction, ce travail s'intéresse à la circularité des discours censoriaux et réceptifs et à leurs capacités d'influence mutuelle. Les relations entre la censure et la réception cinématographique sont interrogées autour de trois axes : la *réception rapportée* aux censeurs par les informateurs du régime, à travers l'analyse des discours présents dans les rapports provinciaux ; la *réception imaginée* par les censeurs, grâce à l'étude de leurs discours sur les publics au sein des sources administratives ; et enfin, l'*expérience réceptive* des spectateurs, en étudiant l'environnement cinématographique en contexte autoritaire, qui influe sur leur réception du cinéma national.

Producir y ver cine en régimen autoritario: censura y espectadores en España franquista (1946-1960)

Resumen : Desde comienzos del siglo XX, el cine ha sido un medio privilegiado para difundir la información y poner en escena la ficción. Como otros regímenes autoritarios, la España franquista (1939-1975) tomó conciencia de la necesidad de controlar este medio de comunicación y se dotó de un poderoso aparato censor. Paralelamente a sus intervenciones sobre los guiones y las cintas, los censores franquistas intentaron asegurarse de que los espectadores habían interpretado correctamente las obras censuradas. Todos los meses, entre 1946 et 1960, los delegados provinciales de Educación Popular enviaban informes donde describían la acogida de los públicos a las películas nacionales. A través del estudio de estas fuentes originales, este estudio ambiciona renovar el tradicional enfoque sobre la censura franquista. Su hipótesis es que las prácticas censoras obedecen a las percepciones que los actores tienen tanto de las expectativas de los públicos como de las ambiciones ideológicas, artísticas y comerciales del régimen. El análisis de estas fuentes permite aprehender las modalidades a través de las cuales los censores toman en consideración a los públicos y evaluar cómo estos influyen en la práctica censora. Estudiando los distintos puntos de vista de actores que están constantemente en interacción, este trabajo investiga la circularidad de discursos censores y receptivos así como sus influencias mutuas. Las relaciones entre censura y recepción cinematográfica son cuestionadas a través de tres ejes: la *recepción enviada* a los censores por los informadores del régimen, gracias al análisis de los informes provinciales; la *recepción imaginada* por los censores, gracias al estudio de los discursos sobre los públicos en las fuentes administrativas; y, por fin, la *experiencia receptiva* de los espectadores, estudiando el ámbito cinematográfico en el contexto autoritario, que influye sobre su recepción del cine nacional.

PRODUIRE ET VOIR DU CINEMA EN REGIME AUTORITAIRE

CENSURE ET SPECTATEURS EN ESPAGNE FRANQUISTE (1946-1960)

VOLUME 2 - ANNEXES

LEA GORET
Thèse de doctorat d'Histoire, Histoire de l'art et Archéologie
Rédigée sous la direction de François Rouquet et Fernando González-García
Université de Caen Normandie – Universidad de Salamanca
Le 2 octobre 2020

MEMBRES DU JURY

Josefina CUESTA BUSTILLO, Professeure émérite - Universidad de Salamanca - RAPPORTRICE

Alvaro FLEITES-MARCOS, Maître de conférences - Université de Caen Normandie - EXAMINATEUR

Fernando GONZÁLEZ-GARCIA, Professeur - Universidad de Salamanca – CO-DIRECTEUR DE THÈSE

Pilar MARTINEZ VASSEUR, Professeure émérite - Université de Nantes - RAPPORTRICE

María Antonia PAZ REBOLLO, Professeure – Universidad Complutense - EXAMINATRICE

Monsieur François ROUQUET, Professeur - Université de Caen Normandie – DIRECTEUR DE THESE

ANNEXES

SOMMAIRE

I- Méthodologie : exemple de l'utilisation de l'outil NVivo pour l'analyse de données textuelles 1
II- Le personnel provincial 6
2.1 - Liste du personnel des délégations d'Education Populaire et d'Information et du Tourisme par province 8
2.2 - Liste des délégués provinciaux des délégations d'Éducation Populaire et de l'Information et du Tourisme 16
2.3 - Liste des inspecteurs des spectacles publics des capitales provinciales 42
2.3 - Liste des inspecteurs des spectacles publics de la province de Cuenca 63
2.4 – Liste du personnel censeur 78
III- Les corpus filmiques 116
3.1 - Corpus général 117
3.2 - Corpus A 128
3.3 - Corpus B 130
IV - Les fiches techniques des films des corpus 132
Afan-Evu (El bosque maldito) 133
Aguas bajan negras (Las) 139
Agustina de Aragón 148
Alcalde de Zalamea (el) 160
Alhucemas 164
Amaya 177
Apartado de correos 1001 184
Aquel viejo molino 195
Asi es Madrid 208
Aventuras del capitán guido 212
Bajo el cielo de España 214
Balarrasa 216
Beso de Judas (el) 227
Borrasca de celos 232
Botón de Ancla 241
Calle Mayor 256
Capitán de loyola (el) 261
¡Che que Loco! 273
Con la vida hicieron fuego 276

Confidencia 279
Congreso en Sevilla 288
Crimen de la calle de Bordadores (el) 291
Crimen de Pepe Conde (el) 301
Cubana en España (una) 309
¡Culpable! 315
Currito de la cruz 321
Dama del Armiño (la) 330
De mujer a mujer 340
Don Juan de Serrallonga 349
Don Quijote de la Mancha 358
Doña María la Brava 374
Dos cuentas para dos 384
Drama Nuevo 392
Duquesa de Benamejí (la) 402
El Testamento del Virrey 411
Embajadores en el infierno 417
Esa voz es una mina 419
Estaba escrito 422
Fiesta sigue (la) 427
Fuenteovejuna 436
Gloria Mairena 452
Hay un camino a la derecha 458
Heroes del 95 461
Hija del mar (la) 473
Hombre va por el camino (Un) 476
La Fe 485
Ladrón de guante blanco (un) 502
Llegaron siete muchachas 508
Locura de Amor 511
Lola se va a los pueros (la) 525
Lupa (la) 539
Manolo, Guardia urbano 542

Mar abierto 545
Marcelino, Pan y Vino 561
Mare Nostrum 565
María de los Reyes 576
María Fernanda la Jerezana 585
Mariona Rebull 596
Me quiero casar contigo 611
Mies es mucha (la) 618
Milagro del sacristán 630
Mission blanca 633
Mujer cualquiera (una) 642
Nao capitana (la) 651
Novio a la vista 663
¡Olé, torero! 668
Perseguidos 679
Pototo, Boliche y compañia 683
Princesa de los Ursinos (La) 687
Reina Santa 700
Sabela de Cambados 723
Santuario no se rinde (el) 732
Segundo López, aventurero urbano 737
Senda ignorada 740
Serenata Española 750
Si te hubieses casado conmigo 764
Sistema Pelegrín (el) 770
Sucedio en Sevilla 777
Suspenso en comunismo 780
Tambor del Bruch (el) 782
Tierra sedienta 790
Vértigo 794
Vida empieza a medianoche (la) 798
Yo maté 801
V – Figures et tableaux mentionnés dans les chapitres 804

I- Méthodologie : exemple de l'utilisation de l'outil NVivo pour l'analyse de données textuelles

La démonstration suivante a pour objectif d'illustrer la façon dont l'outil informatique NVivo a été utilisé pour analyser les données textuelles des rapports sur la réception cinématographique provinciale. Comme cela a été évoqué dans le chapitre 1, l'ensemble des rapports et des commentaires que j'ai pu relever ont été réunis sous différents nœuds thématiques. Dans cette annexe, j'ai fait le choix de présenter en détail la façon dont j'ai pu collecter des données à la fois statistiques et thématiques, en me centrant sur un seul nœud : celui des commentaires idéologiques formulés par les délégations provinciales (Figure 1). Il est important de noter que cette démonstration a été réalisée lorsqu'une partie des données étaient encore en cours de traitement. Elle se base sur un corpus constitué de 587 rapports seulement, et non pas des 717 rapports qui constituent le corpus définitif de cette étude. Les résultats qui seront mentionnés ne sont donc pas les conclusions définitives de mon travail.

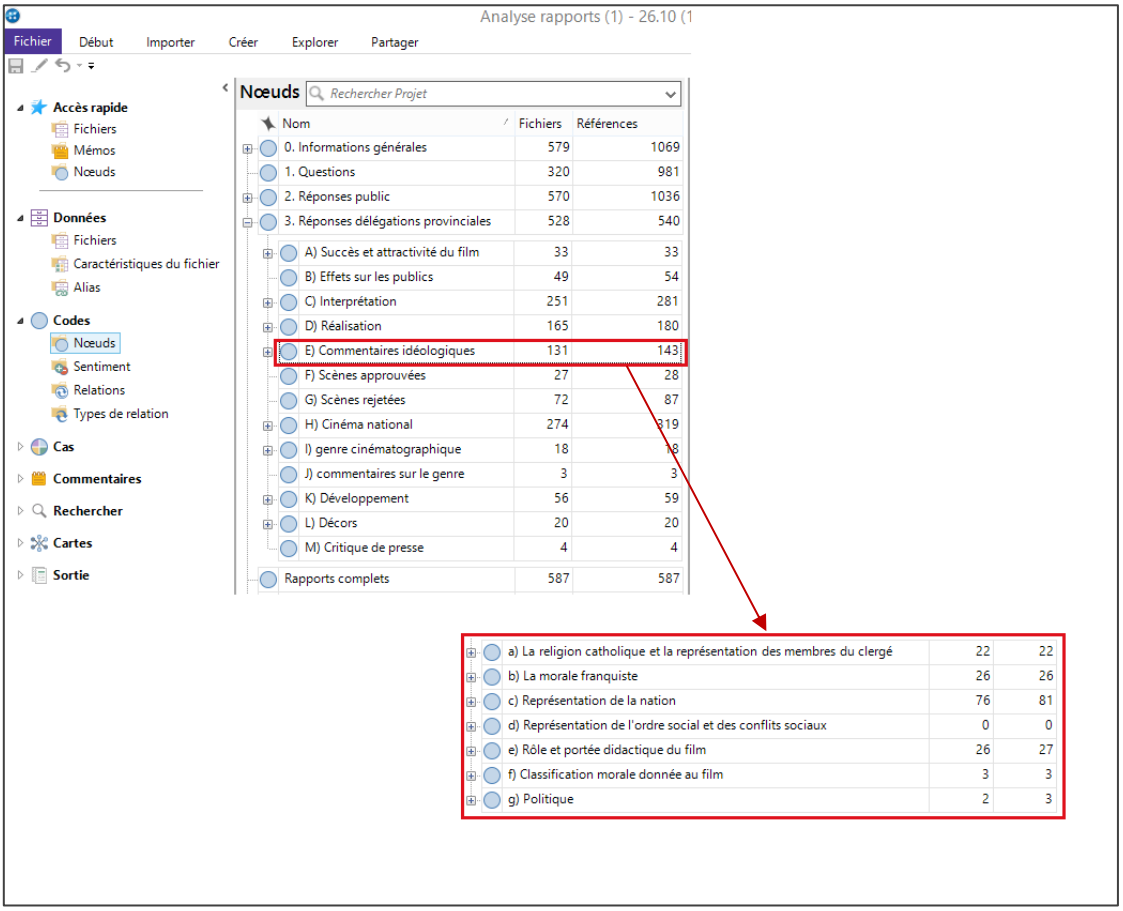


Figure 1: Découpage hiérarchique des nœuds thématiques dans NVivo

Au grès de la lecture et de l'analyse des documents, j'ai ainsi repéré les différents commentaires d'ordre idéologique émis par les délégations provinciales, et les ai regroupés au sein de sous-catégories pour en faciliter l'analyse :

a) La religion catholique et la représentation des membres du clergé

* Commentaires sur le catholicisme

* Commentaires sur les membres du clergé

b) La morale et les mœurs

* Commentaires sur l'adultère et la séduction

* Commentaires sur la morale nationale-catholique

* Commentaires sur les scènes amoureuses

c) Représentation de la nation

* Commentaires sur le folklore espagnol

* Commentaires d'ordre patriotique

d) La représentation de l'ordre social et des conflits sociaux

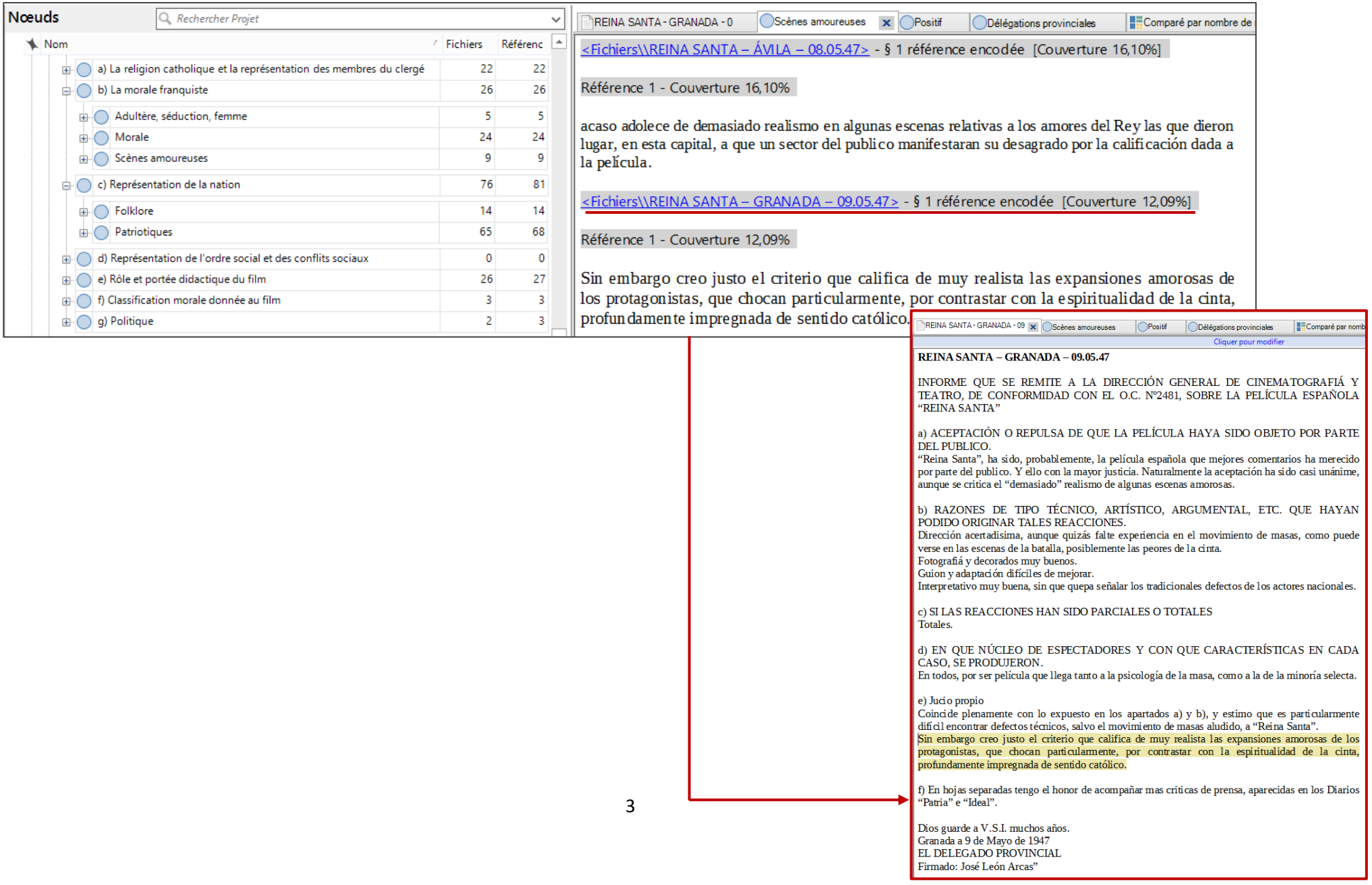
e) Le rôle et la portée didactique du film

f) La classification morale donnée au film

g) Commentaires d'ordre politique

NVivo permet donc d'organiser les informations en réunissant successivement l'ensemble des commentaires au sein de nœuds et de sous-catégories. Le logiciel propose une navigation rapide entre les commentaires sélectionnés et les documents d'origine dont ils ont été extraits, grâce à un système de surbrillance (Figure 2) L'analyste peut ainsi aisément recontextualiser les extraits recueillis dans chacun des nœuds et éviter d'éventuels contre-sens en revenant au texte initial si besoin.

Figure 2 : Recontextualiser un extrait de texte avec NVivo



On peut ainsi organiser et classer de façon thématique différentes données textuelles, mais également établir certaines données statistiques. En effet, chacun des rapports provinciaux, après avoir été retranscrits, ont été importés dans NVivo sous la forme de fichiers. Pour chaque nœud créé, il est ainsi possible d'établir le nombre précis de fichiers desquels sont extraits les commentaires, et d'évaluer leur pourcentage de couverture textuelle au sein des documents. Le logiciel propose d'exporter ces données sous différentes formes : celles d'un tableau excel (Figure 3) ou d'un diagramme pour un résultat plus visuel.

Commentaires idéologique	Nombre de rapports concernés	Part des rapports (%)
a) La religion catholique et la représentation des membres du clergé	**22**	**15,2**
Catholicisme	**11**	**7,6**
Commentaires négatifs	4	2,8
Commentaires positifs	7	4,8
Représentation du clergé	**11**	**7,6**
Commentaires négatifs	7	4,8
Commentaires positifs	4	2,8
b) La morale et les mœurs	**26**	**18,1**
Adultère, séduction, femme	**4**	**2,8**
Commentaires négatifs	3	2 ,1
Commentaires positifs	1	0,7
Morale nationale-catholique	**15**	**10,5**
Commentaires négatifs	9	6,4
Commentaires positifs	6	4,1
Scènes amoureuses	**7**	**4,8**
Commentaires négatifs	6	4,1
Commentaires positifs	1	0,7
c) Représentation de la nation	**71**	**49,3**
Folklore	**15**	**10,4**
Commentaires négatifs	8	5,6
Commentaires positifs	7	4,8
Patriotisme	**56**	**38,9**
Commentaires négatifs	12	8,3
Commentaires positifs	44	30,6
e) Rôle et portée didactique du film	**19**	**13 ,2**
Commentaires négatifs	5	3,5
Commentaires positifs	14	9,7
f) Classification morale donnée au film	**3**	**2,1**
g) Politique	**3**	**2,1**
Commentaires négatifs	2	1,4
Commentaires positifs	1	0,7
Total	**144**	**100,0**

Figure 3 : Classification des commentaires d'ordre idéologique émis par les délégations provinciales

Ainsi, d'après la Figure 3, on constate que seuls 144 rapports provinciaux (soit 24,5 % des rapports étudiés) laissent entrevoir des commentaires d'ordre idéologique émanant des délégués provinciaux à propos des films qu'ils inspectent. La moitié des commentaires idéologiques des délégations concernent la représentation de la nation espagnole faite dans les films (49,3 %). Le reste des rapports s'emploient à commenter le traitement de la morale franquiste (18,1% des commentaires idéologiques émises par les délégations), la façon dont sont représentés la religion catholique et le clergé (15,2%) et le rôle et la portée didactique du film (13,2 %). Enfin, une part minime des commentaires contestent la classification morale du film établie par le régime (2,1%) et une dernière part commente les représentations et éléments d'ordre politique présents dans le film (2,1%).

Le logiciel, grâce au décompte du nombre de mots, permet également d'établir précisément la couverture des commentaires sélectionnés au sein du document dont ils ont été extraits, et de relever ainsi l'importance que les observateurs accordent à certains éléments (Tableau 1). A partir de ces données il est ainsi possible de repérer les films ayant suscité le plus de commentaires au sein d'une même catégorie thématique, ou bien de déterminer les délégations qui accordent une place volumineuse à un certain type de considérations (idéologiques, artistiques, techniques, etc.).

Nom du rapport	Couverture
CONFIDENCIA –SALAMANCA – 04.06.1948	61,99%
UNA MUJER CUALQUIERA – BADAJOZ – JANVIER 1951	51,87%
UNA MUJER CUALQUIERA – SALAMANCA – 04.02.1950	47,30%
UNA MUJER CUALQUIERA – CUENCA – 14.01.1953	43,06%
SERENATA ESPAÑOLA – ORENSE – 05.11.1947	42,76%
DON JUAN – SALAMANCA – 04.04.1951	37,47%
ALHUCEMAS – SALAMANCA - 04.04.1948	34,63%
LAS AGUAS BAJAN NEGRAS –SALAMANCA – 04.11.1948	32,31%

Tableau 1: Extrait du tableau relevant la couverture des commentaires d'ordre idéologique par les délégués au sein de chaque rapport

NVivo offre également des outils d'analyse lexicale intéressants. Il permet de répertorier les mots les plus fréquents dans un nœud sous forme de tableau (Tableau 2) ou de nuage de mots (Figure 4). Le logiciel propose de repérer les occurrences exactes d'un même mot, mais également ses dérivés lexicaux ainsi que ses synonymes. En double-cliquant sur un mot, l'analyste peut ensuite avoir accès à toutes les occurrences et leurs dérivés dans un nœud pour comparer les sens qui lui sont donnés. Grâce à la recherche textuelle, il est également possible de rechercher un mot ou une locution au sein des sources, et d'afficher toutes les correspondances dans un nœud d'aperçu.

Ainsi, si on s'intéresse à la fréquence des mots dans le nœud réunissant les commentaires idéologiques formulés par les délégations provinciales, on constate que les mots « *español* » et « *España* » arrivent en tête, apparaissant une quarantaine de fois dans les réponses des délégations provinciales. Le mot « *moral* » ainsi que ses dérivés lexicaux(« *morales* ») et synonymes (« *sermones* ») apparaissent également de façon récurrente dans le discours réceptif des délégations. L'encodage des commentaires idéologiques dans des sous-catégories thématiques avait déjà révélé l'importance des commentaires portant sur le représentation nationale ainsi que sur la morale franquiste.

L'étude de la fréquence des mots permet néanmoins d'analyser les emplois lexicaux du discours des délégués en détail et on constate que la notion d'Espagne et intimement lié à la notion d'hispanité : les délégations provinciales ont a cœur de défendre l'essence même de la nation et de l'identité espagnole, des valeurs proprement nationale qui définissent la grandeur historique de l'Espagne.

Mot	Nombre	Mots similaires
español	40	*español, España*
moral	18	*moral, morales, sermones*
valor	15	*valor, valores*
producción	13	*producción*
patriótico	13	*patriótico, patrióticos*
sacerdote	12	*sacerdote, sacerdotes*
buena	11	*buena, buenas*
virtudes	11	*virtud, virtudes*
nacional	10	*nacional, naciones*
exaltación	9	*exaltación*
vida	9	*vida*
histórico	9	*histórico, históricos*
argumentos	8	*argumentos*
aspecto	8	*aspecto, aspectos*
historia	8	*historia*
mejor	8	*mejor, mejores*
novela	8	*novela*
buen	7	*buen*
gusto	7	*gusto, gustos*
obra	7	*obra, obras*
patriótica	7	*patriótica*
logrado	7	*logrado, logrados*
amor	6	*amor, amores*
argumental	6	*argumental*

Tableau 2 : Mots, dérivés lexicaux et synonymes les plus fréquents dans le nœud "Commentaires idéologiques - Réponse des délégués"

Figure 4 : Nuage de mots du nœud "Commentaires idéologiques - Réponse des délégués"

NVivo constitue donc un outil d'assistance informatique privilégié pour décortiquer les différents discours réceptifs présents dans les rapports provinciaux. En prenant garde à revenir régulièrement au texte d'origine afin d'éviter les contre-sens ou les extrapolations, il permet d'affiner l'analyse qualitative et, grâce à des apports statistiques, il est possible d'évaluer l'importance de certaines thématiques dans les différents discours présentés par ces sources. Face à l'hétérogénéité des discours qui complique l'analyse de ce vaste ensemble documentaire, cet outil permet au chercheur de dessiner de grandes catégories d'analyse et les thématiques transversales qui irriguent les rapports provinciaux, afin de déterminer les principales tendances réceptives des années quarante et cinquante.

II- Le personnel provincial

Les listes et fiches biographiques suivantes visent à récapituler le personnel provincial pouvant être les auteurs des rapports sur la réception cinématographique. Ainsi, pendant la période durant laquelle des rapports ont été envoyés par chaque délégation, j'ai retenu les

quatre acteurs suivants : les délégués provinciaux, les secrétaires provinciaux, l'inspecteur en chef des spectacles publics – qui est généralement l'inspecteur le plus ancien de la délégation -, et les éventuels inspecteurs supplémentaires affectés à la capitale provinciale. Il faut rappeler ici que seuls les inspecteurs des **capitales** sont mentionnés. Il en existe d'autres à travers la province, mais ils n'ont pas été recensés. Les dates figurant en **gras** ne correspondent pas à leur fin de fonctions, mais à la dernière date où j'ai pu trouver mention de leur activité au sein de la délégation. En raison des correspondances incomplètes et des sources parfois fragmentaires qu'il m'a été donné de consulter, je n'ai pas toujours pu définir précisément le moment où ils quittaient définitivement leur délégation.

En outre, on ne peut parfois dater précisément la prise de fonction de certains individus, notamment pour les inspecteurs des spectacles publics honorifiques. Leur présence au sein des services d'inspection n'a pu être identifiée que grâce aux listes du personnel inspecteur réalisées par les délégués en 1950 ou 1951. Ces dernières visaient à faire un premier état des lieux de la composition des services. C'est pourquoi, dans ce récapitulatif indiquant la composition des équipes provinciales, la date de leur nomination a été indiqué de la façon suivante : 1940's (nomination au cours des années quarante) et 1950's (nomination au cours des années cinquante).

Les sources mobilisées pour établir la liste de ces individus ont été variées. Elle a été possible tout d'abord grâce aux fiches de salaires produites par le ministère de l'Information et du Tourisme en 1952 et 1957, qui m'a permis de reconstituer les équipes provinciales des différentes délégations sur le territoire espagnol[1].

Pour établir les fiches biographiques des délégués et des secrétaires provinciaux divers sources ont été employées : le *Boletín Oficial de Estado* (BOE), le journal officiel publiant mensuellement l'ensemble des lois et des dispositions prises par le régime, y compris les nominations et les évolutions de carrière des fonctionnaires franquistes ; la bibliothèque numérique du journal conservateur et monarchiste *ABC*, édition nationale de poids durant la période franquiste ; les dossiers d'épurations des fonctionnaires de l'enseignement, ainsi que le registre officiel des journalistes[2].

Pour établir les fiches des inspecteurs cinématographiques des capitales provinciales, j'ai eu recours à la correspondance entretenue entre la DGCT et les différentes délégations provinciales[3]. Je suis ensuite entrée en contact avec les différents centres d'archives provinciales afin de collecter des informations sur chacun des individus, mais cette entreprises s'est révélée relativement infructueuse. Peu d'archivistes sont parvenus à trouver mention de ces acteurs du contrôle culturel. Je tiens néanmoins à remercier à travers ces quelques lignes l'accueil qu'on a pu réserver à ma demande, au temps et à l'aide que chacun d'entre eux a pu m'apporter.

1 AGA, Cultura, (3)49.002 caja 9044 T0P 22/43, « Delegaciones Provinciales » (1952) ; AGA, Cultura, (3)49.003 caja 14941 T0P 22/57, « Nominas Delegaciones Provinciales » (1957)

2 AGA, (09) 009.001.002, Registro Oficial de Periodista

3 Consulter la série Cultura, (3)49.2, de la caja 13157 à la caja 13161, disponible à l'AGA.

2.1 - Liste du personnel des délégations d'Education Populaire et d'Information et du Tourisme par province

ALAVA ***Rapports émis entre 1947 et 1951***

Délégué Provincial : CHAVARRI PEÑALVER Enrique (1943-**1968**)
Secrétaire Provincial : IMAZ CUADRADO Jesus (1943-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : MERINO MARTINEZ DE ANTOÑANA Bernardino (1952-**1957**)

ALBACETE ***Rapports émis entre 1948 et 1951***

Délégué Provincial : LUNA CAÑIZARES José (de) (1943-1956)
Secrétaire Provincial : JUARES SANCHEZ Buenaventura M. (1942-av. 1957)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : CRESPO VALDERRAMA Rafael (1952 – 1956)
Inspecteur des Spectacles Publics : CRESPO VALDERRAMA Rafael (1947-1952)

Avant 1954, au sein de la correspondance disponible à l'AGA, le délégué provinciaux évoque la présence de deux inspecteurs dans la capitale, mais ils ne sont pas nommés explicitement[4].

ALICANTE ***Rapports émis entre 1948 et 1949***

Délégué Provincial : VILLO MOYA Luis (1942-1966)
Secrétaire Provincial : CAMPOS DE ESPAÑA Rafael (????-1950)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : CLIMENT LLORENS Norberto (1952-**1957**)
Inspecteur des Spectacles Publics : MAS Y GIL Luis (1940's-1950[5]) ; CLIMENT LLORENS Noberto (1940's-1952) ; SIMON JUAY Carmelo (1940's-**1956)**

ALMERIA ***Rapports émis entre 1947 et 1953***

Délégué Provincial : MARTINEZ DE LOS REYES Rafael (1944-1970)
Secrétaire Provincial : GUISADO MARTINEZ Enrique (1941-1952) ; DE AGUIRRE Y DEL CASTILLO Fracisco Javier (**1952**-1954) ; SALAZAR RUIZ Rafael (1954-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : MARTINEZ PUERTAS Joaquin (1952-1953)
Inspecteurs des spectacles publics : aucun document disponible à l'AGA ne mentionne d'inspecteurs des spectacles publics avant 1952 à Almería. Il a donc été impossible de reconstituer le personnel inspecteur des années quarante.

4 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302), « Albacete », lettre du délégué provincial à la DGCT le 9 juillet 1954

5 Lettre du DGCT indiquant ses fins de fonctions, datée du 17/11/50 (AGA, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302)

AVILA ***Rapports émis entre 1947 et 1954***

Délégué Provincial : José MAYORAL ENCINAR (**1947**-1953) ; FERNANDEZ-MELLADO MOLON Bruno (1953-**1960**)
Secrétaire Provincial : MARTIN SANCHEZ Pablo (**1950**-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : MAYORAL FERNANDEZ José Luis (1956-1958)
Inspecteurs de la capitale : GUTIERREZ GONZALEZ Ramón (1940's-**1956**) ; GOMEZ MALAGA Juan (1940's-**1956**)

BADAJOZ ***Rapports émis entre 1947 et 1954***

Délégué Provincial : CAMPILLO BALBOA Narciso (**1947**-1951) ; DELGADO PAEZ DE LA CONDENA Manuel (1951-1968)
Secrétaire Provincial : HERMINIO PINILLA YUBERO Gregorio (**1949**-1952) ; GONZALEZ QUIJANO Y GONZALEZ DE LA PEÑA José (août 1952-octobre 1952) ; José Angel Castro de Fariñas (1952-1956)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : DIAZ BONASTRE José (1952 – avant octobre 1956)
Inspecteurs de la capitale : PUIG MEGIAS Narciso (1947-1949) ; DIAZ BONASTRE José (1948-1952) ; RAMIREZ SOTO Gabriel (1949-1955)

BURGOS ***Rapports émis entre 1947 et 1950***

Délégué Provincial : TEMIÑO RUIZ Angel (1946-1951)
Secrétaire Provincial : VILLALAIN RODERO Emilio (1946-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : TEMIÑO SAIZ Antolin (1952-1955)
Inspecteurs de la capitale : TEMIÑO SAIZ Antolin (1948-1952) ; LOPEZ GACHO José Maria (1940's-**1952**) ; ALONSO MATE Justo (1940's-**1952**)

CACERES ***Rapports émis entre 1947 et 1953***

Délégué Provincial : MADERAL VAQUERO Narciso (1944-1962)
Secrétaire Provincial : NAVADO CARPINTERO Julian (1944-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : RUIZ CORTES José (1952-**1956**)
Inspecteur des Spectacles Publics : GUARDADO Mariano (1949-**1956**)

CADIZ ***Rapports émis entre 1947 et 1950***

Délégué Provincial : GARCIA-CERNUDA José Maria (1946-1952)
Secrétaire Provincial : BUTLER GARCIA Jacobo (1944-1952)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : BUTLER GARCIA Jacobo (1952-1953)

Inspecteur des Spectacles publics : jusqu'en 1952, les seuls inspecteurs des spectacles public de l'ensemble de la province sont CADIZ SALVATIERRA José (également délégué local), ainsi que le délégué et le secrétaire provincial[6].

JEREZ DE LA FRONTERA :
Inspecteur en chef : CADIZ SALVATIERRA José, chef des services d'inspection des spectacles publics de Jerez de la Frontera (1952 - avant 1957)
Inspecteur des spectacles publics : CADIZ SALVATIERRA José, délégué local et inspecteur depuis 1949.

CASTELLON ***Rapports émis entre 1946 et 1954***

Délégué Provincial : Manuel Antonio ZAVALA DIAZ (1944 - avril 1945) ; Breva VALLS (1945-1947) ; Manuel Antonio ZAVALA DIAZ (février 1947-1955)
Secrétaire Provincial : MUNDINA VEA Francisco (1944-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles publics : SANZ BLANCO Manuel (1952-**1958**)
Inspecteur des Spectacles publics : il n'existe qu'un seul inspecteur des spectacles publics honorifique dans la capitale, qui est seulement nommé à partir de 1956, FABRA CAPRI Sebastian.

CUENCA ***Rapports émis entre 1946 et 1960***

Délégué Provincial : ALVAREZ DE CASTRO Luis (1944-**1957**)
Secrétaire provincial : GARCIA CARRION Benigno (1944-1956) ; CASTRO Y CALVO José Francisco (1956-**1957**)
Inspecteur en chef des spectacles publics : ALOS SAN JULIAN Manuel (1952-**1957**)
Inspecteurs des spectacles publics : la capitale ne dispose pas d'inspecteur avant 1952, la tâche revient au secrétaires et au délégué provincial[7]. En 1959, une inspectrice est nommée en supplément, Maria Luisa ALOS SAN JULIAN.

GRANADA ***Rapports émis entre 1946 et 1953***

Délégué provincial : LEON ARCAS José (1946-1956)
Secrétaire Provincial : DOMINGUEZ GODOY Manuel (????-1953) ; EMBIZ DOMINGUEZ Antonio (1953-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : GARCIA HIDALGO José (1952[8]-**1957**)
Inspecteurs des spectacles publics : GARCIA HIDALGO José (1940's-1952) ; RUIS RODRIGUEZ Juan (1940's-**1956**) ; EMBIZ DOMINGUEZ Antonio (1947-**1957**) ; PEREZ LEON Alberto (1950-**1956**)

GUADALAJARA ***Rapports émis entre 1946 et 1947***

6 Lettre du délégué provincial de Cadiz à la DGCT, le 16 avril 1952 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302, « Cadiz », 1952)
7 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du délégué provincial de Cuenca à la DGCT, le 13 mars 1952
8 Nomination approuvée par le DGCT le 03/04/52 ((3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302)

Délégué Provincial : MARTIALAY SAN ANTONIO José (1942-1975)
Secrétaire provincial : GARCIA PERDICES Jesus (1950-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : MARTIALAY SAN ANTONIO Fernando (1952-**1957**)
Inspecteurs des spectacles publics : en 1950, une lettre du délégué provincial de Guadalajara précise que seuls le délégué et le secrétaire provincial sont en charge de l'inspection des spectacles publics dans la capitale. C'est seulement à partir de 1952 qu'apparaît un nouvel inspecteur, chargé de gérer l'ensemble du service.

GUIPOZCOA ***Rapports émis en 1946 et 1947***

Délégué provincial : DOTRES AURRECOECHEA Luis (1943-1952)
Secrétaire provincial : BARREDA Federico (1947-avt 1954) ; PRADO Y FRAILE Agustin (del) (**1954-1959**)
Inspecteur en chef des Spectacles publics : AURRECOECHA ALCAIN Bernardo (1952-**1959**)
Inspecteurs des spectacles publics : AURRECOECHA Bernardo (1940's-1952)

HUELVA ***Rapports émis entre 1947 et 1956***

Délégué provincial : GONZALEZ DUQUE DE HEREDIA José (1940's-1955)
Secrétaire provincial : MORA PEREZ Francisco J. (de) (1948-1954) ; GARCIA GARCIA Buenvaentura (**1955**-????) ; ALDA MORALES Tomas (1956-1959)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : LAZO GOMEZ Enersto (1952-**1957**)
Inspecteurs des Spectacles Publics : pas d'informations sur la composition du personnel inspecteur avant 1955 dans la documentation au sein de l'AGA. LAZO GOMEZ Josefa Maria (1950's-**1958**) ; ALBUERQUE MANZANO José Luis (1950's-**1958**) ; CORTE GALLARDO José Antonio (de la) (1950's-**1958**). Il est remplacé par BONACHERA POMBO Edouardo (1957-1957) mais le délégué provincial demande de nouveau à ce qu'il soit inspecteur en 1958[9] à son retour de Madrid.

HUESCA ***Rapports émis en 1947 et 1948***

Délégué Provincial : AYERBE MARIN Salvador Maria (de) (1940's-**1957**)
Secrétaire provincial : ESCOBAR DRONDA José Maria (1947-**1950**) ; GIL OLIVAN Cesar (1956-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : BRATO APARICIO Santiago (1952-**1957**)
Inspecteur des spectacles publics : BRATO APARICIO Santiago (1948-1952)

JAEN ***Rapports émis entre 1947 et 1948***

Délégué provincial : MONTIEL VILLAR Alfonso (1942-**1957**)
Secrétaire provincial : DE LA TORRE Sébastian Bautista (1942-1954) ; QUINTANA PUJALTE Maria Carmen (1954-**1957**)
Inspecteurs en chef des Spectacles publics : VILPANA Isidoro (1952-**1957**)

9 Lettre du DP au DGCT, le 14/11/58 (AGA, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302)

Inspecteurs des spectacles publics : VILPANA Isidoro (1940's-1952) ; AYALA MARINEZ Juan (1940's-**1959**)

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA ***Un rapport émis en 1947***

Délégué provincial : VERNETTA SARMIENTO Bautista (1943-**1956**)
Secrétaire provincial : HERNANDEZ MORAN Carlos (1955)
Inspecteur en chef des spectacles publics : PERDOMO A. Pedro (1952-**1959**)
Inspecteur des spectacles publics : la documentation de l'AGA concernant la province de Las Palmas étant extrêmement réduite, il n'a pas été possible de reconstituer le personnel inspecteur honorifique des années quarante et cinquante.

LEON ***Rapports émis en 1947***

Délégué provincial : GONZALEZ GARCIA-GUTIERREZ Carlos (1946-1953)
Secrétaire provincial : SANDEVAL PEREZ Antonio (1945-1952)
Inspecteur en chef des spectacles publics : CELADA Domingo (1952-**1958**)
Inspecteur des spectacles publics : DIEZ FERNANDEZ Julio-José (1940's-**1958**)

LOGROÑO ***Rapports émis entre 1947 et 1957***

Délégué Provincial : RAMON HERRERO José (1948-**1956**)
Secrétaire provincial : RODRIGUEZ MAIMON Francisco (1948-**1957**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : RODRIGUEZ GONZALEZ Justo (1952-1959) ; il redevient simple inspecteur en 1959.
Inspecteur des spectacles publics : RODRIGUEZ GONZALEZ Justo (1947-1952) ; INCHAURRALDE URIARTE Luis (1949-**1956**) ; OCHOA VARGAS Javier (**1956**)

LUGO ***Un rapport émis en 1947***

Délégué provincial : TRAVESO BOLLO José Maria (1946-1954)
Secrétaire Provincial : PEDROSA LATAS Jesus (1944-1954)
Inspecteur des Spectacles Publics : TUÑAS BOUZON José (1952-**1957**)
Inspecteurs des spectacles publics : la documentation de l'AGA est trop incomplète pour permettre de reconstituer le personnels inspecteur honorifique des années quarante.

MALAGA ***Rapports émis en 1947***

Délégué provincial : SOUVIRON UTRERA Sebastian (1946-**1956**)
Secrétaire provincial : ZAERA SANCHEZ Ceferino, actif en 1954
Inspecteur en chef des spectacles publics : MORENO CASTIGLIONI José (**1954**) ; VELASCO COBOS Cristóbal (**1954**)

L'unique liste du personnel inspecteur disponible à l'AGA date de 1956. Les deux inspecteurs retenus ici sont ceux qui semblent les plus anciens à la lecture de la correspondance entretenue entre la délégation de Malaga et les services de la DGCT. Ce sont

eux qui ont la plus forte probabilité d'avoir été nommés au cours des années quarante ou au début des années cinquante.

MURCIA ***Rapport émis en 1946 (un seul rapport)***

Délégué provincial : Manuel FERNADEZ-DELGADO MAROTO (1943**-**1967)
Secrétaire provincial : SANCHEZ JARA Diego (1942-**1957**)
Inspecteur en chef des spectacles publics : NAVARRO RUIZ Antonio (1952-1956)
Inspecteurs des spectacles publics : la seule liste énumérant le personnel inspecteur de la délégation de Murcía date de 1956.

NAVARRA ***Rapports émis entre 1946 et 1957***

Délégué provincial : BURGO TORRES Jaime (del) (1943-1964)
Secrétaire provincial : ESPARZA VIELA Emilio (**1949**-**1957**)
Inspecteur en chef des spectacles publics : ARREGUI GIL Luis (1953-**1958**)
Inspecteurs des spectacles publics : CIORDIA ARANAZ Miguel Maria (1948-**1958**) ; PIRAMUELLES ECHAURE Miguel (1951-**1958**)

ORENSE ***Rapports émis entre 1947 et 1948***

Délégué provincial : FERNANDEZ GALLEGO José (1943-1956)
Secrétaire provincial : RIESTRA PARIS Miguel (1953-**1957**)
Inspecteur en chef des spectacles publics : ALVAREZ ALVAREZ Agustin (**1956**)
Inspecteur des spectacles publics : l'unique liste d'inspecteurs de la délégation disponible à l'AGA date de 1956. Il a donc été impossible de reconstituer le personnel inspecteur de la fin des années quarante.

OVIEDO ***Rapports émis entre 1947 et 1957***

Délégué provincial : FERNANDEZ SORDO Alejandro (1942-1965)
Secrétaire provincial : ALVAREZ M. Carlos (1953-**1957**)
Inspecteurs des spectacles publics : dans les fonds concernant les délégations provinciale de l'Information et du Tourisme, il n'existe pas de dossiers concernant la province d'Oviedo. Il a donc été impossible de reconstituer le personnel inspecteur de la capitale provinciale.

PALENCIA ***Rapports émis entre 1947 et 1949***

Délégué provincial : GONZALEZ ROYUELA Enrique (1942-1970)
Secrétaire provincial : SANTANDREU RUS Francisco (1947-1953)
Inspecteur en chef des spectacles publics : BLANCO CALLEJA David (1952-1958)
Inspecteurs des spectacles publics : BLANCO CALLEJA David (1940's-**1952**) ; GOMEZ DE LA MATA Ramón (1940's-1954)

PALMA DE MALLORCA ***Rapports émis entre 1946 et 1952***

Délégué provincial : SORIANO FRADE Francisco (1946-1968)
Secrétaire provincial : MONER TRIAS Pedro (**1949**-**1957**)

Inspecteur en chef des spectacles publics : TEJADA MONREY Vicente (1952-1953)
Inspecteur des spectacles publics : ROSSELO ARBOS Juan (1940's-**1956**) ; MEDINA MERCADAL Juan (1940's-**1956**)

SALAMANCA ***Rapports émis entre 1947 et 1953***

Délégué provincial : GOMEZ CANTOLLA Ramón (1944-1957)
Secrétaire provincial : Luis PLAZA RODRIGUEZ (**1947**) ; A. SANDOVAL PEREZ **(1953**[10])
Inspecteur en chef des spectacles publics : PLAZA RODRIGUEZ Elias (1952-1957)
Inspecteur des spectacles publics : PLAZA RODRIGUEZ Elias (1946-1952)
Inspecteurs des spectacles publics : l'unique liste disponible dans la documentation de l'AGA date de 1957. Il a donc été impossible de reconstituer le personnel provincial des années quarante.

SEVILLA ***Rapports émis entre 1947 et 1948***

Délégué Provincial : HIDALGO NIETO Manuel (1943-1950)
Secrétaire provincial : SABATER BRUGAROLAS Antonio (1948-1953)
Inspecteur en chef des spectacles publics : GAMERO Manuel (1952-1958)
Inspecteur des Spectacles Publics : GARCIA ROMERO Manuel (1940's – **1947**) ; GAMERO DIAZ Manuel (1940's-1952)

SORIA ***Rapports émis entre 1947 et 1951***

Délégué provincial : RONCAL GONZALO Francisco (1942-1970)
Secrétaire provincial : HERNANDEZ CARRETERO Pedro (1952-**1957**)
Inspecteur en chef des spectacles publics : GOMEZ ALCAZAR Enrique (1952-1957)
Inspecteurs des spectacles public : la documentation disponible à l'AGA ne permet pas de reconstituer le personnel inspecteur des années quarante.

TARRAGONA ***Rapports émis entre 1947 et 1949***

Délégué provincial : MARCH AYUELA José Maria (1944-1953)
Secrétaire provincial : BACH CUCHILLO Ignacio, actif en **1950** et 1957
Inspecteurs en chef des spectacles publics : ESPAÑOL SABATE Jaime (1952-**1959**)
Inspecteur des spectacles publics : ESPAÑOL SABATE Jaime (1945-1952)
José Maria NOGUERA SALORT (1947-**1959**) ; Luis PEREZ LAGARES (1940's- avant 1959)

TERUEL ***Rapports émis en 1947***

Délégué provincial : LOPEZ GOMEZ CORDOBES José Maria (1951-????)
Secrétaire provincial : CORTEL ZURIAGA Francisco (1945-**1957**)
Inspecteur en chef des spectacles publics : ERRUZ VELASCO Manuel (1952)

10 Signe un rapport en tant que SP de Salamanca le 04/02/53 (la llamada de Africa)

VALENCIA ***Rapports émis entre 1947 et 1950***

Délégué Provincial : CORTS GRAU José (1944-1951)
Secrétaire provincial : GALLEGO CAPARROS Nestor (1947-**1957**)
Inspecteur en chef des spectacles publics : PRADELLS CARRASCO Fernando (1952-**1958**)
Inspecteur des spectacles publics : PRADELLS CARRASCO Fernando (1944-**1952**); SANZ BERMELL Santiago (avant 1951-**1958)**

La documentation disponible à l'AGA ne dispose de liste complète du service d'inspection des spectacles publics de la province valencienne qu'à partir de 1956. Les noms inspecteurs identifiés ici n'ont été retrouvés que grâce à leur mention dans les correspondances entretenues entre le délégué provinciale et la DGCT avant 1956. L'équipe valencienne devait sans doute être bien plus importante que celle qui est mentionnée ci-dessus.

VALLADOLID ***Rapports émis entre 1947 et 1953***

Délégué Provincial : SANTIAGO JUAREZ Antonin Luis (1943-1964)
Secrétaire Provincial : FERNANDEZ MADRID Luis (1945-**1956**)
Inspecteur en chef des Spectacles Publics : MUÑOS PEREZ Juan José (1952-1953)
Inspecteur des spectacles publics : MUÑOS PEREZ Juan José (1947-1952) ; IBAÑES IBAÑES Fernando (1940's-**1956**) ; Luis Garcia Alvarez (1940's - avant 1956) ; Julio Rojo Rojo ((1940's-**1956**) ; Victor Fragoso del Toro (1940's -1950) ; PABLOS CANTARINO José Gabriel (de) (avril 1950[11]- décembre 1950[12]) ; IGLESIA PASCUAL Antonio (de la) (décembre 1950 - avant 1956)

VIZCAYA ***Rapports émis en 1947***

Délégué provincial : BUREBA MURO Bernardo (1940's-**1957**)
Secrétaire provincial : SEGURA MARCOS Luis (1950-????)
Inspecteur en chef des spectacles publics : la documentation présente à l'AGA ne permet pas de reconstituer le personnel inspecteur des années quarante.

ZARRAGOZA ***Rapports émis en 1947***

Délégué provincial : AYALA VIGUERA Felix (1942-1968)
Secrétaire provincial : TORRES ROYO Luis (1950-**1957**)
Inspecteur en chef des spectacles publics : SAN AGUSTIN MORALES Luis Ignacio (**1952**)
Inspecteurs des spectacles publics : la documentation concernant les services d'inspections des spectacles publics ne couvre que l'année 1959. Il a donc été impossible de reconstituer le personnel inspecteur des années quarante.

11 Lettre de nomination émanant des services ministériels rédigées le 05/05/50 (Lettre du 05/05/50, AGA, (3)49.2 CAJA 13163 TOP. 22/54.106-54.302)
12 Démission suite à son départ à l'étranger (lettre du 13/12/50, AGA, (3)49.2 CAJA 13163 TOP. 22/54.106-54.302)

2.2 - Liste des délégués provinciaux des délégations d'Éducation Populaire et de l'Information et du Tourisme

ALVAREZ DE CASTRO Luis

* État civil : né le 22 décembre 1918 à Guadalajarra, il est le fils de Juan, fonctionnaire, et de Mercedez. Il se marie avec Conchita, avec qui il a huit enfants.

* Formation : il réalise ses premières années d'étude à Grenade, dans un collège catholique qui lui inculque son « fort sentiment religieux[13] ». Il obtient une licence de droit à l'université de Valence en 1932.

* Carrière administrative : en 1943 il est nommé délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire de León, en tant que chef d'administration de troisième classe. Il arrive à Cuenca en 1947 où il prend la direction de la délégation d'Éducation Populaire, où il est promu un an plus tard chef d'administration de seconde classe. En 1953, il devient chef d'administration de première classe dans la nouvelle délégation provinciale de l'Information et du Toursime de Cuenca, poste qu'il occupe jusqu'en 1966. Dans les années 1970, suite à son entrée dans la politique, il occupe la charge de secrétaire provincial de la délégation[14].

* Autre fonction : à partir de septembre 1938, il écrit des articles pour le journal *Patría* à Grenade. Il rejoint ensuite l'édition *El Meditérraneo* à Castellón, de 1939 à 1942. Il sera ensuite correspondant pendant un an, en 1942, pour le journal *Las Provincias* à Valence. En 1974, le délégué provincial de l'Information et du Tourisme demande à l'administration centrale qu'on lui confie la tâche de développer l'antenne d'une édition d'envergure nationale (tel qu'*ABC*) car la province n'en dispose pas[15].

* Politique : durant la guerre civile, il se trouve en territoire républicain à Santander. Il rejoint les FET y de las JONS en octobre 1939 ainsi que le SEU. Après avoir été délégué provincial, il devient président du conseil général de Cuenca de 1969 à 1971. Il est également élu procureur de las *Cortès* en 1971 pour la province de Cuenca.

* Religion : membre de l'Action catholique[16].

* Réseaux et relations : il entretient de bonnes relations avec le gouverneur civil Julio Iranzo Domínguez, qui le convainc d'accepter le poste de président du conseil général de Cuenca en 1969.

* Liens avec les milieux culturels : en 1962, il co-organise la première Semaine de musique religieuse à Cuenca, avec Eugenio Lopez y Lopez.

---

13 Interview de José Luis Alvarez de Castro à l'occasion de son centième anniversaire, par le journal *Liberal de Castilla*, publié en ligne le 22 décembre 2018 [en ligne] https://www.liberaldecastilla.com/alvarez-de-castro-cien-anos-trasvase

14 Lettre du délégué provincial de Cuenca envoyée le 3 juillet 1974 au directeur général de la Presse (AGA, (09) 009.001.002 52/13854, registro Oficial de Periodista, ALVAREZ DE CASTRO Luis)

15 Lettre du directeur général du régime juridique de la presse au chef de service de l'Administration périphérique (AGA, (09) 009.001.002 52/13854, registro Oficial de Periodista, ALVAREZ DE CASTRO Luis, lettre du 29 juillet 1974)

16 Lettre du commissaire en chef de Castellón de la Plana envoyée au délégué national de la Presse le 23 février 1943 (AGA, (09) 009.001.002 52/13854, registro Oficial de Periodista, ALVAREZ DE CASTRO Luis)

* Distinctions : en mars 1946, il reçoit un prix journalistique de 1000 pesetas attribué par le Consejo Superior de Misiones pour ses collaborations dans *Meditérraneo* de Castellon de la Plana et dans *Imperio* à Zamora[17].

Photographie : extraite de sa carte de presse n°241, datée du 21 mars 1944 (AGA, (09) 009.001.002 52/13854, registro Oficial de Periodista, ALVAREZ DE CASTRO Luis)

AYALA VIGUERA Felix

* Carrière administrative : en mai 1942, il est délégué du Vice-secrétariat d'Education Populaire. En janvier 1944, il devient que chef d'administration de troisième classe. Il est promu chef d'administration de seconde classe en janvier 1948. En 1953, il devient chef d'administration de première classe dans la délégation provinciale de l'Information et du Toursime de Zaragoza. En 1968 il est transféré à la délégation provinciale de Gerona[18], puis en 1975 dans celle d'Avila[19].
* Autre profession : il est également écrivain et journaliste. Il est l'auteur de plusieurs nouvelles dans les années 1940 telles que *Rusia al descubierto, Ante el micrófono, Gentes nuevas en el Tell, Los que aprendieron a vivir, Pozo de niebla* (1956) ou encore *Hombres nuevos en Tell* (1955), d'une pièce de théâtre *La Hiedra Roja* (1951). Il écrit également pour le compte de plusieurs journaux au cours de sa carrières, notamment des critiques littéraires dans *ABC* dans le milieu des années 1940, ainsi que dans *Amanecer*.
* Distinctions : en 1951 il obtient le premier prix du Concours de Théâtre Libre organisé par le Théâtre des Artistes de Barcelone, pour sa pièce de théâtre *La Hiedra Roja*[20]. En 1956, il reçoit le deuxième prix « Gabriel Miro » pour sa nouvelle *Pozo de niebla*[21]. Il reçoit également plusieurs prix pour son activité journalistique[22], notamment un prix de l'armée pour un de ses article dans *Amanecer* en 1965.

AYERBE Y MARIN Salvador María (de)

Etat civil : né en 1901, il est originaire de Huesca. Il est le fils de Benito Ayerbe Allué et de Pilar Marin. Il meurt en 1966, à l'âge de 65 ans.
Formation : il étudie à l'Institut Général et Technique de Huesca, puis, à partir de 1915 à l'Institut Général et Technique de Zaragoza[23].
Carrière administrative : il intègre la délégation provinciale d'Education Populaire de Huesca au cours des années 1940, en tant que chef d'administration de troisième classe. Les dernières traces de son activé en tant que délégué provincial de l'Information et du Tourisme de Huesca datent de 1957[24].

---

17 *ABC*, n°13313, p. 8
18 *ABC Madrid*, le 10 octobre 1938, p. 42
19 *ABC Madrid*, le 25 février 1975, p. 27
20 *ABC Madrid*, le 3 juin 1951, p. 33
21 *ABC Madrid*, le 30 mai 1956, p. 52
22 *ABC Madrid,* le 13 décembre 1963, p. 91 ; *ABC Madrid*, le 14 octobre 1965, p. 77 ; *ABC Madrid*, le 15 février 1973, p. 51 ; *ABC Madrid*, le 7 octobre 1977, p. 33
23 Dossier scolaire de Salvador Ayerbe Marin (AHP de Huesca)
24 Fiches de salaire du personnel provincial du MIT (AGA, Cultura, (3)49.003 caja 14940 T0P 22/57, Nominas Delegaciones Provinciales, 1957)

Autre profession : jusqu'en 1931, il dirige le *Montearagón*, journal catholique conservateur édité à Huesca qui disparaît en 1931. En 1940 il intègre l'Académie royale des Nobles et Beaux Arts de San Luis de Zaragoza en tant qu'universitaire. En 1949, il participe à la fondation de l'Institut d'Eudes Oscences dont il a été le vice-directeur. Il y enseigne et anime divers cycles de conférence tout au long des années 1950. Durant sa carrière universitaire, il publie de nombreux articles dans des journaux et revues scientifiques, notamment au sein de la revue de l'institut, *Argensola*.
Politique : entre 1948 et 1955, il le premier adjoint au maire de Huesca.
Liens avec les milieux culturels : son investissement auprès des différentes institutions académiques de la province le met en lien étroit avec l'élite intellectuelle de de Huesca. Il est également l'auteur de différentes œuvres littéraires, qui mettent en exergue la culture aragonaise, telle que *A través del Somontano Altoaragonés* publiée en 1931.

BUREBA MURO Bernardo (1897-1975)
* État civil : né le 11 novembre 1897 à Valladolid, il est le fils de Lazaro et de Juana. Il décède le 27 août 1975, à l'âge de 78 ans.

* Formation : il a obtenu le titre de professeur du premier degré.
* Carrière administrative : sa nomination n'apparaît dans aucun bulletin officiel du régime. Il arrive à la tête de la délégation provinciale d'Éducation Populaire de Vizcaya (Bilbao) vraisemblablement au début des années quarante et y demeure au moins jusqu'en 1957[25].
* Autres professions : il mène une longue carrière de journaliste qu'il débute en 1916. Il travaille dans différentes éditions : *El Pueblo Vasco de Santander*(1916-1918), *La Información* (1917-1918), à Bilbao il est sous-directeur de *El Pueblos Vasco de Bilbao* (1918-1938) puis de *El Correo Español* (1938). Entre 1934 et 1936, il prend également la direction du journal radiophonique *Alas* sur Radio Bilbao. En 1940, il dirige le journal *Hierro* jusqu'en 1961. Il travaille ensuite jusqu'à sa mort à à *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. Il est membre de la Fédération Nationale des Associations de la Presse d'Espagne[26] et président de l'Association de la Presse à Bilbao.
* Politique : il est membre des FET y de las JONS. En 1936, des républicains lui intentent un procès pour l'un de ses articles dans lequel il défend les militaires ayant renversé le gouvernement. En 1938, il dirige la Délégation Provinciale de la Presse du *Movimiento*.
* Distinctions : en 1951, il reçoit un titre de l'Ordre Impérial du *Yugo y de las Flechas*, un ordre phalangiste (*Encomienda sencilla de la Orden Imperial del Yugo y las Flechas*)[27]. En 1958, il reçoit un titre de l'Ordre d'Isabelle la Catholique[28]. En 1965, il est nommé journaliste d'honneur par le ministre de l'Information et du Tourisme[29].

Photographie : extraite de sa crate de presse n°346, non datée (AGA, Registro Oficial de Periodista, (09) 009.001.002 52/13854, n°818, « Bernardo Bureba Muro »)

25 Il apparaît dans les fiches de salaires du service du personnel du MIT en 1957 (AGA, Cultura, (3)49.003 caja 14940 T0P 22/57, « Nominas Delegaciones Provinciales », 1957)
26 *BOE,* n°308, le 10 décembre 1957, p. 7395
27 *ABC Madrid*, n°14845, le 18 mars 1951, p. 10
28 *ABC Madrid*, n°17126, 18/07/58, p. 25
29 *ABC*, n°19305, le 18 juillet 1965, p. 55

BURGO TORRES Jaime (del)[30]

* État civil : né à Pamplona le 11 novembre 1912, il est le fils d'Eusebio del Burgo Pascual et de Paula Torres Jacoisti. Il se marie en 1939 à Mercedes Tajadura Guño, avec qui il a trois enfants, dont Jaime Ignacio qui deviendra une personnalité politique importante de Navarre[31]. Il meurt le 23 octobre 2005.

* Formation : il réalise des études d'expert-comptable à l'école de commerce de Pamplona. A la fin de la guerre civile, il obtient son diplôme de *profesor mercantil*[32] à l'école de commerce de Bilbao.

* Carrière administrative : il est nommé délégué provincial du Vice-secrétariat d'Education Populaire en août 1943. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposé aux fonctionnaires nommé sur le principe de la désignation libre, qui ne dispose pas du diplôme correspondant[33]. En décembre 1953, il devient chef d'administration de première classe et demeure à la tête de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Pamplona jusqu'en 1964.

* Autre profession : tout au long de sa carrière, il rédige de nombreux articles pour l'Académie Royale d'Histoire. Il est directeur du réseau de bibliothèques de Navarre entre 1939 et 1982. Il est également un auteur et un historien prolifique (cf « Liens avec les milieux culturels »)

* Politique : quand la Seconde République est proclamée en 1931, il est membre des *Juventudes Jaimistas* (JJ), les jeunesses carlistes défendant la légitimité de Jaime de Bórbon, unique fils de Carlos VII sans descendance. En 1932, il est emprisonné avec son père durant six mois, car ils sont accusés de comploter contre la république. Entre 1930 et 1936, il fonde et dirige l'AET (*Agrupacion de Estudiantes Tradicionalistas*), le syndicat étudiant traditionnaliste, dans lequel il dirige de nombreux séminaires carlistes. En 1936, il rejoint le camp nationaliste et est fait capitaine des *Tercios de Requetés* de Pamplona, groupe armé composé de volontaires carlistes. Il participe à la prise de Madrid sous le commandement militaire du colonel García Escamez. Il est blessé lors des combats et passe plusieurs mois à l'hôpital. En 1937, il publie la revue *Ideario*, publication destinée à synthétiser la doctrine carliste. Il est adjoint au maire de Pamplona entre 1942 et 1944. En 1958 puis en 1961, il est élu Conseiller National du *Movimiento* pour la province de Pamplona[34]. En 1964, il est également nommé directeur du Tourisme, des Bibliothèques et de la Culture populaire au sein de la députation florale de Navarre, jusqu'en 1982.

* Liens avec les milieux culturels : En 1939, il fonde la Bibliothèque de Navarre qu'il dirige jusqu'en 1982. Il dirige également l'École des Arts de Pamplona[35]. Il est l'auteur de plusieurs

30 Un grand nombre d'informations biographiques ont été tirées de l'ouvrage que son fils à publier en son honneur, dans lequel il s'emploie à publier des textes rédigés par son père. Cf BURGO TORRES Jaime Ignacio (del), *Jaime del Burgo. Una vida al servicio de la cultura*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, Sociedad de Estudios Navarros, 2003

31 Jaime Ignacio Burgo, affilié au *Partido* Popular, a été président de la députation florale de Navarre entre 1979 et 1984, sénateur entre 1977 et 1982 et qui est élu à plusieurs reprise député entre 1989 et 2008.

32 Le titre de *profesor mercantil* correspond au plus haut diplôme dispensé par les écoles de commerce, obtenu au bout de six années d'études.

33 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37

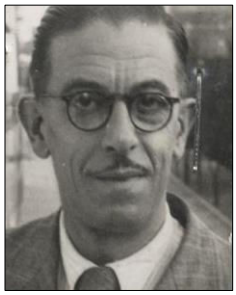
34 *BOE*, n°79, le 2 avril 1958 ; *BOE*, n°117, le 17 mai 1961

35 *ABC*, le 25 octobre 1944, p. 44

nouvelles telles que *El valle perdido* (1942), *Llamada sin repuesta* (1987), d'une pièce de théâtre - *La cruz del fuego* (2000) – et d'un recueil de poésie - *Soliloquios. En busca del rayo de luz perdido* (2000). Féru d'histoire, il publie deux ouvrages colossaux : l'un dédié aux guerres carlistes (*Bibliografía de las Guerras Carlistas y de las Luchas Políticas del siglo XIX*) pour laquelle il est récompensé par un prix de littérature en 1967, et l'autre consacré à l'histoire de sa province (*Historia General de Navarra*) qu'il publie en 1992.

* Distinctions : Franco lui remet la *Cruz Laureada de San Fernando*, une des distinctions militaires les plus prestigieuses, pour saluer son action durant la guerre civile[36]. En 1967, il reçoit le prix national de littérature « Menéndez Pelayo » pour son œuvre *Bibliografía de las Guerras Carlistas y de las Luchas Políticas del siglo XIX.* En 1997, il reçoit une décoration honorifique de l'ordre d'Alphonse X le Sage afin de récompenser son œuvre et ses mérites dans le domaine culturel (la *Encomienda con Placa*).

CAMPILLO BALBOA Narciso



* Etat civil : né à Madrid le 17 octobre 1901, il est le fils de Narciso et de Luisa. Il est marié à Victoria Ortega Muñoz, avec qui il a deux enfants. Il meurt le 2 mai 1963.

* Formation : il réalise une formation religieuse au séminaire de la Compagnie de Jésus à Ciudad Real puis au Collège Maximo de la Cartuja à Grenade. Il obtient ensuite une licence en Philosophie et en Lettre, où il apprend le français, l'italien ainsi que le latin et le grec ancien[37]. Il devient professeur de secondaire en latin et en 1936, il est nommé professeurs d'université en latin.

* Carrière administrative : On ne trouve aucune indication dans le *Boletin Oficial del Estado* de sa nomination en tant que délégué provincial d'Éducation Populaire de Badajoz, mais il signe les la correspondance qu'il entretient avec la DGCT en tant que délégué provincial de Badajoz entre 1947 et jusqu'en 1951, où il est remplacé par Manuel Delgado Paez de la Condena.

* Autre profession : entre 1934 et 1936 il est rédacteur en chef du journal *El Debate* puis de *Ya* en 1939. Il est ensuite directeur pendant quatorze ans du journal *Hoy* de Badajoz, et durant trois ans, à partir de 1952[38]de *El Ideal Gallego* de La Coruña[39]. En 1953, il renonce à presque l'ensemble de ses activités journalistiques en raison de problèmes de santé et retourne à Madrid où il intègre tout de même la rédaction de *Ya*, journal catholique.

* Politique : avant le conflit, en 1933 il est membre des JAP[40]. Lors du soulèvement militaire, il refuse d'intégrer les armées républicaines et est fait emprisonné d'octobre 1936 à septembre 1937 par les républicains.

---

36 BURGO TORRES Jaime Ignacio (del), *Jaime del Burgo. Una vida al servicio de la cultura*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, Sociedad de Estudios Navarros, 2003, p. 27

37 Rapport produit par a délégation nationale de la presse en 1938 (AGA, (09) 009.001.002 52/13854, Registro oficial de periodista, CAMPILLO BALBOA Narciso, n°518)

38 *ABC,* 22/11/52, p. 24

39 Rapport produit par a délégation nationale de la presse en 1938 (AGA, (09) 009.001.002 52/13854, Registro oficial de periodista, CAMPILLO BALBOA Narciso, n°518) et *ABC*, le 4 mai 1963, p. 76

40 *ABC*, le 26 février 1933, p. 36

* Religion : encore adolescent, il intègre le séminaire de la Compagnie de Jésus situé à Ciudad Real. En raison d'une santé fragile, il renonce finalement à prononcer ses vœux.
* Liens avec le milieu culturel et académique : il fonde à Badajoz le Centre d'Estrémadure d'Etudes Universitaires (*Centro Extremeño de Estudios Universitarios*) ainsi que la Fédération des Amis de l'Enseignement et de la Fraternité des Licenciés et Docteurs (*Federación de Amigos de la Enseñanza y de la Hermandad de Licenciados y Doctores)*
* Réseaux et connaissance : lors de l'épuration des journalistes par le nouveau régime, il déclare sur l'honneur son adhésion au *Movimiento Naional* et cite différents témoins pouvant attester de sa bonne foi : Luis Ortiz Muños, Secrétaire de l'Institut d'Isabelle la Catholique de Madrid, José Orejon Guillén, délégué de la Propagande et de la Presse d'Arganda del Rey (Madrid) et Jeronimo Muñoz-Delgado, maître d'œuvre du cadastre (*Aparejador del Catastro*) au ministère des Finances Publiques.
* Distinction : il reçoit les félicitations du ministre de l'Éducation Nationale en personne pour la façon dont il a couvert la campagne pour le référendum de juillet 1947.

Photographie : extraite de sa carte de presse n°1066, non datée (AGA, (09) 009.001.002, Registro de periodista, CAMPILLO BALBOA Narciso, n°518)

CHAVARRI PEÑALVER Enrique
* État civil : fils de Enrique Chavarri Laguinilla et de Pilar Peñalver, originaire de San Julian (Cuenca).
* Carrière administrative : en mai 1941, il est nommé chef provincial du Sous-secrétariat de la Presse et de la Propagande[41]. En 1944, il est nommé délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire à Alava, en tant que chef d'administration de troisième classe. En 1948, il est promu au rang de chef d'administration de seconde classe dans la délégation d'Éducation Populaire d'Alava. En 1953, il est de nouveau nommé délégué provincial de l'Information et du Tourisme d'Alava, en qualité de chef d'administration de première catégorie[42]. En 1959, il atteint le plus haut échelon administratif du corps des délégués provincial, en étant délégué chef supérieur de l'administration. Il nous reste des traces de son activité en tant que délégué provincial jusqu'en 1968.

CORTS GRAU José
* État civil : né à Fortaleny (province de Valenca) le 25 octobre 1905, il est le fils de José Corts Bosch, maître d'école à Ayora (Valencia) et d'Isabel Grau. Il est marié et a quatre enfants. Il décède le 04 avril 1995.
* Formation : durant sa jeunesse, il étudie au collège franciscain de la Conception de Ontinyent (province de Valence) et obtient son bac au lycée général et technique de Valence en 1917. Il poursuit ses études en droit, en tant que boursier au collège Beato Juan de Ribera en cours préparatoire entre 1923-1924. Il entre ensuite à l'université de droit de Valence et obtient sa licence en 1929. En 1932, il obtient le titre de docteur en droit avec une thèse

41 *BOE*, n. 292, 7 décembre 1959, p. 15590
42 *B.O.E.*, ,°166, le 15 juin 1953, p. 3625

intitulée "Ideario político de Balmes" sous la direction de Luis Mendizábal Villalba. Il obtient les félicitations du jury ainsi qu'un prix extraordinaire.
* Carrière administrative : il intègre la délégation provinciale du vice-secrétariat d'Éducation Populaire de Valence en juin 1944. Il occupe la tête de la délégation jusqu'en 1951, qu'il quitte après avoir été nommé recteur de l'université de Valence.
* Autre profession : Entre 1933 et 1934, il est assistant au sein de la Faculté de Droit de Valence. En juillet 1935, il est nommé professeur des université à la Faculté de Droit de Grenade. En 1941, il est nommé professeur à l'Université de Valence[43]. En 1947, il passe au cinquième échelon de l'enseignement supérieur[44] (18 000 ptas). Entre 1947 et 1951, il est vice-recteur de l'Université de Valence[45] et en devient le recteur en décembre 1951[46]. En 1971, il devient président du Patronat de l'Université de Valence. En 1975, il est contraint de prendre sa retraite en vertu de son âge. Il est cependant autorisé par le ministère à continuer d'enseigner durant l'année universitaire 1975-1976.
* Politique : durant la guerre civile, il est sur le territoire républicain et mobilisé de force sur le front en 1937. En 1940, après l'instruction menée par les autorités franquistes en charge de l'épuration des institutions universitaires, il réintègre ses fonctions sans aucune sanction.
* Réseaux et connaissance : dans son dossier d'épuration[47], il cite de haut fonctionnaires du régime étant capable d'attester de sa bonne foi politique : il évoque le sous-secrétaire du ministère de l'Education Nationale ; Pedro Laín Entralgo, chef du service d'édition de la délégation nationale de la Presse ; Alfonso García Valdecasas, chef du service des affaires ecclésiastique au ministère de la Justice ; Mariano Puigdollers Oliver, marquis de Lozoya ; Pedro Ruiz Tomas, délégué provincial du Travail à Valence ; José Torres Murciano, secrétaire provincial de la Phalange Espagnole de Valence ; le Marquis de la Eliseda, gouverneur civil de Santander ; ainsi qu'un certains nombre de ses collègues professeurs des universités de Grenade et de Valence.
* Religion : en 1929, il devient membre de l'Action catholique valencienne. En 1936, il devient secrétaire de la délégation diocésaine de l'Action catholique de Grenade, pour laquelle il rédige un manifeste en vue des élections de 1936.
* Liens avec les milieux culturels : il est sollicité à plusieurs reprises par le ministère de l'Éducation Nationale de participer à l'organisation de grands événements culturels, comme le premier centenaire de la mort de Jaime Balmes en 1948[48], écrivain religieux catalan du XIX^{e} siècle, ou encore le centenaire de la mort de Juan Donoso Cortes en 1953[49], écrivain, philosophe et homme politique espagnol du XIX^{e} siècle. Il est également sollicité en 1953 pour faire partie du jury attribuant différents prix nationaux de littérature[50].
* Distinction : en 1946, il reçoit la croix de San Raimundo de Peñafort[51] ainsi que le titre de Commandant de l'Ordre d'Alphonse X le Sage[52]. En 1948, il est nommé Commandant au sein

43 *BOE*, n°186, le 5 juillet 1941, p. 4991
44 *BOE*, n°41, le 10 février 1947, p. 991
45 *BOE*, n°118, le 28 avril 1947, p. 2507
46 *BOE*, n°357, 23 décembre 1951, p. 5820
47 AGA, (05)020.000 – 21/20503, "José Corts Grau"
48 *BOE*, n°89, le 29 mars 1948, p. 2164
49 *BOE*, n°18, le 18 janvier 1953, p. 355
50 *BOE*, n°351, le 17 décembre 1953, p. 7453
51 *BOE*, n°203, le 22 juillet 1946, p. 5790
52 *BOE*, n°343, le 9 décembre 1946, p. 8663

du prestigieux Ordre des Cisneros, pour récompenser son mérite politique. En 1958, il reçoit la Grande Croix de l'Ordre du mérite civil, octroyée par Franco[53].

DELGADO PAEZ DE LA CADENA Manuel

* Carrière administrative : il intègre le corps des délégués provinciaux en mars 1948. Il assume les fonctions de délégué provincial de l'Information et du Tourisme de Badajoz seulement à partir de 1951, suite au départ de Narciso Campillo Balboa. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposés aux fonctionnaires faisant fonction de cette charge mais ne disposant pas du diplôme correspondant[54]. Il est est promu chef d'administration de troisième classe en 1954[55]. En 1968, il dépend toujours de cette délégation mais est affilié au service d'inspection du MIT pour la province de Badajoz, après l'obtention du concours technique de l'administration civile[56].
* Autre profession : Manuel Delgado Paéz de la Cadena est avocat de profession[57].
* Politique : dans le dossier transmis au service de la DGCT afin que lui soit délivrer son carnet d'inspecteur, il est décrit comme un personne « fidèle au glorieux *Movimiento Nacional*[58] ».
* Distinction : il publie un livre en 1955, intitulé *Los Hospedajes y su regulación legal* qui est déclaré « d'utilité publique » par le régime le 20 avril 1955[59].

DOBLADO CLAVERIE Julio

* Etat civil : né le 20 mai 1931, il est originaire de Santa Cruz de Tenerife.
* Carrière administrative : en 1954, il est fonctionnaire de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme, de Cádiz-Ceuta[60]. En 1956, il est nommé délégué provincial de l'Information et du Tourisme en qualité de chef d'administration de troisième classe[61]. Il n'occupe ce poste qu'un an car il demande un congé sans solde[62]. En 1966, il est cité dans la presse comme délégué provincial du MIT à Cuenca[63].

DOTRES AURRECOECHEA Luis

* État civil : il est le fils de Félix María Carlos Dotres Eizaguirre et de Teresa Aurrecoechea Alcaín. Il est marié et a eu trois enfants.
* Carrière administrative : en 1943, il est délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire de Guipúzcoa jusqu'en 1952[64], où il est remplacé par Felipe de Urgate Lambert. Il

---

53 *BOE*, n°177, le 25 juillet 1958, p. 6777
54 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37
55 *BOE*, n°144, 24 mai 1954, p. 3532
56 *BOE*, n°141, le 12 juin 1968, p. 8595
57 Il envoie un formulaire à la DGCT pour obtenir sa carte d'inspecteur des spectacles publics le est divulgue certaines informations personnelles (AGA, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, Lettre du 11 novembre 1951)
58 AGA, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, Lettre du 11 novembre 1951
59 *BOE,* n°130, le 10 mai 1955, p. 2910
60 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du 19 octobre 1954
61 *BOE*, n°27, 27 janvier 1956, p. 657
62 *BOE*, n°49, 18 février 1956, p. 1138
63 *ABC Madrid*, Ed. De la Mañana, le 6 février 1966, p. 68
64 Il signe sa dernière mettre en tant que délégué provincial de Guipozcoa le 30 avril 1952 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302)

demeure cependant fonctionnaire de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme, en étant affecté au service d'inspection du MIT. En 1953, il devient ainsi inspecteur et chef d'administration de première classe[65]. Il occupe, en autres, les fonctions d'inspecteur des spectacles publics à San Sebastian. Le nouveau délégué provincial de Guipúzcoa exige néanmoins que lui soit retiré son permis d'inspection des spectacles publics car il ne réalise pas les tâches auxquelles il prédestine[66].

* Politique : durant la guerre civile, en 1938, il est nommé sous-lieutenant d'infanterie après avoir suivi une formation à l'académie militaire d'Avila[67].

* Réseaux et connaissances : il nomme son oncle Bernardo Aurrecochea Alcaín inspecteur des spectacles publics de la capitale.

FERNANDEZ GALLEGO José

* Etat civil : né le 5 mai 1886 à Orense, il est le fils de Rafael et de Concepción. Il décède le 20 décembre 1962.

* Formation : il obtient une licence en Philosophie et en Lettres. Il parle latin, français, portugais et italien.

* Carrière administrative : en 1940, il est fonctionnaire au sein de la délégation du Trésor Public d'Orense. En 1943, il est nommé délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire à Orense, en tant que chef d'administration de troisième catégorie. Il prend la tête de la nouvelle délégation de l'Information et du Tourisme de la province jusqu'en 1956, où il part à la retraite.

* Autres professions : il est également écrivain, journaliste et professeur. Il intègre la rédaction du journal *La Region* en 1910, dont il prendra la direction entre 1929 et 1931. Il fonde et dirige l'édition *Herlado Orensano* en 1928, et est correspondant pour la province d'Orense au sein de nombreux journaux : *El Ideal Gallego, La Epoca, El Debate, Ya, ABC* ou encore *Informaciones*. Il réalise de nombreux travaux historiques et littéraires dont deux biographies, une sur le poète originaire d'Orense, García Mosquera, et une autre sur Lamas Carvajal. Il est également professeur au sein de l'Institut d'enseignement secondaire d'Orense depuis 1948[68] ainsi que directeur de l'école de commerce d'Orense jusqu'en 1956[69].

* Politique : en 1939, il est désigné comme délégué provincial de la Presse des FET y de las JONS pour la province d'Orense[70].

* Liens avec les milieux culturels : son statut de journaliste le met au contact de nombreux acteurs culturels et intellectuels. Durant les années 1950, il préside d'ailleurs l'Association de la Presse d'Orense[71].

* Distinctions : en 1952, il reçoit un prix au concours littéraire organisé en hommage au poète Curros Enriquez à La Havane[72].

---

65 *BOE*, « Orden de 16 de julio de 1953 », n°238, le 26 août 1953, p. 3139

66 Lettre du délégué provincial de Guipozcoa à la DGCT, rédigée le 20 juillet 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302)

67 *BOE*, n°94, le 2 octobre 1938, p. 1583

68 *BOE*, n°174, le 22 juin 1948, p. 2665

69 *BOE*, n°151, 30 mai 1956, p. 3511 ; *BOE*, n°208, 26 juillet 1956, p. 4907

70 Lettre du chef du service de presse du gouverneur civil d'Orense au directeur général de la Presse (AGA, Registro oficial de Periodistas, (09) 009.001.002 52/13927, FERNANDEZ GALLEGO José, n°2560, lettre du 19 août 1939)

71 *ABC*, le 21 décembre 1962, p. 80

Photographie : extraite de sa carte de presse n°1227, non datée (AGA, Registro oficial de Periodistas, (09) 009.001.002 52/13927, FERNANDEZ GALLEGO José, n°2560)

FERNANDEZ MELLADO Bruno

* Etat civil : né en 1916, il est le fils de Julian Fernández Molón et de Benigna Mellado Vicente. Il se marie en 1946 avec Juana Gil Saralegui, avec qui il a cinq enfants. Il meurt le 16 novembre 1969.

* Carrière administrative : il est nommé à la tête de la délégation d'Avila en 1953, en tant que chef d'administration de seconde classe de libre désignation[73], et titularisé à ce poste en 1956 en tant que chef d'administration de troisième classe[74].

FERNANDEZ SORDO Alejandro[75] (1921-2009) :

* Etat civil : il est né le 4 septembre 1921 à Oviedo. Il s'est marié avec María de la Concepción Cabal Vega, avec qui il a eu cinq enfants. Il décède le 6 mai 2009, à l'âge de 88 ans.

* Formation : il réalise une licence de droit à l'Université d'Oviedo et obtient le titre d'avocat.

* Carrière administrative : en mai 1942, il est librement nommé secrétaire provincial du Vice-Secrétariat d'Education Populaire d'Oviedo. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial : il est ainsi promu chef d'administration de seconde catégorie, puis, en 1955, de première catégorie[76] au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme d'Oviedo. Il quitte la délégation en 1965, où il est nommé Délégué national de la presse, de la propagande et de la radio. Il participe à l'élaboration de la loi sur la presse de 1966. En 1969, il est nommé Directeur général de la presse au sein du ministère de l'Information et du Tourisme, poste qu'il occupe jusqu'en 1973. Entre janvier 1974 et décembre 1975, il est nommé ministre des relations syndicales.

* Autre profession : à la mort de Franco, il se retire de la vie politique et de la fonction publique. Il est nommé président de la Banque du Crédit Local en 1976.

* Politique : Durant la guerre civile, il est lieutenant au sein de la milice universitaire d'Oviedo[77]. Durant ses études il fonde le SEU d'Asturie, duquel il sera délégué de la presse et de la propagande. A la fin de la guerre civile, il est nommé conseille provincial du *Movimiento* en Asturie ainsi que conseiller municipal d'Oviedo. Il fut procureur des *Cortés* entre 1964 et 1977.

* Religion : Alejandro Fernandez-Sordo est un membre reconnu l'Action Catholique espagnole.

* Distinctions : il a reçu de nombreuses distinctions pour son œuvre politique par le régime. Parmi elles, on compte la Grande croix de l'ordre des Cisneros récompensant son mérite politique ; il a également reçu les titres de Commandant de l'Ordre du mérite civil et de Commandant de l'Ordre d'Isabelle la Catholique.

---

72 *ABC*, le 4 janvier 1952, p. 29
73 *BOE*, n°89, 29 mars 1956, p. 2138
74 *BOE*, n°85 25 mars 1956, p. 2027
75 SÁNCHEZ SOLER Mariano, *Ricos por la guerra de España*, Madrid, Ed. Raices, 2007
76 *BOE*, n°24, 24 janvier 1956, p. 591
77 BORRÀS BETRIU Rafael, *El día que mataron a Carrero Blanco*. Barcelona, Planeta, 1974, p. 306

FERNANDEZ-DELGADO MAROTO Manuel

* État civil : né en 1919, il est le fils de Rafael Fernández-Delgado y de la Peña et de Leonor Maroto Conesa. Il se marie à Dolores Cerdá Ruíz-Funes avec qui il a 11 enfants. Il meurt en 1971, à l'âge de 52 ans.

* Formation : durant sa jeunesse, il étudie au sein de l'Institut Alphonse X le Sage, qui accueille les enfants des classes aisées de Murcía[78]. Il y reçoit d'ailleurs un prix d'excellence au cours de l'année 1934-1935 (la *Matrícula de Honor)*. En 1939, il est admis à l'École navale militaire[79].

* Carrière administrative : en 1943, il est nommé délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire de Murcía, et devient chef d'administration de troisième classe en 1944. En 1948, il est promu chef d'administration de seconde classe dans la délégation provinciale d'Éducation Populaire[80]. En 1953, il est nommé délégué et chef d'administration de première classe dans la nouvelle délégation de l'Information et du Tourisme. En 1967, il est vice-président de la Chambre officielle du commerce, de l'industrie et de la navigation[81].

* Autre profession : au cours des années quarante, il écrit plusieurs articles au sein de plusieurs journaux, notamment pour la publication phalangiste *Amanecer*, en tant que correspondant.

* Liens avec les milieux culturels : il ouvre avec son épouse une galerie d'art à Murcía, appelée « Chys » qui le met en relation avec de nombreux artistes du premier franquisme. Il est également l'auteur de divers articles ou œuvres littéraires, telle que *Desde aquí* (1947). A la fin des années soixante, il prend une part active dans la valorisation culturelle de la province de Murcía, en organisant divers événements culturels. En 1968, il préside ainsi la Fête internationale de la Conserve et de l'Alimentation[82] (FICA) qui met à l'honneur la gastronomie andalouse et supervise un an plus tard le deuxième Festival international du folklore méditerranéen[83] à Murcía.

* Distinctions : il reçoit au cours des années 1940 divers prix de la *Diputación* de Murcía pour des articles qu'il a fait publier : il est récompensé en 1942 pour son article « *El diario de un combatiente en Rusia* »[84] et en 1945 pour un article intitulé « *Retazo de la carta de un falangista a su hermana* »[85].

GONZALEZ ROYUELA Enrique

* Etat civil : né le 20 février 1906, il est le fils Julian González Calleja et de Felina royuela Castrillejo. Il se marie avec Encarnación Gómez Maza, avec qui il a quatre enfants. Il meurt le 25 février 2000, à l'âge de 94 ans.

---

78 JIMÉNEZ MADRID Ramón, *El Instituto Alfonso X el Sabio : 150 años de historia,* Murcia, Ed. Regional de Murcia, 1987, p. 205

79 *BOE*, n°278, le 5 octobre 1939, p. 5593

80 *BOE*, n. 180, le 26 juin 1952, p. 2931

81 *ABC*, le 21 décembre 1967, p. 71

82 *ABC*, le 1er février 1968, p. 44

83 *ABC*, le 23 août 1969, p. 54

84 Archivo General de la Region de Murcia, Diputación Provincial de Murcia, Cultura, 4.3.9.2 DIP 5566, « Expedientes de concurso de premios. 1942 »

85 Archivo General de la Region de Murcia, Diputación Provincial de Murcia, Cultura, 4.3.9.2 DIP 5569, « Expedientes de concurso de premios. 1945 »

* Carrière administrative : il rejoint la délégation provinciale du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire de Palencia en 1942, en tant que chef de négociation de première classe[86]. En 1953, à la tête de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Palencia, il devient chef d'administration de de troisième classe. En 1957, il est promu chef d'administration de seconde classe[87]. En 1970, il est transféré à la délégation provincial de l'information et du Tourisme de Melilla[88]. En mars 1975, il reprend la tête de la délégation provinciale de Palencia[89].
* Politique : en 1937, il est le chef provincial du Syndicat Espagnol des Maîtres (SEM) à Palencia[90].

GARCIA-CERNUDA CALLEJA José Maria
* Etat civil : né en 1917, il est le fils de José María García-Cernuda Estrada de Nora et d'Isabel Calleja Gutiérrez. Il est le petit-fils de Saturnino Calleja, célèbre éditeur espagnol. Son épouse, Pilar Lago Nuñez, fait partie de la *Sección Femenina*. Ils ont eut quatre enfants. Il meurt en 2009, à l'âge de 92 ans.
* Formation : il est licencié en droit.
* Carrière administrative : en 1946, il est nommé délégué provincial d'Éducation Populaire à Cadiz, jusqu'en 1952, où il est transféré à la direction de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Séville[91]. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposés aux fonctionnaires faisant fonction de cette charge mais ne disposant pas du diplôme correspondant[92]. Il est nommé chef d'administration de première classe. En 1958, il est nommé délégué provincial de cette même délégation à Pontevedra. En 1970, il prend la direction de la délégation de Madrid[93] et est nommé membre de la commission de censure des œuvres théâtrales du MIT[94].
* Autre profession : à l'origine, José María García-Cernuda Calleja est avocat. En plus de ses fonctions au sein de l'administration publique et des multiples charges politiques qu'il occupe au cours de sa carrière, il porte son intérêt sur le milieu journalistique. Il prend la direction de différentes éditions : il dirige les journaux *Haz* et *La Hora* à Madrid, ainsi que *La Voz del Sur* à Cádiz[95].
* Politique : Durant la guerre civile, il a été chef d'escadrille de première ligne pour la Phalange asturienne[96] . Après le conflit, il fonde et dirige le Syndicat Espagnol Universitaire (SEU) d'Oviedo, le syndicat étudiant phalangistes auquel l'adhésion est obligatoire pour tous les universitaires. A Madrid, il continue de s'investir au sein du SEU : il occupe les fonctions

86 *BOE*, n°106, 16 avril 1953, p. 2085
87 *BOE*, n°204, 10 août 1957, p. 3874
88 *ABC Sevilla*, n°20762, le 24 mars 1970, p. 24
89 *ABC Madrid,* 2 mars 1975, p. 25
90 LÓPEZ BAUSELA José Ramón, *La escuela azul de Falange Española de las J.ON.S. Un proyecto fascista desmantelado por* implosión, Palencia, Dykinson, 2017, p. 306
91 Il signe une lettre envoyée à la DGCT en tant que délégué provincial de l'Information et du Tourisme de Sevilla (AGA, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du 9 décembre 1952)
92 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37
93 *ABC*, 07/01/70, p. 21
94 *ABC*, 20/08/70, p. 51
95 *ABC*, n°16670, 29/01/57, p. 12
96 *ABC*, n°16670, 29/01/57, p. 12

de délégué de la presse et de la propagande ainsi que la charge de vice-secrétaire d'éducation politique et de propagande au sein du syndicat. Il œuvre également pour la délégation nationale des *Frente de Juventudes*, en étant chef de formation des *Falanges Juveniles.* En 1957, il est nommé délégué provincial de Prensa, Propaganda y Radio de F.E.T. y de las J.O.N.S. à Séville.

* Réseaux et connaissance : durant la guerre civile, il a combattu aux côtés de Dionisio Ridruejo[97]. Lorsque la paix revient, il commence à travailler avec Carlos Maria Rodriguez de Valcarcel, chef national du SEU. Lorsque Valcarcel est envoyé à Cádiz en tant que gouverneur, Cernuda le suit en tant que délégué de la Presse et de la Propagande.

* Lien avec les milieux culturels : intellectuel phalangiste, il met sa prose au service du régime : il est l'auteur d'un hymne chanté dans tous les camps du *Frente de Juventudes*, intitulé *Cubre tu pecho*. Ami de Camilo José Cela[98], il fréquente le Café Gijon avec Lula de Lara, Eugenia Serrano et Federico.

* Distinctions : il est titulaire de la médaille de la *Vieja Guardia*. Son action syndicale durant ses études est récompensée par l'attribution de deux médailles : celle du fondateur du SEU et le *Victor de Plata* du SEU.

GOMEZ CANTOLLA Ramón

* État civil : il s'est marié à María Ascensión López-Vázquez Casanueva, avec qui il a eu un fils. Il meurt à Santander le 2 août 2011.

* Carrière administrative : en 1944, il est nommé délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire de Salamanque. Il devient chef d'administration de troisième classe en octobre 1947. En 1951, il est promu chef d'administration de seconde classe au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme. En 1953, il devient chef d'administration de première classe. Il quitte la délégation provinciale de Salamanque en 1957[99].

* Distinction : en août 1953, il reçoit une décoration de l'Ordre des Cisneros, en récompense de ses services pour « l'Espagne et la Phalange, avant et après le *Movimiento* »[100].

GONZALEZ DUQUE DE HEREDIA José

* État civil : fils de Alfonso Gonzalez Nuñez et de María Antonia Duque de Heredia Cabello. Il épouse Adela Narvaez Barbieri avec qui il a quatre enfants.

* Carrière administrative : au cours des années quarante jusqu'en 1955, il occupe la charge de délégué provincial d'Éducation Populaire de Huelva, puis de délégué provincial de l'Information et du Tourisme.

---

97 Dionisio Ridruejo Jiménez (1912-1975) est un poète et écrivain de la génération de 36, ainsi qu'un homme politique espagnol appartenant à la Phalange Espagnole. Durant les premières années de la dictature franquiste, il occupe des charges importantes dans le nouveau régime. En pleine guerre civile, en 1938, il est nommé Directeur général de la Propagande – ce qui lui vaut le surnom de « Goebbels espagnol » . Néanmoins, après avoir combattu sur le front russe aux côtés de la *División* Azúl, il commence à s'opposer à l'orientation conservatrice du régime, et ne cesse d'appeler à sa libéralisation, et sera emprisonné à plusieurs reprises. Il décide de s'exiler aux États-Unis à partir des années 1960, puis à Munich, Buenos Aires et Paris.

98 Il est l'auteur de célébre nouvelle *La familial de Pascual Duarte* publiée en 1942

99 *BOE*, n°52, le 21 février 1957, p. 1114

100 *ABC Madrid,* le 14 août 1953, p. 13

* Autre profession : en 1935, il est secrétaire à la Banque d'Espagne de Huelva[101]. Il en prend la direction en 1955, abandonnant ainsi sa charge de délégué provincial de l'Information et du Tourisme de Huelva[102].
* Politique : en 1946, il appartient au FET y las JONS[103].
* Lien avec les milieux culturels : en 1946, il est nommé, sous la proposition du gouverneur civil de Huelva, membre de la Fondation au développement des bibliothèques, archives et musées de Huelva[104] .

GONZALEZ GARCIA-GUTIERREZ Carlos
* Etat civil : il est marié à Consuelo Sanchez España, avec qui il a quatre enfants[105].
* Carrière administrative : en 1946, il est nommé librement délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposés aux fonctionnaires faisant fonction de cette charge mais ne disposant pas du diplôme correspondant[106]. Il est promu chef d'administration de seconde catégorie en 1953, dans la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Santa Cruz de Tenerife. En 1955, il est transféré dans la délégation provinciale du MIT de Segovia[107]. En 1957, il occupe également des fonctions au sein de l'Institut National de l'Industrie[108]. En 1959, il est promu chef d'administration de première classe[109].

HERRERO FONTANA José Ramon
* Etat civil : il est né à Larache, au Maroc, le 20 avril 1917. Il se marie à Elena Maria Fernandez Agustino, avec qui il a un fils. Il décède le 28 février 2013 à l'âge de 96 ans.
* Formation : il réalise une licence de droit à l'Université de Madrid.
* Carrière administrative : il est nommé librement secrétaire provincial d'Éducation Populaire de Logroño en avril 1948. Il est reçu au concours de délégué provincial en 1953, après lequel il devient chef d'administration de troisième classe. En 1956, il est promu au rang de chef d'administration de seconde catégorie[110] et quitte la délégation en 1958 après avoir été nommé gouverneur civil de Teruel.
* Autre profession : il exerce quelques temps la profession d'avocat. En 1973, il est récompensé pour son œuvre en tant que sous-gouverneur de la Banque d'Espagne de Logroño. Durant l'ensemble de sa carrière, il gère différents organisme économiques et financiers tel que l'Institut de crédit des *Cajas de Ahorro*[111]. En 1958, il est nommé

---

101 *ABC*, le 27 avril 1935, p. 46
102 Lettre du délégué Francisco Pérez Mora à la DGCT envoyée le 31 janvier 1955 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302)
103 *Revista de archivos, bibliotecas y museos,* le 01 janvier 1947, p. 250
104 Littéralement : *Patronato para el fomento de las Bibliotecas, Archivos y museos de Huelva* in *Revista de archivos, bibliotecas y museos,* le 01 janvier 1947, p. 250
105 *ABC*, le 18 mars 2015, p. 71
106 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37
107 *BOE*, n°254, 11 septembre 1955, p. 5594
108 *BOE*, n°58, 26 février 1957, p. 1243
109 AGA, Cultura, (03)049.024 caja 82765 TOP. 72/78, "Delegaciones provinciales y otros, Nominas atrasos delegaciones provinciales (1956)", lettre du chef du personnel du MIT à l'administrateur génral du département du personnel du MIT, le 30 décembre 1959)
110 *BOE*, n°85, 25 mars 1956, p. 2018
111 *ABC*, le 15 avril 1967, p. 57

gouverneur civil de la province de Teruel[112]. En 1967, il est sous-secrétaire du Trésor et des dépenses publics de Logroño[113]. En 1976, il est nommé Président de la Commission Législative du Commerce[114].

* Politique : Durant ses études, il est affilié à l'Association Scolaire Tradicionnaliste (*Asociacion Escolar Tradicionalista*) (AET).[115] Dès que la guerre civile éclate, il rejoint volontairement le camp rebelle, au côté duquel il combat durant toute la durée du conflit, en tant que lieutenant d'Artillerie. En juillet 1958, il est nommé chef provincial des FET y de las J.O.N.S à Teruel[116]. En 1961, il est nommé gouverneur civil et chef du *Movimiento* dans la province de Teruel (il est gouverneur civil)[117] . En 1964, il est nommé conseiller national du *Movimiento* de Teruel[118], puis en 1971 de Logroño[119]. En 1976, il est élu conseiller national aux *Cortes* de la province de Logroño, au sein du parti *Allianza Popular*.

* Religion : catholique. Durant ses études à Madrid, il rejoint l'Association des étudiants catoliques (*Associacion de Estudiantes Catolicos*).[120]

* Distinction : en 1973, il reçoit l'insigne d'or du 1973 du *Centro Rojiano* de Madrid, un organisme récompensant les personnalités importantes de la vie économique, culturelle, sociale ou politique originaire de La Rioja. Il reçoit cette distinction pour son œuvre en tant que sous-gouverneur de la Banque d'Espagne.

HIDALGO NIETO Manuel

* Etat civil : il né en 1914 à Huelva, Il se marie avec María del Carmen Brinquis Villanueva, avec qui il a quatre enfants. Il meurt en 1967 à Milan.

* Formation : il arrive à Séville en 1930 pour réaliser ses études supérieures. Il obtient une licence en droit ainsi qu'en Philosophie et en Lettres, qu'il valide brillamment. Il obtient le titre de docteur dans les deux disciplines. En mai 1940, il passe le concours pour intégrer le corps juridique au sein de l'armée de l'air[121].

* Carrière administrative : en 1943[122], il intègre la délégation provinciale du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire de Séville, où il demeure actif jusqu'en 1947[123]. En 1950, il est remplacé par Joaquín Romero. En 1955, il est reçu au concours de technicien spécialisé de l'Information et du Tourisme[124], lui permettant d'atteindre la plus haute catégorie au sein de la hiérarchie administrative, celle de chef supérieur d'administration.

* Autre profession : du début des années 1940 jusqu'au milieu des années 1950, il est professeur à l'Université de Séville, en histoire hispano-américaine. En 1951, il dirige également la *Radio Nacional de España* de Séville. En 1955, il quitte Séville car il est nommé

---

112 *BOE*, n°175, le 23 juillet 1958, p. 6735
113 *ABC,* le 24 novembre 1967, p. 81
114 *ABC*, 26 février 1976, p. 7
115 *ABC*, le 24 juillet 1958, p. 34
116 *BOE*, n°175, 23 juillet 1958
117 *ABC*, n°17939, le 26 février 1961, p. 51
118 *ABC*, le 19 juin 1964, p, 53
119 *ABC*, n°20476, 07/11/76
120 *ABC*, le 24 juillet 1958, p. 34
121 *BOE*, n°129, le 8 mai 1940, p. 3150
122 Il est qualifié dans *ABC Sevilla* de délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire (*ABC Sevilla,* n°12585, le 11 décembre 1943, p. 10)
123 Il signe les rapports sur la réception cinématographique jusqu'en mai 1947.
124 *BOE*, n°53, le 22 février 1955, p. 1163

conseiller à l'ambassade d'Espagne de Lisbonne. A la fin des années soixante, il dirige le Bureau Espagnol du Tourisme de Milan[125].

* Politique : il est nommé au sein du conseil municipal de Séville par le gouverneur civil en novembre 1946[126] et est adjoint au maire au cours des années 1940[127].

* Liens avec les milieux culturels : il est membre de diverses institutions culturelles, tel que le musée Rodrigo Caro[128] à Séville (1949), et intègre plusieurs conseils scientifiques au sein de l'université. A partir des années quarante, il est également correspondant pour *ABC Sevilla*, où il s'occupe des pages culturelles. Il propose également de nombreuses visites et anime différents cycles de conférence sur le patrimoine andalous et sévillans. Au cours de sa carrière universitaire, il publie également de nombreux travaux académiques.

* Réseaux et connaissances : il est un ami proche de José María Pemán y Permartín, écrivain, dramaturge et poète espagnol du XX^{e} siècle ainsi que de l'écrivain sévillan Francisco Montero Galvache[129].

* Distinctions : il a reçu diverses distinctions universitaires, tel que le prix de l'Institut Allemande de la Culture en 1943[130]. En 1964, il reçoit une médaille de bronze par le MIT, pour récompenser son action dans le domaine touristique[131].

LEON ARCAS José

* État civil : il né en 1892 et meurt le 19 avril 1963, à l'âge de 71 ans.

* Formation : en 1925, il passe le concours d'entrée de l'école de Police[132].

* Carrière administrative : en 1940, il est nommé délégué provincial de la Presse et de la Propagande ainsi que délégué provincial du Sous-secrétariat d'Éducation Populaire. Il est nommé en 1951 délégué provincial de l'Information et du tourisme de Grenade, poste qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1963. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposé aux fonctionnaires faisant fonction de cette charge dans les années 1940 mais ne disposant pas du diplôme correspondant[133]. En 1956, il est promu chef d'administration de première classe[134].

* Politique : durant la guerre civile, le 30 juillet 1936, il intègre la garnison de Grenade au tout début du soulèvement, parmi les chefs de la Phalange. Il obtient le grade de lieutenant au sein de la milice nationale en 1937[135]. De juillet 1938 à 1942, il est adjoint au maire de Grenade et occupe les fonctions de sous-chef puis de chef provincial du *Movimiento Nacional*.

---

125 *ABC Sevilla*, n°19977, le 15 septembre 1967, p. 55
126 *ABC Sevilla,* le 11 novembre 1996, p. 60
127 *ABC Sevilla*, n°16290, le 9 novembre 1955, p. 28
128 *ABC Sevilla*, le 13 février 1999, p. 69
129 *ABC Sevilla*, ,°16018, le 24 décembre 1954, p. 45)
130 *ABC Sevilla*, n°12627, 30 janvier 1944, p. 11
131 *ABC Sevilla,* le 4 décembre 1964, p. 69
132 *Gaceta de Madrid*, n°153, le 2 juin 1925, p. 1519
133 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37
134 *BOE*, n°89, 29 mars 1956, p. 2139
135 *BOE*, n°424, 31 décembre 1937 (Burgos), p.

* Lien avec les milieus culturels : en avril 1945, il est membre de l'Association de la Presse de Grenade[136]. En 1958, il est membre de la commission du Centre Coordinateur des Bibliothèques de Grenade[137].

LUNA CAÑIZARES José (de)

*Etat civil : fils de Mariano et d'Esperanza, originaire de Peñas de San Pedro (Albacete). Il a un frère, Tomas de Luna Cañizares. Il se marie avec Milagros Tobarra de Luna, avec qui il a sept enfants, dont l'un meurt prématurément en 1961[138].

* Carrière administrative : de 1943 à 1956 il est Délégué provincial d'Éducation Populaire puis de l'Information et du Tourisme d'Albacete, en tant que chef d'administration de troisième catégorie. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposés aux fonctionnaires faisant fonction de cette charge mais ne disposant pas du diplôme correspondant[139]. Le 13 mars 1956 il est promu chef d'administration de seconde catégorie[140]. En 1957, il devient délégué provincial de d'Information et du Tourisme à Salamanque[141] puis, un an plus tard, à Séville[142]. En 1966, il intègre la délégation provinciale d'Alicante[143].

* Politique : affilié au *F.E.T. y de las JONS* ; militant de la première heure, lors de son départ de la délégation de Séville pour celle de Salamanque, il reçoit les éloges du Gouverneur civil M. Utrera Molina, qui salue son « exemplarité » et sa « fidélité aux principes fondamentaux du *Movimiento Nacional*[144] ».

* Réseaux et connaissances : liens d'amitié avec Alfredo Timermans, censeur et secrétaire de la DGCT[145]. Il fait également nommé son frère, Tomas de Luna Cañizares chef du service d'inspection des spectacles publics à Albacete en 1956.

* Religion : catholique. En juin 1956, accompagné d'un groupe de fonctionnaires du MIT, il participe à un pèlerinage national pour rejoindre Saint-Jacques de Compostelle[146].

MADERAL VAQUERO Narciso

* Etat civil : il est né en 1879 à Zamora et arrive sur Cáceres en 1907. Il meurt en 1962.

* Carrière administrative : en 1910 il est fonctionnaire auxiliaire à au sein de la délégation des finances de Cáceres. En 1944[147], il est nommé délégué provincial d'Éducation Populaire à

---

136 *ABC*, n°12994, le 5 avril 1945, p. 4969

137 *BOE*, n°99, le 25 avril 1958, p. 3591

138 *A.B.C. Sevilla,* n°17262, 24 décembre 1958, p. 51 ; *A.B.C. Sevilla,* n°18117, le 23 septmebre 1961, p. 26

139 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37

140 BOE, n°89, 29 mars 1956, p. 2139

141 BOE, n°61, 2 mars 1957, p. 1345

142 BOE, n°72, 25 mars 1958, p. 2566

143 *A.B.C Sevilla*, n°19601, le 1er juillet 1966, p. 39

144 *A.B.C. Sevilla,* n°19601, le 1er juillet 1966, p. 39

145 Dans une lettre datée du 7 juin 1956, José de Luna Cañizares envoie personnellement une lettre à Alfredo Timermans dans laquelle il demande la création d'un poste supplémentaire d'inspecteur des spectacles publics, destiné à son frère. Le ton y est amical, loin des traditionnelles formules protocolaires échangées lorsque les délégués communiquent avec les services centraux. Dans leur correspondance, les deux hommes se qualifient mutuellement de « cher ami », révélant l'existence de liens d'ordre privé. (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302)

146 *A.B.C. Sevilla*, 16 juin 1965, p. 59

147 *ABC*, le 26 mai 1966, p. 25

Cáceres, poste qu'il occupera pendant 13 ans. En 1956 il est nommé chef d'administration de deuxième classe, de libre désignation[148].

* Autre profession : Narciso Maderal Vaquero est également journaliste. Durant sa carrière il a travaillé dans divers journaux : *El Noticerio* - dans lequel il commence en tant que pigiste puis qu'il finit par diriger -, *La Monatańa, Extremadura,* ou encore *Nuevo Dia* dont il prend également la direction.

* Politique : socialiste dans les années 1920 – il dirige la Maison du Peuple de Cáceres vers 1918 – il dérive vers le conservatisme en rejoignant l'*Unión Patriótica* de Primo de Rivera, et plus tard la Rénovation Espagnol de Calvo Sotelo[149]. Il devient président du Conseil Général entre 1936 et 1937 puis maire de Cáceres entre 1937 et 1940.

* Lien avec les milieux culturels : il participe à la gestion de l'École Municipale des Arts (*Escuela Municipal de Artes y Oficios*) de Cáceres.

MARCH AYUELA José Maria (de)

* État civil : il se marie avec María Angeles Guardiola y Garro, avec qui il a un fils. En 1967, il devient baron de la Torre de Endelsa[150].

* Carrière administrative : il est nommé délégué provincial chef d'administration de troisième classe de Tarragona en janvier 1944, puis promu au rang de chef d'administration de seconde classe en janvier 1948. En 1953, il devient chef d'administration de première classe dans la délégation provinciale de l'Information et du Toursime de Tarragona, puis demande un congé sans solde[151] et quitte la délégation provinciale.

* Autres professions : en avril 1943, il est nommé professeur en mathématique au Lycée de Reus[152]. En septembre 1944, il est nommé professeur au lycée de Tarragona[153].

* Politique : avant que n'éclate la guerre civile, il a milité au sein de la CEDA et des JAP[154].

MARTIALAY SAN ANTONIO José

* Etat civil : né en 1917 à Guadalajara, il est le fils de José et Luisa qui meurent alors qu'il n'est qu'enfant. Il épouse Amalia Martinez Belmonte avec qui il a quatre enfants. Il décède le 5 juin 2004, à Guadalajara, à l'âge de 87 ans[155].

* Formation : orphelin, il réalise ses études grâce à l'octroi de bourse par le conseil général de Guadalajara. En 1936, il obtient ainsi une

148 *BOE*, n°89, 29 mars 1956, p. 2139

149 SIMÓN César Rina, « Las "guerras de la memoria" entre militares y falangistas en Cáceres, 1936-1942 », *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975), Vol. 2, 2013,* Instituto « Fernando El Católico », 2013, p. 458

150 *ABC Sevilla,* 25 juin 1967, p. 66

151 *BOE*, n°151, 31 mai 1953, p. 3246

152 *BOE*, n°107, le 17 avril 1943, p. 3547

153 *BOE*, n°282, le 8 octobre 1944, p. 7532

154 THOMAS Joan María, « El franquisme des de dins : un informe sobre Tarragona », *Bulletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, n°9, 1998, p. 151

155 *ABC*, le 6 juin 2004, p. 90

bourse pour étudier à la faculté de médecine de l'Université de Madrid. Il finit ses études de médecine en 1943[156].

* Carrière administrative : en 1942, il est désigné librement par le régime pour diriger la délégations provinciales du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire. En 1955, il est contraint de passer le concours de délégué provincial, auquel il est reçu. En 1956, il est ainsi nommé chef d'administration de troisième classe[157]. En avril 1975, il est nommé par le Gouverneur Civil chef du Service de Propagande et de Préparation Psychologique de la Protection civile de Guadalajara.

* Autre profession : entre 1942 et 1943, il dirige le journal *Nueva Alcarria* qu'il a contribué à fonder avec d'autres personnalités de la province en 1939. Il exerce également en tant que médecin psychiatre à l'hôpital provincial de Guadalajara à partir de 1943[158].

* Politique : le 1er janvier 1936, il rejoint les JAP dans lesquelles il prend une part active dans le travail de propagande à Guadalajara. Durant la guerre civile, il a rejoint le régiment d'aéronautique des forces rebelles de Guadalajara. Il est emprisonné par les armées républicaines mais parvient à s'échapper en novembre 1936. Il fuit à Madrid où il est contraint de rejoindre les rangs des brancardiers des Brigades Rouges et des Jeunesses Libertaires, mais il rejoint clandestinement les milices de FET y de las JONS. En 1942, il est nommé membre de la *Jefatura Provincial de Defensa Pasiva*, en qualité de chef exécutif de la propagande[159].

* Religion : avant 1936, il rejoint les Jeunesses de l'Action Catholique (JAC) et il fonde la Fédération des Étudiants Catholiques (FEC) en 1930.

* Réseaux et connaissances : dans son dossier d'épuration[160], il certifie que de nombreux membres des FET y de las JONS peuvent attester de son adhésion au mouvement ainsi que de son action au sein des milices clandestines phalangistes madrilènes durant le conflit. Il cite ainsi Manuel Rivas, secrétaire provincial de FET y de las JONS, Roberto Gonzalez de la Garma, Pedro Sauz Vazquez, Julio Brandis Benio. Lorsqu'il est délégué provincial de Guadalajara, il nomme son frère Fernando Martialay San Antonio inspecteur des spectacles publics de la capitale en 1952.

* Liens avec les milieux culturels : en 1943[161], il représente la province de Guadalajara au sein de l'Union Espagnole des Journalistes (UEP)

Photographie : extraite de sa carte de membre de la Jefatura Provincial de Defensa Pasiva de Guadalajara, datée de 1942 (AHP de Guadalajara, GC-1634, carnet de Defensa Pasiva, 1942)

MARTINEZ DE LOS REYES Rafael[162]

156 Dossier d'épuration des fonctionnaires du 7 septembre 1939 (AHP de Guadalajara, D-437)

157 *BOE*, n°27, 27 janvier 1956, p. 650

158 *Nueva Alcarria*, « LXXIV Aniversario Nueva Alcarria », n°7000, le 15 juillet 2013, p. 11-12

159 AHP de Guadalajara, GC-1634, lettre du gouverneur civil de Guadalajara au chef national de Défense passive le 8 octobre 1942

160 Dossier d'épuration des fonctionnaires du 7 septembre 1939 (AHP de Guadalajara, D-437)

161 *ABC,* 23 novembre 1943, p. 25

162 La majorité des informations obtenues proviennent des comptes rendus envoyés par les services provinciaux d'Almeria le 7 juin 1983 au chef d'inspection du Ministère des transports, du tourisme et des

* État civil : né le 2 mai 1913 à Alicante, il est le fils de Rafael Martínez Sansón, militaire de haut rang qui participa au soulèvement du 18 juillet 1936. Il épouse Ana Maria Durbán Ramón.
* Formation : il a obtenu les diplômes du Baccalauréat, de maître national puis de *profesor mercantil*.
* Carrière administrative : A partir de 1944, il est nommé délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire en tant que chef d'Administration de troisième catégorie *Jefe de Administración de tercera clase.* En 1956, il est promu chef d'administration de première catégorie au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme[163]. En 1970, il est affecté à la province de Jaén. En 1976 délégué il est délégué provincial du Tourisme seulement, qui dépend dorénavant du Ministère du Commerce et du Tourisme. Le 17 février 1982, quand ses fonctions passent au ministère des Transports, du Tourisme et des Communications, il est nommé Chef Provincial du Tourisme à Almería jusqu'au 13 août 1982.
* Autre profession : de 1935 à 1943, il est maître d'école puis devient professeur à l'école de Commerce d'Almería.
* Politique : Avant la guerre civile, il est vice-président des Jeunesses d'Action Populaire[164] (JAP). Il demeure emprisonné par les armées républicaines pendant toute la durée du conflit. Il s'affilie au FET y de las J.O.N.S. à partir du 1er avril 1939. De 1939 à 1943 il a été délégué de la *Organización Juvenil*, organisme qui précédait les *Frente de Juventud* franquistes. Il a également été premier adjoint au maire à Almería pendant 9 ans, ainsi que vice-président de la Diputación Provincial de Almería. De 1948 à 1954 il a été délégué Municipal de la Culture à Almería où il a créé la bibliothèque Francisco Villaespesa.
* Liens avec le milieu culturel : il a organisé le Premier Congrès d'Archéologie dans le Sud-Est espagnol, en colaboration avec le Séminaire d'études politiques ainsi que divers cycles de conférences culturelles avec les universités de Grenade et Murcia. Avec l'élite intellectuelle almérienne, il crée les Festival d'Espagne à Alcazaba et le Festival Cinématographique d'Exaltation du Cinéma Espagnol (Festival Cinematografico de Exaltacion al Cine Espagnol », annuels.
* Distinctions : il a obtenu la « Médaille d'argent du mérite touristique » en 1983, afin de récompenser l'ensemble de son œuvre politique en tant que délégué provincial du tourisme.

MAYORAL ENCINAR José
* Etat civil : né le 13 septembre 1890 à Avila, il est le fils de Tomas Mayoral et Epifanía Encinar. Il est marié à Felicitas Fernández Rosado, avec qui il a cinq fils, dont Antonio qui partage la même passion pour la photographie que son père et qui deviendra un photo-reporter reconnu et primé. José Mayoral Encinar meurt en 1971, à l'âge de 81 ans.

---

communications dans le but de lui attribuer la médaille du mérite touristique ainsi que des fonds consacrés au personnel de la Falange entre 1939 et 1941, conservés à l'AGA (AGA, (09)017.005.015 51/19621)

163 *B.O.E.*, n°85, le 25 mars 1956, p. 2027

164 Les *Juventudes de Acción Popular* sont une organisation de jeunesse espagnole de droite fondée sous la Seconde République espagnole en 1932. Originellement, elle est affiliée au parti *Acción Popular* (AP) et déclare lutter contre le communisme et la franc-maçonnerie. Pour préparer les élections parlementaires de 1933, le parti de l'AP est intégré à la *Confederación Española de Derechas Autónomas* (CEDA). Les JAP deviennent ainsi l'organisation de jeunesse de la CEDA, qui réunit divers partis catholiques et de droite afin de s'opposer aux coalitions socialistes et républicaines sous la Seconde République.

* Carrière administrative : il occupe un poste dans l'administration provinciale d'Ávila dès 1939, au rang d'*oficial* de première classe[165]. On ne trouve pas mention de sa nomination en tant que délégué provincial d'Éducation Populaire dans le *Boletín Oficial de* Estado, mais il signe les rapports sur la réception cinématographique dès 1947 en tant que délégué provincial d'Éducation Populaire d'Avila et est remplacé en 1953 par un autre délégué Bruno Fernandez-Mellado Molon. Il prend sa retraite définitive le 7 février 1966[166].

* Autre profession : José Mayoral Encinar est photographe de presse. Il commence la photographie à 20 ans, qu'il apprend en autodidacte. En 1913, il fait parti du journal *El Diario de Avila*, dirigé par Pablo Hernandez de la Torre, ainsi qu'auprès d'autres journaux. En 1942, il est nommé photographe officiel de la province d'Ávila par la Délégation Nationale de la Presse[167]. Il travaille dans de nombreux journaux en tant que correspondant[168] : *Ya, A.B.C.*, *C.I.F.R.A.*, *El Debate, La Vanguardia, El Eco Taurino, El Golletazo, La Hormiga del Oro, Avila Regional, Gotas de Tinta, La Union Ilustrada, Prensa Grafica, Informaciones, Blanco y Negro, Yugo y Flechas, Semana, « The Associated Press », Agencia EFE.*

* Politique : le 19 juillet 1936, il est blessé alors qu'il effectue un reportage au moment où éclate la guerre civile. Il est reconnu comme ancien combattant[169] et obtient en dédommagement la médaille d'argent du « mérite à l'Information » (*Mérito en la información*), mais sa blessure a constitué un frein à l'évolution de sa carrière de photo reporter.

* Lien avec le milieu culturel : en 1913, il ouvre à Avila une petite galerie d'art spécialisée dans la photographie, située calle Estrada. En 1924, il est reconnu par la *Casa Real* pour l'une des photographies qu'il a pris des différents membres de l'institution.

* Distinction : en 1970, il reçoit la médaille d'argent du « Mérite de l'Information Graphique » (*Mérito de la Información Gráfica*)

Photographie : extraite de sa carte de presse, n°4016, non datée (AGA, Registro Oficial de Periodista, (09) 009.001.002 52/13968, MAYORAL ENCINAR José, n°4016)

MONTIEL VILLAR Alfonso

* Etat civil : né le 21 décembre 1906 à Torreperogil. Il se marie à Amelia Bueno Sánchez, avec qui il a quatre enfants. Il meurt le 13 novembre 1991 à Jaén.

* Formation : il obtient une licence de droit

165 Rapport réalisé pour la délégation nationale de la presse en 1939 (AGA, Registro Oficial de Periodista, (09) 009.001.002 52/13968, MAYORAL ENCINAR José, n°4016)

166 AGA, Registro Oficial de Periodista, (09) 009.001.002 52/13968 – MAYORAL ENCINAR José, n°4016

167 Lettre de José Mayoral Encinar envoyée au délégué nationale de la Presse le 22 juin 1945 (AGA, Registro Oficial de Periodista, (09) 009.001.002 52/13968 – MAYORAL ENCINAR José, n°4016)

168 MAYORAL ENCINAR José, MAYORAL FERNÁNDEZ Antonio, *Imágenes abulenses (Archivo Mayoral)*, Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, 1998, p. 12

169 Rapport de la Delegation provinciale de Vice-secrétariat d'Education Populaire d'Avila envoyé au Délégué National de la Presse le 20 décembre 1943 ((AGA, Registro Oficial de Periodista, (09) 009.001.002 52/13968, MAYORAL ENCINAR José, n°4016)

* Carrière administrative : il entre dans le corps des délégués provinciaux en 1942, au sein du Vice-secrétariat d'Education Populaire de Jaén, en libre désignation. En 1956, il est nommé chef d'administration de troisième catégorie au sein de la délégation de l'Information et du Tourisme de Jaén[170].
* Autre profession : Alfonso Montiel Villar est avocat de formation, et a été le président du Collège des Avocats de Jaén.
* Politique : entre 1951 et 1956, il est élu maire de Jaén. En 1951, il est également nommé Procureur par le président des *Cortes Españolas*[171].
* Distinction : en 1958 il reçoit la Croix de première classe de l'Ordre de San Raimundo de Peñafort[172] (*Cruz distinguida de primera clase del Orden de San Raimundo de Peñafort*) qui récompense les meilleurs juristes.

MORA PEREZ Francisco Javier (de)

* Etat civil : né à San Juan del Puerto (Huelva) le 15 juin 1916, il est le fils de Juan y Josefa.
* Formation : titulaire du bachiller
* Carrière administrative : entre 1942 et 1954, il est secrétaire provincial des délégations provinciales d'Education Populaire puis d'information et du Tourisme de Huelva. Entre 1955[173] et 1956, il est placé à la tête de la délégation provinciale de Huelva, avant d'être transféré à la délégation madrilène jusqu'en 1965.
* Autres professions : entre 1936 et 1942, il travaille pour le journal *La Provincia* à Huelva puis au journal *Odiel* à partir de 1937, lorsque les deux éditions fusionnent. Il est contraint d'abandonner ses fonctions au sein de ces deux rédactions suite à l'interdiction au délégué et secrétaires provinciaux du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire de rédiger des articles dans les journaux de leur province[174]. Entre 1956 et 1963, il est journaliste au sein de la *Radio Nacional de España* à Madrid, où il anime les pages d'actualités. A partir de 1959, il écrit au sein de différentes éditions sévillanes : *F.E.E., Sevilla* ainsi que *ABC* Séville.
* Religion : en 1973, il lance le discours d'inauguration des fêtes patronales de son village d'origine, San Juan del Puerto.
* Distinctions : en 1969, il reçoit le prix de la *Jefatura Central de Trafico* , en tant que journaliste et chef de programme de la *Radio Nacional de España* à Séville (ABC, 22/06/69, p. 13)

Photographie : etxraite de sa carte presse, n°4333, non datée (AGA, Registro Oficial de Periodista, (09) 009.001.002 52/13979 – MORA PEREZ Francisco J., n°4333)

RONCAL GONZALO Francisco

170 *BOE*, n°89, 25 mars 1956, p. 2028
171 *BOE*, n°298, 25 octobre 1951
172 *ABC*, 18 juillet 1958, p. 39
173 Il signe en tant que délégué provincial de Huelva la lettre évoquant le départ de son prédécesseur, José Gonzalez Duque de Heredia en mai 1955 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du 31 ami 1955)
174 Lettre du délégué provincial de Huelva au délégué national de la Presse, rédigée le 27 octobre 1943 (AGA, Registro Oficial de Periodista, (09) 009.001.002 52/13979 – MORA PEREZ Francisco J., n°4333)

* Formation : il a obtenu le diplôme de professeur du premier degré[175] (*maestro nacional*)
* Carrière administrative : il intègre la délégation provinciale du Sous-secrétariat d'Education populaire de Soria en 1942. Ses fonctions prennent fin en 1970[176].
* Autre profession : il est à l'origine maître d'école. En 1954, il est promu à l'échelon numéro 5 du corps professoral du premier degré. En 1956, il fait partie de la commission provinciale de Soria chargée d'examiner les candidats au concours de professorat[177].

SALAS GUIROR José Maria
* Carrière administrative : il intègre le corps des délégués provinciaux en 1942, mais il reste plus de six ans sans exercer ses fonctions. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposés aux fonctionnaires faisant fonction de cette charge mais ne disposant pas du diplôme correspondant[178]. Il est délégué provincial de l'Information et du Tourisme de Huelva entre 1953 et 1954, en qualité de chef d'administration de seconde classe. En 1954, le MIT lui accorde un congé sans solde[179]. Il semble avoir quitter l'administration d'Etat à partir de cette date.

SANTIAGO JUAREZ Antolín Luis (de)
* Etat civil : il né à Salamanque le 9 octobre 1918.
* Formation : il a obtenu une licence de droit.
* Carrière administrative : en 1942, il est auxiliaire mécanographique du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire de Valladolid. Un an plus tard, il est nommé librement délégué provincial. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposé aux fonctionnaires nommés par le régime sans avoir passé le diplôme correspondant à la tâche à laquelle ils ont été affectés[180]. En 1953, il est ainsi chef d'administration de seconde classe au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Valladolid, puis en catégorie de première classe en 1956[181]. Il est à la tête de la délégation de Valladolid jusqu'en 1964[182]. A la fin des années soixante, il est nommé sous-directeur général de la culture populaire par le ministère de la Culture Populaire et des Spectacles[183] jusqu'en 1971[184]. Entre 1974 et 1977, il est gouverneur civil de Cádiz, puis entre 1977 et 1980 gouverneur de la province de Burgos.
* Politique : il est maire de Valladolid entre 1971 et 1974, et de ce fait représentant au sein des *Cortés.*
* Lien avec les milieux culturels : il intègre les commissions et l'organisation de diverses entités culturelles, telle que le *Casa-museo de Cólon* de Valladolid (1959) ou encore le Centre de Coordination des Bibliothèques de Valladolid[185]. Il est surtout l'initiateur et le directeur du

---

175 *BOE,* n°136, le 8 juin 1959, p. 8190
176 *BOE*, n°70, le 23 mars 1970, p. 4612
177 *BOE,* n°136, le 8 juin 1959, p. 8190
178 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37
179 *BOE*, n. 130, le 10 mai 1954, p. 3136
180 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37
181 *BOE*, n°89, 29 mars 1956, p. 2139
182 Dernière date mentionnant son activité au sein de la délégation (*ABC Madrid*, le 23 janvier 1964, p. 45)
183 *ABC Madrid*, le 1er mai 1970, p. 74
184 *ABC Madrid*, le 24 septembre 1971, p. 82
185 *BOE*, n°301, le 17 décembre 1959, p. 16089

festival de cinéma religieux à Valladolid. Il continue à gérer l'organisation de différents événements culturels dans la province, même après la fin de ses fonctions au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme, à travers l'organisme « *Festivales de España*[186] ».
* Distinctions : il obtient la Grande Croix de l'Ordre civil d'Alphonse X le Sage en 1967, ainsi que la Médaille d'Or de la ville de Valladolid en 1974.

SORIANO FRADE Francisco
* Etat civil : né à Madrid le 21 juin 1914, il est le fils d'Arturo Soriano Colorado et de Adelaida Frade Pérez. Il s'est marié à Pilar Chinchilla Laguna. Il meurt le 16 janvier 2000 à Madrid, à l'âge de 86 ans.
* Formation : il a obtenu une licence de droit à l'université de Madrid.
* Carrière administrative : il est nommé délégué provincial d'Éducation Populaire de Palma de Mallorca en avril 1946, en tant que chef d'administration de troisième classe. Il est promu chef d'administration de seconde classe en avril 1950, avant d'intégrer la nouvelle délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Palma. Il devient chef d'administration de première classe en 1953. Il demeurera à la tête de la délégation provinciale de Palma jusqu'en 1968 où il est nommé sous-directeur général des entreprises et des activités touristiques par le MIT[187]. En 1974, il est de nouveau nommé à la tête de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Palma[188].
* Politique : durant la guerre civile, il combat au côté du camp nationaliste, dans lequel il est colonel d'infanterie. Il sera blessé durant le conflit et emprisonné avec un autre groupe de phalangistes. Il est volontaire au sein de la *División Azúl* entre 1942 et 1943, et participe quelques années plus tard à la fondation d'une Délégation Nationale des Confréries de la *División Azul*, en 1959[189]. Cette délégation tente de réunir l'ensemble des associations de volontaires espagnols qui se sont créées dans toutes les provinces de la péninsule.
* Religion : en 1941, il réalise un pèlerinage reliant Madrid à Saint-Jacques-de-Compostelle avec deux autres camarades franquistes qui avaient été emprisonnés à ses côté par les armées « rouges ». Il s'agissait de remercier Dieu de les avoir sauvé et de leur avoir permis de « se dédier intégralement au service de la Cause »[190].

SOUVIRON UTRERA Sebastian
* État civil : né à Malaga le 31 janvier 1914, il est le fils de José Maria Souviron Rubio et de Margarita Utrera Guerbos. En 1943, il se marie avec Angeles Rubio Goux, avec qui il aura deux filles. Il décède le 25 juillet 1997.
* Carrière administrative : il est nommé librement délégué provincial du vice-secrétariat d'Éducation Populaire de Malaga en octobre 1946. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposés aux fonctionnaires ayant était nommé à travers le

186 *ABC Madrid*, le 24 octobre 1971, p. 82
187 *ABC*, le 5 décembre 1968, p. 34
188 *ABC*, le 20 juin 1974, p. 45
189 *ABC*, le 27 juin 1959, p. 59
190 *ABC*, le 16 avril 1941, p. 12

processus de désignation libre, sans être titulaire du diplôme correspondant[191]. Au sein de la nouvelle délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Malaga, il est ainsi chef d'administration de seconde classe en 1953, puis de première classe en 1956[192].
* Autre profession : il est également journaliste, et dirige durant les années 1940 le journal *Sur*.
* Politique : en 1943, il occupe les fonctions de gestionnaire au sein de la mairie de Malaga[193]
* Distinction : en 1948, il reçoit la médaille de l'Ordre du mérite civil, décernée par Franco, pour son action au sein de la presse, notamment en tant que dirigeant de *Sur* à Malaga[194].

TEMIÑO RUIZ Angel
* Carrière administrative : il est nommé délégué provincial d'Education Populaire en 1946[195]

TRAVESO BOLLO José Maria
* Etat civil : né le 28 décembre 1915[196].
* Carrière administrative : il est nommé en 1946 délégué provincial d'Éducation Populaire dans la province de Lugo, en tant que chef d'administration de troisième catégorie. En 1952, il est chef d'administration de seconde classe au sein de délégation provinciale de l'Information et du tourisme de Lugo[197]. Il y demeure jusqu'en 1954 où il est remplacé par Jésus Pedrosa Latas.

VERNETTA SARMIENTO Bautista
* Carrière administrative : en mai 1942, il est nommé censeur de presse au sein du Vice-secrétariat d'Education Populaire à Las Palmas, puis délégué à partir de 1943. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposés aux fonctionnaires faisant fonction de cette charge mais ne disposant pas du diplôme correspondant[198]. Il devient alors chef d'administration de troisième catégorie au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Las Palmas. En 1956, il est promu chef d'administration de deuxième catégorie dans la même délégation[199].

VILLO MOYA Luis[200]
* État civil : né le 31 juillet 1906 à Alicante, il est le fils de Luis Villo Esquerdo, gardien de phare de diverses villes de la côte. Il se marie avec María de los Angeles Miralles de Imperial, avec qui il a huit enfants. Il meurt le 3 septembre 1982 à Alicante.
* Formation : Il obtient le titre de *profesor mercantil* à l'Ecole de commerce d'Alicante.

---

191 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37
192 *BOE*, n°309, 04/11/56, p. 6986
193 *ABC*, le 7 octobre 1943, p. 14
194 *ABC Sevilla*, le 3 mars 1948, p. 8
195 *BOE*, n°129, le 9 mai 1946, p. 3972
196 *BOE*, n°292, le 7 décembre 1959, p. 15590
197 AGA, Culture, (3)49.002 caja 9044 T0P 22/43, « Nóminas Delegaciones Provinciales », 1952
198 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37
199 *BOE*, n°89, le 29 mars 1956, p. 2139
200 Informations biographiques en partie rencontrée dans l'ouvrage de SESSE TIRSO Marín, *Historias de radio y Alicante*, 2004

* Carrière administrative : en 1939, il est nommé secrétaire provincial de la Propagande à Alicante. Il est ensuite nommé délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire en 1942. En 1953, il est reçu au concours interne de délégué provincial, concours proposés aux fonctionnaires faisant fonction de cette charge mais ne disposant pas du diplôme correspondant[201]. Il monte progressivement les échelons administratifs : il est nommé chef d'administration de première catégorie en 1954[202]. En 1966, il est remplacé par José de Luna Cañizares[203].
* Autres professions : A 16 ans, il commence à travailler au sein de la compagnie *Transmediterránea*. Après avoir étudié à l'école de commerce d'Alicante, il intègre la *Compañia de Riegos* de Levante, dont il prend la tête.
* Politique : affilié au F.E.T. y de las JONS ; il est emprisonné durant les trois ans de la guerre civile, et est libéré lorsque les troupes franquistes conquièrent Alicante.
* Réseaux et connaissance : il fait nommer son frère, Fernando Villo Moya, inspecteur des spectacles publics à Alicante en 1950[204].
* Liens avec le milieu culturel : entre 1943 et 1950 il dirige la toute nouvelle *Radio Falange*.

ZAVALA DIAZ Manuel Antonio
* Etat civil : né en 1916, il est le fils de Manuel Antonio Francisco Zavala et de Esther Diaz Nieto. Il est marié à Rosario Chicarro Hidalgo, avec qui il a cinq enfants. Il meurt à Alicante le 7 août 1981.
* Carrière administrative : il est nommé délégué provincial du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire de Castellón de la Plana en juin 1944, en tant que chef d'administration de troisième classe. Il abandonne son poste pendant un peu moins de deux ans, entre avril 1945 et février 1947, où il est remplacé par Manuel Breva Valls. Il réintègre la délégation provinciale d'Éducation Populaire de Castellón, où il est promu en 1950 chef d'administration de seconde classe. Trois ans plus tard, il devient chef d'administration de première classe dans la nouvelle délégation provinciale de l'Information et du Tourisme. En 1954, il est transféré dans la délégation provinciale de Valence[205], en tant que chef d'administration de première classe avec augmentation. En 1959, il est muté à la délégation de Madrid[206].

201 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1954, p . 37
202 *BOE*, n°80, 21 mars 1954, p. 1693)
203 *ABC*, le 3 août 1966, p. 47
204 AGA, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du délégué provincial Villo Moya envoyé au DGCT le 16/09/50
205 *BOE*, n°4, 4 janvier 1955, p. 84
206 *BOE*, n°208, 31 août 1959, p. 11564

2.3 - Liste des inspecteurs des spectacles publics des capitales provinciales

La correspondance entre les services de la DGCT et les délégations provinciales d'Éducation Populaire puis de l'Information et du Tourisme sont nombreuses à être incomplètes en ce qui concerne le personnel provincial des années quarante, car le gouvernement n'impose un contrôle plus féru du personnel inspecteur qu'à partir des années cinquante. Cela explique l'inégalité des informations fournies dans le recensement qui suit. Dans certaines délégations, il a parfois était impossible de reconstituer le personnel inspecteur de la fin des années quarante, période à laquelle la majorité des rapports conservés ont pourtant été rédigés. Dans ce cas, les inspecteurs en chef travaillant dans les capitales provinciales au début des années cinquante ont été tout de même mentionnés, car les délégués avaient pour consigne d'attribuer cette responsabilité aux inspecteurs les plus anciens et les plus expérimentés. Il y a donc de fortes probabilités pour qu'ils aient exercé leur fonctions inspectrices dès la fin des années quarante, sans que la documentation disponible à l'AGA ne puisse l'assurer. Il faut également noter que certaines délégations ne se sont parfois contentée que du délégué ou du secrétaire provincial pour exercer l'inspection culturelle de leur capitale. Ce n'est qu'à partir de 1952, avec l'obligation de nommer un inspecteur en chef dans chacune des délégations, que la mise en place d'un véritable service d'inspection s'est effectué. Dans ce cas, l'absence d'inspecteur est mentionné dans le récapitulatif du personnel provincial et inspecteur de chacune des délégations. En outre, dans certains cas, on ne peut dater précisément la prise de fonction des inspecteurs des années quarante. Leur présence au sein des services d'inspection n'a pu être identifiée que grâce aux listes du personnel inspecteur réalisées par les délégués en 1950 ou 1951, visant à faire un premier état des lieux de la composition des services. C'est pourquoi, dans les courtes fiches biographiques qui suivent, la datation de leurs prises de fonction demeurent assez évasive, avec le terme « au cours des années quarante ».

ALBUQUERQUE MANZANO José Luis :

* Statut : il intègre le personnel inspecteur des spectacles publics de Huelva au cours des années cinquante[207] et y demeure actif jusqu'en 1958[208].

ALONSO MATE Justo :

* Formation : il passe le concours d'enseignant du premier degré en 1923 à Madrid[209].
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics de Burgos dans la seconde moitié des années quarante mais n'apparaît plus sur la liste du personnel inspecteur réalisé par le délégué provincial en 1956. L'absence de documentation ne permet pas de daté précisément la fin de ses fonctions.
* Profession : Justo Alonso Maté est instituteur à partir des années 1920.

207 Il est mentionné en tant qu'inspecteur des spectacles publics déjà en poste dans la liste élaborée par le délégué provincial de Huelva en 1955(AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Huelva », liste du personnel inspecteur, le 7 mars 1955)

208 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Huelva", liste des inspecteurs de la capitale réalisée par le délégué provinciale le 14 novembre 1958

209 *BOE,* n°265, le 22 octobre 1923, p.

ALOS SAN JULIAN Manuel :

* Statut : il est nommé chef des services d'inspection des spectacles public à Cuenca en 1952. On retrouve les traces de son activité en tant qu'inspecteur jusqu'en 1959[210].

* Profession : il est reçu en 1943 au concours de maître d'école ouvert au anciens combattants de la *División Azul*[211].

* Politique : il a été volontaire pour combattre au sein de la *División Azul.*

* Réseaux et connaissances : quels sont ses liens avec Maria Luisa ALOS SAN JULIAN, Auxiliaire Principale de troisième classe de la DP de Cuenca ?

ALOS SAN JULIAN María Luisa :

* Statut : elle est nommé inspecteurs des spectacles publics de Cuenca en 1959. En 1962, elle obtient son diplôme d'inspection des spectacles publics[212].

* Profession : en 1945, elle est nommée fonctionnaire auxiliaire à la délégation provinciale du Trésor Public de Cuenca, sur le principe de la libre désignation[213].

ALVAREZ ALVAREZ Agustin :

* Statut : il est nommé chef des service d'inspection des spectacles publics à Orense au cours des années cinquante[214].

* Profession : en 1956, il se porte volontaire pour intégrer la marine, et réalise sa formation à la base d'instruction militaire de El Ferrol (La Coruña)[215].

ARREGUI GIL Luis :

* État civil : né le 10 février 1914 à Fustiñana, il est le fils de Joaquín et de Concepción Arregui Gil.

* Statut : il est nommé chef des services d'inspection de Pamplona en 1953[216], et demeure actif au sein de la délégation jusqu'en 1958[217].

* Profession : il est pharmacien militaire.

* Politique : durant la guerre civile, il rejoint les milices falangiste dès 1936. En 1937, il prête ses services à l'hôpital militaire de Toulouse et à l'hôpital San José de Burgos[218], puis à 1939 il intègre les troupes volontaires de Valence[219].

AURRECOECHEA ALCAIN Bernardo :

---

210 Il est mentionné sur la liste des inspecteurs réalisée par le délégué provincial en 1959 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca », lettre du 1er avril 1959)

211 *BOE*, n°236, le 24 août 1943, p. 8231

212 AGA, Cultura, (03)049.024 caja 82765 TOP. 72/78, 1962

213 *BOE*, n°260, le 16 septembre 1944, p. 6856

214 Il apparaît sur l'unique liste du personnel inspecteur réalisée en 1956 par le délégué provincial d'Orense (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Orense", liste établie par le délégué provincial pour la DGCT le 29 octobre 1956)

215 *BOE*, n°174, le 22 juin 1956, p. 4064

216 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Navarra", lettre du 31 juillet 1956

217 Il est mentionné parmi le personnel inspecteur du compte rendu d'activité mensuel des services d'inspection réalisé par le délégué provincial de Pamplona (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Navarra", compte rendu d'octobre 1958)

218 *BOE*, n°122, 19 février 1937, p. 461-462

219 *BOE*, n°133, le 13 mai 1939, p. 2636

* État civil : né le 29 octobre 1883 à San Sebastián, il est le fils de Nemesio Aurrecoeches O'Heyne et de Manueal Alcaín Labroche. Il meurt le 2 mars 1963, à l'âge de 80 ans.
* Formation : il maîtrise plusieurs langues, notamment l'anglais car il aurait vécu plusieurs années au Royaume-Uni et aux États-Unis[220].
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics au cours des années quarante, puis chef du service d'inspection de San Sebastián à partir de 1952. Malgré la volonté du nouveau délégué provincial Felipe de Urgate de le destituer de ses fonctions en raison « de son grand âge[221] », il demeure actif dans la délégation jusqu'en 1959[222].
* Profession : en 1937, il est nommé chef de la garde municipale à San Sebastián.
* Politique : durant la guerre civile, il a été capitaine au sein des *Tercios de Requetés* (les troupes carlistes qui ont soutenu le soulèvement de juillet 1936). Une fois San Sebastián prise par les troupes franquistes, il a été nommé délégué provincial des Saufs-conduits des FET y de las JONS.
* Réseaux et connaissances : son neveu, Luis Dotres Aurrecoechea, est le délégué provincial d'Éducation Populaire de la province de Guipuzcoa.
* Liens avec les milieux culturels : il est le président de la Société Photographique de Gipuzkoa (*Sociedad Fotográfica de* Gipuzkoa) à San Sebastián entre 1948 et 1961, ainsi que du Cercle Culturel Guipuzcoano (*Círculo Cultural Guipuzcoano*)

AYALA MARTINEZ Juan :
* État civil : il est né le 2 mai 1909, à Jaén.
* Formation : il obtient son diplôme d'instituteur en 1934[223].
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Jaén au cours des années quarante, et demeure actif au sein des services d'inspection provinciaux jusqu'en 1957[224].
* Profession : en 1935, il enseigne à l'école primaire de Castilla de Locubin (Jaén). En octobre 1945 à Jaén. En 1954, il est promu au cinquième échelon administratif de l'enseignement primaire,puis en 1959 au troisième échelon[225].

BLANCO CALLEJA David :
* État civil : il est né le 29 décembre 1913
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics de Palencia au cours des années quarante, puis chef inspecteur en 1952[226] jusqu'en 1958[227].

220 Archivo Municipal de San Sebastian, lettre de Bernardo Aurrecoecha Alcain au maire de San Sebastian, le 3 janvier 1937
221 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Guipuzcoa", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 20 juillet 1955
222 Il figure sur la liste des inspecteurs de la capital réalisée en 1959 par la délégation provinciale (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Guipuzcoa", 1959)
223 *BOE*, n°187, le 6 juillet 1934, p. 208
224 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Jaén", liste du personnel inspecteur réalisée par le délégué provincial le 22 mars 1957
225 *BOE*, n°100, le 27 avril 1959, p. 6167
226 AGA, (3)49.2 CAJA 13161 TOP. 22/54.106-54.302, "Palencia", lettre du ministre du MIT au délégué provincial de Palencia, le 12 avril 1952
227 AGA, (3)49.2 CAJA 13161 TOP. 22/54.106-54.302, "Palencia", lettre du chef du personnel du MIT au délégué provincial le 10 juin 1958

* Profession : il est reçu au concours de la fonction publique dans le service statistique du ministère du travail en 1943, dans les places réservées aux anciens-combattants[228]. En octobre 1945, après avoir été reçu au concours, il devient secrétaire de seconde catégorie[229] auprès du juge municipal de Palencia, puis de première catégorie en 1958[230].En 1955, il est également nommé délégué régional de l'Institut National du Logement[231]. An 1961[232], il est nommé délégué provincial du ministère du logement à Palencia, jusqu'en 1978[233].
* Politique : à la fin de la guerre civile, il est considéré comme un ancien combattant.

BROTO APARICIO Santiago :
* État civil : né le 1er mai 1923 et originaire de Adahuesc (Huesca), il est le fils de Nunilo Broto Supervia, maître d'école à Puibolea (Huesca) et de Rafaela Aparicio Gutierrez. Il meurt le 14 juillet 2012.
* Formation : il est titulaire du titre de *graduado social* : il peut ainsi conseiller juridiquement et économiquement le monde des entreprises et des relations laborales.
* Statut : en février 1948, il est nommé inspecteur des spectacles publics de Huesca. En 1952, il devient le chef du service d'inspection de la capitale, et y demeure actif au moins jusqu'en 1956[234].
* Profession : en 1948, il est nommé secrétaire de troisième catégorie à *l'Instituto de Estudios Oscenses*[235]. En 1954, il obtient le grade d'officiel de première classe au sein du ministère du travail[236]. Il collabore régulièrement pour le journal local *Altoaragón.*
* Liens avec les milieux culturels : il dirige le ciné-club de l'*Instituto de Estudios Oscences* durant les années cinquante et soixante. Il est également l'auteur d'ouvrages sur la culture aragonaise et ses lieux de tourisme.

BUTLER GARCIA Jacobo :
* État civil : né en 1877, il s'est marié avec Maria del Pilar Lago Nuñez
* Formation : il effectue son service militaire en 1918[237].
* Statut : il est nommé chef des services d'inspection des spectacles publics à Cadiz en 1952, mais en raison de son grand âge[238], il est deveint un simple inspecteur honorifique en 1953.
* Profession : Jacobo Butler Garcia est à l'origine avocat[239]. A partir de 1944, il a été le secrétaire de la délégation provinciale d'Éducation Populaire de Cadiz, jusqu'en 1952. Il a

228 *BOE*, n°2, le 2 janvier 1944, p. 84
229 *BOE*, n°291, le 18 octobre 1945, p. 2377
230 *BOE*, n°222, 16 septembre 1958, p. 8177
231 *BOE*, n°248, le 5 septembre 1955, p. 5501
232 *ABC Sevilla*, n°18141, le 21 octobre 1961, p. 32
233 *BOE*, n°55, le 6 mars 1978, p. 5334
234 La documentation disponible à l'AGA ne permet de justifier son activité que jusqu'à l'année 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Huesca", rapport d'activité des services d'inspection envoyée par le délégué provincial à la DGCT le 3 août 1956)
235 *BOE*, n°221, le 8 août 1948, p. 3829
236 *BOE*, n°348, le 14 décembre 1953, p. 7377
237 *Gaceta de Madrid,* n° 205, le 24 juillet 1918, p. 239
238 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302, « Cadiz », lettre du délégué provincial de Cadiz à la DGCT, le 9 janvier 1953
239 Information trouvée dans un courrier qu'il adresse au délégué provincial du Trésor Public le 9 juin 1952 (AGA, Cultura, (3)049.002 caja 9044 TOP. 22/43, "Cadiz", 1952)

également été professeur dans l'enseignement supérieur en enseignant à jusqu'en 1947[240] à l'école de commerce de Cadiz où il termine sa carrière au cinquième échelon administratif du corps professoral[241].

CADIZ SALVATIERRA José :

* État civil : né le 9 avril 1905, originaire de Huelva, il est le fils de Juan Cádiz Serrano, notaire, Chevalier de l'Ordre de San Juan de Jerusalem, titulaire de la Croix du mérite naval et vice-président de la Société Colombina Onubense. Il se marie à Blanca de Aragón Gómez en 1934. Il meurt en 1967.
* Formation : en 1916, il intègre le Lycée Général et Technique de Huelva. En 1922, il entre à l'Université de Séville. Il obtient une licence de Philosophie et de Lettres en 1926. En octobre 1926 l'université lui octroie un prix d'excellence pour son parcours universitaire.
* Statut : en 1949 il est nommé délégué local de Jaén ainsi qu'inspecteur des spectacles publics.
* Profession : entre 1932 et 1936, il est professeur d'histoire au lycée du Retiro de Madrid. Entre 1937 et 1941, il enseigne au lycée de Jaén. En 1941, il obtient le titre de *catedratico*, ce qui lui permet d'enseigner dans diverses académies au rang d'universitaire, tout en continuant à enseigner dans le second degré. En 1941, il est ainsi professeur au lycée d'Osuna, puis, en 1942, il intègre l'équipe éducative du lycée de Jerez de la Frontera. En 1946, il en devient le directeur, fonction qu'il occupe jusqu'en 1958. Il fonde l'académie de San Dionisio dont il prend la direction à partir de 1953. Il enseigne également au sein de la Royale Académie Hispano-américaine de Cádiz en 1965, et intervient régulièrement dans l'Académie de San Romualdo de San fernando et de l'Académie Royale des Belles Lettres de Séville. Il est également conseiller de la banque *Caja de Ahorros* de Jerez de la Frontera à la fin des années soixante.
* Politique : durant la guerre civile, il rejoint clandestinement les troupes phalangistes de Jaén[242]. En 1939, il participe aux cycles de conférence organisé par le SEU de Jaén et est nommé directeur des œuvres culturelles des *Organización de Juventudes* (OJ) de Jaén. Entre 1948 et 1955, il est conseiller municipal et adjoint au maire de Jerez de la Frontera[243].
* Liens avec les milieux culturels : au cours de sa carrière, il est membre de diverses académies, et notamment président de l'Académie de San Dionisio de Jerez de la Frontera.
* Réseaux et connaissance : en 1939, il est en lien avec Telindo Garcia Fernández, délégué provincial des *Frente de Juventudes* de Jaén qui le recommande pour être nommé directeur des œuvres culturelles des OJ de Jaén.
* Distinctions : en 1960, il reçoit la *Encomienda* de l'Ordre d'Alphonse X le Sage.

CELADA DEL RIO Domingo :

240 *BOE*, n°360, le 26 décembre 1947, p. 6781
241 *BOE*, n°1, 1er janvier 1940, p. 18
242 CÁDIZ SALVATIERRA José, *Mi labor. 25 años al servicio de la cultura jerezana*, Artes Gráficas Rafra, Granada, 1972, p. 21
243 CADIZ SALVATIERRA José, *Op. Cit.,* 1972, p. 89

* Statut : il est nommé chef des services d'inspection des spectacles publics de León en 1952 et demeure actif au sein de la délégation jusqu'en 1958[244].
* Politique : durant la guerre civile, il rejoint le régiment d'infanterie n°29 de Zamora[245]. En 1938, pour le récompenser de son action sur le champ de bataille, il est promu sergent dans l'infanterie[246]. Gravement blessé durant les combats, le régime lui octroie une petite pension mensuelle[247].

CIORDIA ARANAZ Miguel Maria
* État civil : il est né le 1er août 1908
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Pamplona en 1948[248] et on trouve des traces de son activité jusqu'en 1958[249].
* Profession : en 1942, il intègre la délégation provincial du vice-secrétariat d'Éducation Populaire en tant qu'auxiliaire dactylographe sur le principe de la libre désignation. En 1953, après avoir passé le concours, il devient auxiliaire majeure de seconde classe[250].

CLIMEN LLORENS Norberto :
* État civil : il est né le 17 avril 1918.
* Statut : au cours des années quarante, il est nommé inspecteurs des spectacles publics à Alicante. En mars 1952, il est nommé chef du service d'inspection de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme d'Alicante. On a des traces de son activité jusqu'en 1957.
* Profession : dans la fiche comportant ses données personnelles, le délégué provincial précise qu'il est fonctionnaire. Il n'apparaît pourtant dans aucun *Boletin Oficial de Estado.*

CORTE GALLARDO José Antonio (de la) :
* Formation : il a obtenu le titre de *profesor mercantil*[251].
* Statut : il intègre le personnel inspecteur des spectacles publics de Huelva au cours des années cinquante[252] et y demeure actif jusqu'en 1958[253]. Durant tout l'année 1957, il déménage à Madrid et est remplacé par Eduardo Bonachera Pombo.

---

244 Il est mentionné par le délégué provincial dans le compte rendu mensuel des activités d'nspections (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du délégué provincial de Leon à la DGCT, le 10 août 1958)

245 *BOE*, n°570, le 14 mai 1938, p. 7312

246 *BOE*, n°601, le 15 juin 1938, p. 7871

247 *BOE*, n°107, 17 avril 1939, p. 2155

248 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Navarra", lettre de Miguem Maria Ciordia Aranaz à la DGCT le 21 mai 1952

249 Il est mentionné parmi le personnel inspecteur du compte rendu d'activité mensuel des services d'inspection réalisé par le délégué provincial de Pamplona (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Navarra", compte rendu d'octobre 1958)

250 *BOE*, n°197, le 2 août 1957, p. 3662

251 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Huelva", lettre du délégué provincial à la DGCT le 14 novembre 1958

252 Il est mentionné en tant qu'inspecteur des spectacles publics déjà en poste dans la liste élaborée par le délégué provincial de Huelva en 1955(AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Huelva », liste du personnel inspecteur, le 7 mars 1955)

253 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Huelva", liste des inspecteurs de la capitale réalisée par le délégué provinciale le 14 novembre 1958

* Religion : le délégué provincial de Huelva le décrit comme étant un membre actif de l'Action Catholique[254].

CRESPO VALDERRAMA Rafael :

* Etat civil : originaire d'Albacete, il est né le 27 avril 1923 et est le fils de Rodrigo et de Francisca.
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Albacete le 3 juillet 1947. En mars 1952, il nommé chef des services d'inspection de la capitale provinciale. En 1956, il est remplacé par le frère du délégué provincial, Tomas Luna de Cañizares.
* Profession : employé
* Réseaux et connaissance : le délégué provincial explique qu'il est « intimement lié à la délégation » dans une lettre datée du 12 février 1952[255]. Est-ce lié au fait qu'une certaine Maria Ines Crespo Valderrama (son épouse ?) travaille à la délégation en tant que fonctionnaire de première classe depuis 1942[256] ?

DIAZ BONASTRE José :

* État civil : né le 17 décembre 1904 à Huelva, il meurt le 2 novembre 1987, à l'âge de 83 ans.
* Formation : il obtient son diplôme d'instituteur en août 1929[257].
* Statut : il est nommé inspecteurs des spectacles publics en décembre 1947. En 1952, le délégué provincial de l'Information et du Tourisme le nomme chef des services d'inspection de la délégation, jusqu'en 1956.
* Profession : en 1936, il est nommé précepteur au sein des établissements provinciaux de bienfaisance de la députation provinciale[258]. Il y travaille jusqu'à sa retraite, en décembre 1974.

DIEZ FERNANDEZ Julio-José :

* Etat civil : il est né le 2 novembre 1920.
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics de León au cours des années quarante[259]. Il est nommé chef des services d'inspection en 1952 et demeure actif au sein de la délégation jusqu'en 1958[260].
* Profession : il intègre la délégation d'Éducation Populaire de León en 1948 en tant qu'auxiliaire d'administration sur le principe de la libre désignation. En 1953, il devient

254 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Huelva", 1958

255 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, "Albacete", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 12 février 1952

256 *BOE*, n°79, 2 avril 1958, p. 2815

257 Archivo de la Diputación Provincial de Badajoz, ES.06015.ADPBA/DP.02.04.01.14//C04575 exp. nº 818

258 Archivo de la Diputación Provincial de Badajoz, ES.06015.ADPBA/DP.02.04.01.14//C04575 exp. nº 818

259 Il est mentionné sur la liste du personnel inspecteur déjà en place réalisée au début de 1950 par le délégué provincial (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Léon", liste du personnel inspecteur du 4 avril 1950)

260 Il est mentionné par le délégué provincial dans le compte rendu mensuel des activités d'nspections (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du délégué provincial de Leon à la DGCT, le 10 août 1958)

auxiliaire majeur de troisième classe dans la nouvelle délégation de l'Information et du Tourisme de León. En 1959, il est promu auxiliaire majeur de seconde classe[261].

EMBIZ DOMINGUEZ Antonio :

* État civil : il est né le 13 février 1909.
* Statut : en juin 1947, il est nommé inspecteur des spectacles publics à Grenade.
* Profession : il intègre le corps des fonctionnaires du Trésor Public en tant qu'auxiliaire en 1934[262]. En juillet 1942, il intègre la délégation provinciale d'Éducation Populaire de Grenade en tant que fonctionnaire auxiliaire. Après avoir passé les concours, il devient secrétaire provincial de la délégation de l'Information et du Tourisme de Grenade en 1953, en tant que chef négociant de seconde classe[263]. On retrouve sa trace au sein de la délégation jusqu'en 1958[264].

ERRUZ VELASCO Manuel :

* État civil : né à Alcañiz (Teruel), il est le fils de Manuel et Angela Erruz Velasco.
* Statut : il est nommé chez des services d'inspection à Teruel en 1952. La documentation extrêment réduite à l'AGA concernant la province de Teruel ne permet pas de déterminer le temps qu'il est resté à la tête de ce service.
* Religion : en 1953, il rejoint une confrérie catholique, la *Hermandad del Silencio*, à Alcañiz, sa ville natale.

ESPAÑOL SABATE Jaime[265] :

* État civil : il est né en 1915
* Statut : il a intégré les services d'inspection naissant de la délégation provinciale d'Educaction populaire de Tarragona dès 1939. Il reçoit officiellement son permis d'inspecteur en mai 1945 et est nommé en 1952 chef du service d'inspection des spectacles publics de Tarragona en 1952, où on trouve les traces de son activité jusqu'en 1958.
* Profession : le délégué provincial affirme que ce dernier, sans être officiellement nommé fonctionnaire, effectue des tâches d'ordre administratif au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme. Il est ainsi officiellement nommé fonctionnaire auxiliaire de la délégation à partir de décembre 1958[266].
* Politique : militant des FET y de las JONs, il a combattu pour les phalangistes durant la guerre civile. Dans les années cinquante, il est le conseiller provincial du *Movimiento*,si que le conseiller provincial de la *Vieja Guardia*.

FRAGOSO DEL TORO Victor :

* État civil : il est né en 1911 à Villarejo de Slavanés (Madrid). Il s'est marié avec Elvira Calamita, avec qui il a et trois filles. Il meurt le 17 octobre 1994 à Majahonda (Madrid).

---

261 *BOE*, n°65, 17 mars 1959, p. 4248
262 *BOE*, n°112, le 22 avril 1934, p. 446
263 *BOE*, n°110, le 20 avril 1953, p. 2179
264 *BOE,* n°211, le 3 septembre 1958, p. 7777
265 L'ensemble des informations personnelles de cette fiche a été récolté àtravers le compte rendu dressé par le délégué provincial de Tarragone en 1958 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, Tarragona", compte rendu de l'activité inspectrice de la province, le 28 avril 1958)
266 *BOE*, n°306, le 23 décembre 1958, p. 11679

* Formation : il obtient sa licence de droit à l'Université de Valladolid.
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Valladolid au cours des années quarante mais le délégué provincial le démet de ses fonctions en avril 1950, car il néglige ses tâches d'inspection[267].
* Profession : il est avocat. Il a été directeur du Collège Universitaire des Rois Catholiques de Valladolid. En 1956, il est nommé gouverneur civil de la province de Palencia[268], puis en 1962 à Logroño puis en 1965 à Huesca.
* Politique : militant des FET y de las JONS de la première heure, il a appartenu à la *Vieja Guardia*. Il a milité au sein de la OJ, du SEU et du *Frente de Juventudes* où il a occupé divers postes. Il a été adjoint au maire de Valladolid.
* Liens avec les milieux culturels : il est l'auteur de diverses publications et étude sur les la politique espganole. En 1961, il publie notamment *La España de Ayer*, qui sera édité à plusieurs reprises jusqu'à la fin de la dictature.
* Distinctions : il est décoré en 1944 par l'Ordre des Cisneros, en 1953 par l'ordre falangiste du Joug et des Flèches. Il détient également la grande croix du mérite civile ainsi que la médaille de la *Vieja Guardia*.

GAMERO DIAZ Manuel :
* État civil : né en 1896 à Séville, il est le fils de Manuel et de Mercedes Gamero Diaz. Il épouse Josefa Cuellar Lozano. Il meurt le 23 février 1968, à 72 ans.
* Statut : Entre 1936 et 1940, il a déjà prêté ses services à titre honorifique au service de Cabinet de censure cinématographique de la province[269]. Décrit comme étant le plus ancien de la délégation, il est nommé chef du service d'inspection des spectacles publics de Séville entre 1952 et 1958[270].
* Profession : en 1952, le délégué de Séville révèle qu'il est fonctionnaire au sein de la délégation provincial d'Information et du Tourisme, mais on ne trouve aucune trace dans son nom dans les *BOE.*
* Religion : il appartient à une confrérie catholique, la *Hermandad de la Macarena* à Séville[271].

GARCIA ALVAREZ Luis :
* Statut : il est nommé inspecteurs ses spectacles publics à Valladolid au cours des années quarante[272]. En 1956[273], il ne sert plus la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Valladolid.

---

267 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", lettre du délégué provincial à destination de la DGCT, le 14 avril 1950

268 *BOE*, n°42, le 11 février 1956, p. 976

269 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Sevilla", lettre du secrétaire provincial de Séville à la DGCT le 14 mars 1952

270 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Sevilla", lettre du secrétaire provincial de Séville à la DGCT le 2 février 1958

271 *ABC Sevilla,* le 26 juin 1934, p. 41

272 Il est mentionné sur la liste du personnel inspecteur réalisée en avril 1950 par le délégué provincial (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", liste du personnel inspecteur rédigée par le délégué provincial à destination de la DGCT, le 14 avril 1950)

* Politique : il dispose du statut d'ancien combattant.

GARCIA HIDALGO José :
* État civil : né le 3 janvier 1921 à Grenade, il est le fil de Juan et Carmen Garcia Hidalgo.
* Formation : il a obtenu le diplôme de *profesor mercantil*. Le délégué provincial de Grenade précise également qu'il parle plusieurs langues : le français, l'anglais et l'italien[274].
* Statut : il est nommé chef du service d'inspection des spectacles publics de Grenade en 1952.
* Profession : il est désigné « fonctionnaire provincial » par le délégué provincial, mais n'apparaît pas au sein du *BOE.*

GARCIA ROMERO Manuel :
* Statut : il est inspecteur des spectacles publics à Séville dans les années quarante[275], et ne fait plus partie du personnel provincial à partir de 1957[276].
* Profession : il est maître d'école à Séville. En 1954, il est classé au cinquième échelon du corps enseignant[277]
* Politique : au cours des années cinquante, il est chef provincial du service scolaire des FET y de las JONS[278].

GOMEZ ALCAZAR Enrique :
* État civil : il est né le 28 août 1919
* Statut : il est nommé inspecteur en chef des services d'inspection de Soria en 1952, et demeure actif au sein de la délégation jusqu'en 1957[279].
* Profession : il intègre la délégation provinciale d'Éducation Populaire en tant que fonctionnaire auxiliaire en 1947. En 1954, il est promu fonctionnaire auxiliaire majeur de seconde classe[280].

GOMEZ DE LA MATA Ramon :
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics de Palencia au cours des années quarante et quitte cette fonction en 1954[281].

---

273 Il est mentionnée sur la dernière liste du personnel inspecteur réalisée par le délégué provincial en octobre 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", liste du personnel inspecteur rédigée par le délégué provincial à destination de la DGCT, le 13 octobre 1956)

274 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Granada", lettre du délégué provincial de Grenade à la DGCT, le 13 mars 1952

275 L'un des rapports sur la réception du film *Dulcinea* retrouvée dans les dossiers de la DGCT est signé de son nom en 1947.

276 Il n'apparaît pas permis le personnel inspecteur de l'unique liste réalisée par le délégué provincial de Séville (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Sevilla", liste réalisée le 19 octobre 1957)

277 *BOE*, n°115, le 25 avril 1954, p. 2715

278 *BOE*, n°279, le 6 octobre 1955, p. 6037

279 AGA, Cultura, (03)049.003 CAJA 14942 TOP. 22/57, Nominas personal (1957)

280 *BOE*, n°365, le 31 décembre 1954, p. 8599

281 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Palencia", lettre du délégué provincial à la DGCT le 15 octobre 1954

GOMEZ MALAGA Juan :

* Statut : en 1950, il est inspecteur des spectacles publics à Avila. Il n'apparaît plus sur la liste des inspecteurs produite par le délégué provincial à partir de 1955.

* Profession : il est avocat à Avila[282]. Il intègre ensuite la fonction publique en 1941, au sein de la délégation provinciale du Vice-secrétariat d'Éducation Populaire d'Avila[283]. Il est également membre du collège officiel des gestionnaires administratifs de Madrid, qu'il quitte en 1950[284].

GUARDADO RICAFORT Mariano :

* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Caceres en août 1949 et est cité sur la dernière liste du personnel inspecteur établie par le délégué provincial en 1956[285].

* Profession : il est fonctionnaire auxiliaire au sein de la délégation provinciale d'Éducation Populaire de Caceres à partir de juillet 1949. Il obtient le statut d'auxiliaire de seconde classe en 1953, puis de première classe en 1954[286].

GUTIERREZ GONZALEZ Ramon :

* État civil : il est né le 31 août 1920.

* Statut : en 1950, il est inspecteur des spectacles publics à Avila. Son permis d'inspecteur est renouvelé en 1955.

* Profession : il est fonctionnaire au sein de la délégation d'Éducation Populaire d'Avila. en tant que *oficial mayor* de deuxième classe[287]. Il intègre la délégation à partir de 1945 en tant qu'*auxiliar mayor*[288]. En 1953, il passe le concours d'*auxiliar mayor* de l'Information et du Tourisme[289]. En 1957, il obtient le grade d'*oficial mayor* de deuxième classe[290].

IBAÑES IBAÑES Fernando :

* Statut : il est nommé inspecteurs ses spectacles publics à Valladolid au cours des années quarante[291] et demeure en activité dans le service au moins jusqu'en 1956[292].

* Politique : durant la guerre civile, il est lieutenant d'infanterie du bataillon *Cazadores del Serrallo*, numéro 8. Il est gravement blessé au cours des combats en avril 1937[293].

IGLESIA PASCUAL Antonio (de la) :

---

282 *BOE,* n°85, 25 mars 1940, p. 1550

283 *BOE*, n°29, le 29 janvier 1941, p. 684

284 *BOE,* n°304, le 31 octobre 1950, p. 2340

285 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, "Caceres", lettre du délégué povincial à la DGCT, le 12 octobre 1956

286 *BOE,* n°197, le 2 août 1957, p. 3665

287 AGA, Cultura, (03)049.003 CAJA 14942 TOP. 22/57, Nominas personal (1957)

288 *BOE*, n°239, le 6 octobre 1958, p. 8749

289 *BOE*, n°146, le 26 mai 1953, p. 3130

290 *BOE*, n°197, le 2 août 1957, p. 3662

291 Il est mentionné sur la liste du personnel inspecteur réalisée en avril 1950 par le délégué provincial (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", liste du personnel inspecteur rédigée par le délégué provincial à destination de la DGCT, le 14 avril 1950)

292 Il est mentionnée sur la dernière liste du personnel inspecteur réalisée par le délégué provincial en octobre 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", liste du personnel inspecteur rédigée par le délégué provincial à destination de la DGCT, le 13 octobre 1956)

293 *BOE*, n°110, le 18 octobre 1938, p. 1879

* Formation : il a obtenu une licence de Philosophie et de Lettres.
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Valladolid en 1950[294], mais son permis d'inspection n'est pas renouvelé en 1956[295].
* Profession : il est maître d'école

INCHAURRALDE URIARTE Luis :
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics de Logroño en octobre 1949 et il demeure actif jusqu'en 1956[296].
* Profession : en 1945 il est nommé fonctionnaire au sein de l'administration judiciaire municipale de Logroño[297].

JUAY Simon :
* Statut : il est nommé inspecteurs des spectacles publics à la fin des années quarante et demeure actif au sein des services d'inspection jusqu'en 1946[298].

LEON PEREZ Alberto :
* État civil : né en 1925 à Grenade, il est le fils de Emilio et de Encarnación Leon Perez.
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Grenade en 1950[299]. On trouve des traces de son activité jusqu'en 1956, dernière date à laquelle il est cité parmi la liste du personnel inspecteur par le délégué provincial[300].
* Profession : lors de son recrutement, le délégué indique qu'il est étudiant, sans préciser la discipline qu'il étudie.
* Politique : il n'a pas pris part au soulèvement de 1936 en raison de son jeune âge, mais il a rejoint le *Frente de Juventudes* de Grenade, jusqu'en 1939.

LAZO GOMEZ Josefa María :
* Statut : elle intègre le personnel inspecteur des spectacles publics de Huelva au cours des années cinquante y demeure active jusqu'en 1958[301].

294 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", lettre du délégué provincial à la DGCT le 13 décembre 1950
295 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", liste du personnel inspecteur rédigée par le délégué provincial à destination de la DGCT, le 13 octobre 1956
296 Il est mentionné sur la dernière liste produite par le délégué provincial de Logroño (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, liste du personnel inspecteur de 1956)
297 *BOE*, n°315, le 11 novembre 1945, p. 2919
298 Il est mentionné dans la liste du personnel inspecteur établie par le délégué provincial d'Alicante en novembre 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du délégué provincial à la DGCT, 3 novembre 1956)
299 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Grenade », lettre du délégué provincial de Grenade à la DGCT, le 21 mars 1950
300 AGA, Cultura, AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Granada", lettre du délégué provincial de Grenade à la DGCT le 3 octobre 1956
301 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Huelva", liste des inspecteurs de la capitale réalisée par le délégué provinciale le 14 novembre 1958

* Profession : en juin 1938, elle intègre sur le principe de la libre désignation la délégation d'Éducation populaire de Huelva en tant qu'auxiliaire d'administration. En 1953, elle devient auxiliaire majeure de seconde classe[302].
* Réseaux et connaissances : elle est la sœur de Ernesto Lopez Gomez, qui est nommé chef du service d'inspection des spectacles publics en 1952.

LAZO GOMEZ Enersto :
* État civil : né le 12 novembre 1921, il est le fils de Manuel Lazo Martín, fondateur en 1907 du journal *Educación Popular,* et de Josefa Gómez Sánchez. Il se marie avec Joaquina López Olma, avec qui il a trois enfants. Il meurt à Huelva le 23 juillet 2009[303], à l'âge de 88 ans.
* Formation : il obtient son baccalauréat en 1939, au lycée technique et général de Huelva. En 1940, il obtient le diplôme d'instituteur à l'école normale de Huelva, puis celui de *profesor mercantil* à l'école de commerce de Séville en 1944.
* Statut : il est nommé chef des services d'inspection à Huelva à partir de 1952 et y demeure actif jusqu'en 1958[304].
* Profession : en 1941, il intègre en tant que fonctionnaire auxiliaire la députation provinciale, et en 1943, il devient chef du service de comptabilité. En 1945, il est reçu au concours d'officiel d'administration du Trésor Public[305]. Il écrit également des articles pour différents journaux de la province, notamment *Odiel* et *La Voz de Huelva.*
* Politique : il est conseiller municipal entre 1958 et 1962. En 1971, il est nommé président du Collège provincial des fonctionnaires de l'administration locale[306].
* Réseaux et connaissances : il est le frère de Josefa María Lazo Gomez, fonctionnaire de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme, et inspectrice des spectacles publics à la fin des années cinquante.
* Liens avec les milieux culturels : il publie plusieurs ouvrages de poésie, notamment *Mi Huelva tenía una ría* en 1985 et *Playas de terciopelo* en 2005. Il est membre de de la Royale Société Colombina Obunense, à Huelva, dédiée à la mémoire des grandes découvertes.

LOPEZ GACHO José Maria :
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics de Burgos dans la seconde moitié des années quarante mais n'apparaît plus sur la liste du personnel inspecteur réalisé par le délégué provincial en 1956.
* Profession : en 1925, il est nommé maître d'école de cinquième catégorie[307]. En 1929, il travaille à l'école primaire de Portal de Ali à Vitoria, dans la province d'Alava. En 1934, il est affecté à l'école d'Almazora dans la province de Castellón[308]. En 1938, il monte d'un échelon

302 *BOE*, n°197, le 2 août 1957, p. 3662
303 *HuelvaInformación*, « Ernesto Lazo, con Huelva en los labios », le 21 juin 2010 [en ligne] https://www.huelvainformacion.es/huelva/Ernesto-Lazo-Huelva-labios-III_0_380062284.html
304 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Huelva", liste des inspecteurs de la capitale réalisée par le délégué provinciale le 14 novembre 1958
305 *BOE*, n°265, 22 septembre 1945, p. 1893
306 *ABC Sevilla*, le 8 avril 1971, p. 38
307 *Gaceta de Madrid*, n°337, 3 décembre 1925, p. 1211
308 *Gaceta de Madrid*, n°9, le 9 janvier 1934, p. 341

au sein de l'éducation nationale[309]. En juillet 1941, il est promu inspecteur de l'éducation nationale à Burgos[310]. En 1946, il prend la direction de l'*Escuela graduada anejas a las del Magisterio* de Burgos, l'école des professeurs de Burgos[311]. En 1954, il atteint la première catégorie au sein de la hiérarchie professorale[312].

* Liens avec les milieux intellectuels : il écrit plusieurs ouvrages pédagogique. Il est notamment co-auteur d'un manuel d'apprentissage, *Prácticas escolares*, destiné aux enseignants du premier degré qui est approuvé par le gouvernement en 1951[313].

* Distinction : en 1966, il obtient un prix pour son ouvrage *Divini Illius Magistri* lors de la Fête de l'enseignement et du concours littéraire des maîtres d'école organisés par la ville de Burgos[314].

MARTIALAY SAN ANTONIO Fernando :

* État civil : né à Guadalajara le 1er juin 1921, il est le fils de José et Luisa qui meurent alors qu'il n'est qu'enfant. Il épousé María del Pilar Valle Dunn, avec qui il a six enfants. Il meurt le 22 décembre 2008, à l'âge de 87 ans[315].

* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Guadalajara en 1950. En 1952 il est nommé chef des services d'inspection à Guadalajara[316], charge qu'il occupe jusqu'à son déménagement à Madrid, en 1957[317].

* Profession : au cours des années quarante, il est nommé secrétaire de la délégation provinciale d'Education Populaire de Guadalajara jusqu'en 1950[318].

* Réseaux et connaissances : il est le frère du délégué provincial de Guadalajara, José Martialay San Antonio.

* Liens avec les milieux culturels : en 1952, il est président du ciné-club de Guadalajara[319].

MARTINEZ PUERTAS Joaquin :

* Statut : il est nommé chef du service d'inspection des spectacles publics d'Almería en octobre 1952 mais renonce à cette fonction en octobre 1953.

MAS Y GIL Luis :

309 *Gaceta de la República*, n°40, 9 février 1938, p. 709
310 *BOE*, n°212, le 31 juillet 1941, p. 5762
311 *BOE*, n°357, le 23 décembre 1946, p. 8958
312 *BOE*, n°43, le 12 février 1954, p. 829
313 *BOE*, n°81, le 22 mars 1951, p. 1247
314 Archives municipales de Burgos, Fondo Municipal, Cultura, 13-1539 (1966)
315 *ABC Madrid*, le 31 décembre 2008, p. 60
316 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Guadalajara", lettre du délégué provincial de Guadalajara à la DGCT, le 02 avril 1952
317 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Guadalajara", lettre du délégué provincial de Guadalajara à la DGCT, le 28 août 1957
318 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Guadalajara", lettre du délégué provincial de Guadalajara à la DGCT, le 2 avril 1952
319 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Guadalajara", lettre du délégué provincial de Guadalajara à la DGCT, le 2 avril 1952

* Statut : il est inspecteur des spectacles publics à Alicante au cours des années quarante mais il est destitué de ses fonctions en novembre 1950 car le délégué déplore le fait qu'il ne remplisse pas correctement ses fonctions.

MAYORAL FERNANDEZ José Luis[320] :
* État civil : il meurt en janvier 1958
* Statut : en 1956, il est nommé chef inspecteur des spectacles publics d'Avila.
* Profession : depuis 1908 il est journaliste et photo-reporter. Il commence sa carrière au sein du journal *Diario de Avila*. Il collabore dans diverses éditions : *La Vanguardia, El Norte de Castilla* ainsi qu'*ABC* pour qui il est correspondant à Avila. Il fonde et dirige plusieurs jiurnaux : *Avila Regional, Avila Turistica* et *Prosa y Verso.* Il est également secrétaire de la Chambre Officielle du Commerce et de l'Industrie d'Avila dès 1930[321].
* Politique : il est fonctionnaire (grade d'officiel majeur) à la mairie d'Avila,
* Liens avec les milieux intellectuels : en 1924, il est nommé académicien au sein de la l'Académie Royale d'Histoire[322].
* Réseaux et liens de connaissance : quels sont ses liens familiaux avec le délégué provincial, José Encinar Mayoral ?
* Distinction : il est nommé chroniquer officiel de la ville d'Avila. En 1954, il reçoit la médaille d'argent du Travail pour son activité journalistique et pour ses nombreuses recherches au sein des archives municipal d'Avila[323].

MEDINA MERCADAL Juan :
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles public à Palma de Mallorca à la fin des années quarante et demeure en activité au sein des services d'inspection jusqu'en 1956[324].
* Profession : dans les années cinquante, il est fonctionnaire auxiliaire de première classe au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Palma de Mallorca.

MERINO MARTINEZ DE ANTOÑANA Bernardino :
* Statut : il est nommé chef des services d'inspections des spectacles publics en juin 1952 à Vitoria, dans la province d'Alava. On trouve des traces de son activité jusqu'en 1957[325].

MORENO CASTIGLIONI José :
* Statut : il est nommé chef du service d'inspection des spectacles publics de Malaga avant 1954[326].

MUÑOS PEREZ Juan José :
* État civil : il est né le 16 mai 1922

320 Sa nécrologie est publiée dans *ABC Madrid,* 5 janvier 1958, p. 56
321 *ABC Madrid*, 16 juillet 1930, p. 26
322 *ABC Madrid*, 23 avril 1975, p. 94
323 *ABC Mazdrid,* 5 janvier 1954, p. 25
324 Il est mentionnée sur la dernière liste du personnel inspecteur réalisée par le délégué provincial en 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Palma de Mallorca", liste du 1er décembre 1956
325 AGA, Cultura, (3)49.003 caja 14940 T0P 22/57, « Nominas Delegaciones Provinciales », (1957)
326 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Malaga", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 19 février 1954

* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Valladolid en 1947. Il est nommé chef des services d'inspection en 1952[327]. Il renonce cependant à cette responsabilité en 1953, et redevient inspecteur honorifique[328]. On trouve des traces de son activité au sein du service jusqu'en 1956[329].
* Profession : en 1953, il est reçu au concours de censeur de presse de troisième classe[330].

NAVARRO RUIZ Antonio :
* État civil : né en 1897, il est originaire de Carthagène
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Murcía en 1952[331] jusqu'en 1956[332].
* Profession : il est journaliste au sein du journal local *El Noticiero.*

NOGUERA SALORT José Maria :
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Tarragona en janvier 1947 et on trouve des traces de son activité jusqu'en 1959[333].
* Réseaux et connaissances : il est le frère de José Noguera Salort Noguera, président de la députation provinciale tarragonaise entre 1951 et 1952.
* Distinction : en 1967, il reçoit la médaille de l'Ordre Impérial du Joug et de la Flèche[334], distinction civile et militaire prestigieuse, octroyée par Franco.

OCHOA VARGAS Javier :
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Logroño en 1956.
* Profession : en 1959, il est nommé fonctionnaire auxiliaire au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Logroño[335].

PABLOS CANTARINO José Gabriel :
* État civil : né en 1927, originaire de Valladolid, il est le fils de Laureano et de Engracia de Pablos de Cantarino.
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Valladolid en avril 1950[336] puis démissionne suite à son départ à l'étranger[337].

---

327 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", lettre du délégué provincial à la DGCT le 22 mars 1953.
328 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", lettre du délégué provincial à destination de la DGCT, le 3 mars 1953
329 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", liste du personnel inspecteur rédigée par le délégué provincial à destination de la DGCT, le 13 octobre 1956
330 *BOE,* n°237, le 3 octobre 1959, p. 12868
331 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Murcia", lettre du délégué provincial à la DGCT le 3 avril 1952
332 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Murcia", lettre du délégué provincial à la DGCT le 16 avril 1956
333 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Tarragona", liste établie par le délégué provincial le 13 mars 1959
334 *ABC Sevilla,* le 18 juillet 1967, p. 35
335 *BOE*, n°128, le 29 mai 1959, p. 7705
336 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", lettre du délégué provincial de Valladolid à la DGCT, le 14 avril 1950
337 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", lettre du délégué provincial de Valladolid à la DGCT, le 13 décembre 1950.

* Profession : il est directeur de la section « Art » de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Valladolid[338].

PERDOMO A. Pedro :
* Statut : il est nommé chef des service d'inspection des spectacles publics à Las Palmas de Gran Canaria, et y ait actif jusqu'en 1957[339].

PEREZ LAGARES Luis :
* Statut : il est nommé inspecteurs des spectacles publics à Tarragona au cours des années quarante[340] et ne fait plus partie des services d'inspection en 1959[341].

PIRAMUELLES ECHAURE Miguel :
* État civil : né le 29 décembre 1914, originaire de Ciorda (Navarra), il est le fils de German y Felisa Piramuelles Rchaure. Il s'est marié à Petra Fernandez Molero avec qui il a eu une fille.
* Formation : il a étudié trois ans les Humanités et la Philosphie au séminaire diocésain de San Pudencio et San Ignacio à Vitoria[342].
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics de Pamplona en 1951[343], il demeure actif dans la délégation jusqu'en 1958[344].
* Profession : il intègre la délégation provinciale d'Éducation Populaire de Navarra en juillet 1942 en tant que fonctionnaire auxiliaire. En 1948, il obtient le grade d'officiel. En 1953, il est promu chef négociant de troisième classe[345] dans la nouvelle délégation de l'Information et du Tourisme, puis en mai 1953 de seconde classe. En 1957, il obtient le diplôme d'inspecteur des spectacles publics[346]. En 1970, il est nommé secrétaire provincial de la délégation du MIT en Navarre. Il devient délégué provincial de Palencia durant la transition démocratique, en 1976[347], et plus particulièrement délégué au Tourisme. En 1978, il reprend son ancien poste de secrétaire provincial au sein de la délégation de Navarre[348].
* Distinction : en 1970, il est en lice pour le prix du mérite touristique lorsqu'il a occupé la charge de secrétaire provincial de Navarre.

---

338 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", lettre du délégué provincial de Valladolid à la DGCT, le 14 avril 1950
339 AGA, Cultura, (03)049.003 CAJA 14942 TOP. 22/57, Nominas personal (1957)
340 Il est mentionnée sur la liste du personnel inspecteur établie par le délégué provincial de Tarragone en 1950 (c
341 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Tarragona", liste du personnel inspecteur établie par le délégué provincial le 13 mars 1959
342 Archivo de la Administración de la Comunidad Foral de Navarra, Fondo Delegación Provincial de Cultura, 214188, Expedientes personales de personal funcionario, rapport non daté
343 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Navarra", lettre du 31 juillet 1951
344 Il est mentionné parmi le personnel inspecteur du compte rendu d'activité mensuel des services d'inspection réalisé par le délégué provincial de Pamplona (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Navarra", compte rendu d'octobre 1958)
345 *BOE*, n°237, le 25 août 1953, p. 5104
346 Archivo de la Administración de la Comunidad Foral de Navarra, Fondo Delegación Provincial de Cultura, 214188, Expedientes personales de personal funcionario, lettre du délégué provincial à la DGCT, le 14 janvier 1958
347 *ABC Madrid*, le 3 juin 1976, p. 30
348 Archivo de la Administración de la Comunidad Foral de Navarra, Fondo Delegación Provincial de Cultura, 214188, Expedientes personales de personal funcionario, lettre du sous-directeur du personnel du minsitère de la culture, le 2 octobre 1978

PLAZA RODRIGUEZ Elias :

* Etat civil : il est né le 16 janvier 1900, à Ciudad Rodrigo (Salamanque).

* Statut : il appartient au service d'inspection des spectacles publics de Salamanque depuis 1946. En mai 1952, il est nommé chef des services d'inspection, qu'il dirige jusqu'en 1957, où il est démis de ses fonctions par le nouveau délégué provincial de Salamanque, José Luna de Cañizares, pour divers abus[349].

* Profession : en mars 1936, il est nommé maître d'école à Zamora[350]. Il est ensuite muté à Vistahermosa (Salamanque) puis en 1943 à Bajaras[351] (Avila). Au cours des années cinquante, il est directeur de l'internat étudiant *El Sagrado Corazón de Jesús*[352].

* Réseaux et connaissances : quels sont ses liens avec le secrétaire provincial de la délégation de Salamanque, Luis Plaza Rodriguez ?

PRADELLS CARRASCO Fernando :

* Statut : il est inspecteurs des spectacles publics à Valence depuis 1944. En 1952 il est promu chef des services d'inspection de la délégation valencienne[353]. Il y demeure actif jusqu'en 1956[354].

* Profession : en 1965, il est fonctionnaire auxiliaire des cadastres à Valence[355]. En 1953, il est reçu au concours permettant de devenir censeur de presse[356].

PUIG MEGIAS Narciso :

* Statut : il est nommé inspecteurs des spectacles publics à Badajoz en décembre 1947 jusqu'en 1949, où il est contraint d'abandonner cette fonction car il déménage à Caceres[357].

* Profession : il travaille pour la députation provincial de Badajoz, en tant que professeur d'éducation physique intérimaire, à partir de novembre 1944[358].

RAMIREZ SOTO Gabriel :

* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Badajoz en octobre 1949. Néanmoins, il est démis de cette charge en 1955, car il est accusé de ne pas remplir correctement ses fonctions par le délégué provincial[359].

---

349 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Salamanca", lettre du délégué provincial de Salamanque à la DGCT le 10 mai 1957

350 *Gaceta de Madrid*, n°75, le 15 mars 1936, p. 2117

351 *BOE*, n°240, le 28 août 1948, p. 8336

352 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Salamanca", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 5 mai 1952

353 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valencia", lettre du délégué provincial de Valence à la DGCT le 14 mars 1952

354 Il figure sur la dernière liste des inspecteurs de Valence réalisée en 1956 par le délégué provincial (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valencia", liste rédigée le 11 décembre 1956)

355 *Gaceta de Madrid*, n°71, le 12 mars 1935, p. 2080

356 *BOE,* n°319, le 15 novembre 1953, p. 6793

357 AGA, Cultura, (3)49.2 caja 13157 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du secrétaire de la délégation à la DGCT, le 26 octobre 1949)

358 Archivo de la Diputación de Badajoz, ES.06015.ADPBA/DP.02.04.01.14//C04544 exp. nº 142

359 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, lettre du délégué provincial de Badajoz à la DGCT, le 2 décembre 1955

* Profession : il est fonctionnaire au sein de la délégation provincial d'Éducation Populaire depuis 1942, en tant qu'auxiliaire dactylographe de seconde classe.
* Politique : dans les descriptions réalisées par le délégué provincial de Badajoz, il est présenté comme un fidèle partisan du *Movimiento*.

RODRIGUEZ GONZALEZ Justo :
* État civil : il est né le 18 octobre 1917. Il se marie avec María Dolores Barahona Elícegui. Il meurt le 7 juin 2015.
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Logroño en mai 1947, puis chef des services d'inspection en 1952 jusqu'en 1959[360].
* Profession : il est fonctionnaire au sein de la mairie de Logroño.
* Politique : durant la guerre civile, il il administre le *Frente de* Juventudes de Logroño et est le délégué provincial des anciens combattant. Il est également l'administrateur de la halle au blé municipale.

ROJO ROJO José :
* Statut : il est nommé inspecteurs ses spectacles publics à Valladolid au cours des années quarante[361] et demeure en activité dans le service au moins jusqu'en 1956[362].
* Profession : il possède une ferme céréalière à Cenera (Valladolid)[363].

ROSSELO ARBOS Juan :
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles public à Palma de Mallorca à la fin des années quarante et demeure en activité au sein des services d'inspection jusqu'en 1956[364].
* Profession : en 1952, il est auxiliaire de seconde classe au sein de la délégation provinciale de l'Information et du Tourisme de Palma.

RUIS RODRIGUEZ Juan :
* Statut : il est nommé au cours des années quarante inspecteur des spectacles publics à Grenade. On trouve des traces de son activité jusqu'en 1956, dernière date à laquelle il est cité parmi la liste du personnel inspecteur par le délégué provincial[365].

RUIZ CORTES José :
* Statut : il est nommé chef des service d'inspection des spectacles publics de Caceres en 1952, et figure encore jusqu'en 1956 sur la liste du personnel inspecteur de la délégation[366].

---

360 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Logroño", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 13 octobre 1959

361 Il est mentionné sur la liste du personnel inspecteur réalisée en avril 1950 par le délégué provincial (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", liste du personnel inspecteur rédigée par le délégué provincial à destination de la DGCT, le 14 avril 1950)

362 Il est mentionnée sur la dernière liste du personnel inspecteur réalisée par le délégué provincial en octobre 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Valladolid", liste du personnel inspecteur rédigée par le délégué provincial à destination de la DGCT, le 13 octobre 1956)

363 *BOE*, n°232, le 28 septembre 1959, p. 12629

364 Il est mentionnée sur la dernière liste du personnel inspecteur réalisée par le délégué provincial en 1956 (AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Palma de Mallorca", liste du 1er décembre 1956

365 AGA, Cultura, AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Granada", lettre du délégué provincial de Grenade à la DGCT le 3 octobre 1956

* Profession : en 1945, il est nommé sur le principe de la libre désignation fonctionnaire au sein du corps carcéral, avec le grade d'officiel carcéral[367]. En 1950, il est officiellement nommé gardien de prison en de troisième classe[368].

SAN AGUSTIN MORALES Luis Ignacio :

* Etat civil : né le 31 juillet 1918 à Huesca, il est le fils de Pedro Pablo Sangustin et de Angeles Morales Martin.
* Formation : il étudie au lycée d'enseignement secondaire de Huesca à partir de 1930
* Statut : il est nommé chef inspecteur des spectacles publics à Bilbao en 1952[369].
* Profession : il est nommé lieutenant au sein de la police en 1941[370]. En 1950, il passe le concours pour devenir secrétaire de première catégorie au sein de l'administration locale[371].
* Politique : il dispose du statut d'ancien combattant[372].

SANZ BERMELL Santiago :

* Statut : il est nommé inspecteurs des spectacles publics à Valence avant 1951 et y demeure actif jusqu'en 1958[373].
* Profession : en 1945, il est admis au concours de notaire[374].

SANZ BLANCO Manuel :

* Statut : il est nommé chef des services d'inspection des spectacles publics de Castellón de la Plana en 1952, où on détrouve les traces de son activité jusqu'en 1958[375].
* Profession : au cours des années 1940 il est nommé fonctionnaire (grade d'officiel) à la délégation provinciale d'Education Populaire de Castellón sur le principe de la libre désignation. Il est contraint de passer le concours pour régulariser sa situation lors de la création du nouveau ministère de l'Information et du Tourisme, mais échoue[376].

TEJADA MONREY Vicente :

* État civil : il est né en 1921 à Palma de Mallorca
* Statut : il est nommé chef des services d'inspection de Palma de Mallorca en 1952[377]. Il renonce à ses fonctions en 1953[378].

---

366 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13157 TOP. 22/54.106-54.302, "Caceres", lettre du délégué povincial à la DGCT, le 12 octobre 1956

367 *BOE,* n°204, le 23 juillet 1945, p. 585

368 *BOE,* n°149, le 29 mai 1950, p. 2347

369 AGA, Cultura, (03)049.003 CAJA 14942 TOP. 22/57, Nominas personal (1952)

370 *BOE*, n°87, le 28 mars 1941, p. 2057

371 *BOE*, n°237, le 25 août 1950, p. 3730

372 *BOE*, n°237, le 25 août 1950, p. 3730

373 Il est mentionné dans le rapport d'activité du délégué provincial envoyé à la DGCT en septembre 1958 (AGA, (3)49.2 CAJA 13163 TOP. 22/54.106-54.302)

374 *BOE,* n°48, le 17 février 1945, p. 1388

375 Il est mentionné dans la liste du personnel inspecteur établie par le délégué provincial de Castellon en 1958 (AGA, Cultura, lettre du 05/05/58, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.302, « Caceres », 1958)

376 *BOE*, n°354, 19 décembre 1952, p. 6204

377 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Palma de Mallorca", proposition de nomination envoyée par le directeur de la DGCT au minsitre du MIT, le 5 avril 1942

378 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Palma de Mallorca", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 20 janvier 1953

* Profession : le délégué ne livre que des indications sommaires sur sa profession, en le qualifiant « d'employé[379] ».

TEMIÑO SAIZ Antolin :

* État civil : il est né en 1920 à Sarracin, dans la province de Burgos. Il épouse Ana Maria Aguirre Nicieza avec qui il a cinq enfants. Il meurt le 5 juillet 1999 à Madrid[380].
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles publics à Burgos en 1948. En 1952, il est promu chef du service d'inspection des spectacles publics de la délégation provinciale, fonction qu'il quitte avant 1957 car il ne figure plus sur les fiches de salaires du personnel de l'administration provinciale.
* Profession : il est capitaine d'infanterie à Burgos[381]. A la fin de sa carrière, il obtient le grade de général[382].
* Réseaux et connaissances : quels sont ses liens avec le délégué provincial d'Éducation populaire, Angel Temiño Ruiz ?

TUÑAS BOZON José :

* État civil : né en 1921 et originaire de Saint Jacques de Compostelle, il est le fils de Francisco et de María Tuñas Buzon. Il meurt le 18 juin 1987, à l'âge de 66 ans.
* Statut : il est nommé chef du service d'inspection des spectacles publics en 1952, et demeure actif au sein de la délégation jusqu'en 1957[383].
* Profession : il est journaliste au sein de divers journaux tel que *Faro de Vigo*, ainsi que correspondant auprès de nombreux journaux nationaux. Il est également chef de programmation à *Radio Lugo* ainsi que correspondant pour la *Radio Nacional de España.* Durant les années soixante dix et quatre-vingt, il sera également correspondant littéraire à Lugo pour la télévision nationale, sur *Television Esopañola.*

VELASCO COBOS Cristobal :

* État civil : né en 1920, à Malaga.
* Statut : il est nommé inspecteur des spectacles des spectacles publics à Malaga avant 1954[384].
* Profession : photographe, caricaturiste et sculpteur
* Liens avec les milieux culturels : photographe, caricaturiste, sculpteur, il réalise de nombreux retables. En 1969, il candidate au second concours national « Skai-Flor », qui récompense le design[385]. Cristobal Velasco est un passionné de photographie, passion héritée d'une longue tradition familiale. Dans un article publié dans *ABC Sevilla* à propos d'un

379 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Palma de Mallorca", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 21 avril 1952

380 ABC Madrid, le 6 juillet 1999, p. 98

381 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13158 TOP. 22/54.106-54.30, lettre du délégué provincial de Burgos à la DGCT, le 24 mai 1952

382 ABC Madrid, le 6 juillet 1999, p. 98

383 Il est mentionné parmi le personnel inspecteur sur la dernière liste rédigée par le délégué provincial de Lugo en 1957(AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Lugo", liste à destination de la DGCT réalisée le 23 avril 1957)

384 AGA, Cultura, (3)49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, "Malaga", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 19 février 1954

385 ABC Sevilla, le 11 octobre 1969, p. 18

événement qu'il organise en 1995, il expose ses clichés ainsi que des photographies de Séville réalisées par son père et son grand-père[386]. Ses photographies les plus célèbres sont celles prises à la suite du bombardement de Cabra par les républicains en 1938, durant la guerre civile[387].

VILPLANA UGENA Isidoro :

* État civil : il est né le 9 avril 1906 à Ciudad Real.
* Formation : il est titulaire du baccalauréat ainsi que du diplôme d'instituteur à partir d'octobre 1933[388].
* Statut : il est nommé à la fin des quarante inspecteur des spectacles publics de Jaén, puis, en 1952, il est promu chef d'inspection. On trouve des traces de son activité au sein des services d'inspection jusqu'en 1957[389].
* Profession : en 1934, il enseigne dans la province de Lugo, dans l'école primaire de Covadelas[390]. en 1953, dans un courrier du délégué provincial de l'Information et du Tourisme, on apprend qu'il est inspecteur provincial de l'enseignement. En 1945, il parvient a être muté à Séville[391]. En 1947, il devient inspecteur de l'éducation nationale pour la province de Jaén[392]. En 1953, il occupe le sixième échelon administratif du corps des inspecteurs de l'enseignement primaire[393].

2.3 - Liste des inspecteurs des spectacles publics de la province de Cuenca

ALONSO HUERTA Silvano Federico

Fonction : délégué du maire, il est inspecteur à Minglanilla entre 1948 et 1950, il est chargé de contrôler le *Teatro Alfaro* et le *Teatro Moderno*.
Profession : en 1948, il est fabriquant de chocolat.
Politique : le délégué provincial indique à la DGCT qye ces antécédents politques et mraux sont « très bons[394] ».

ALOS SANJULIAN Luisa

Fonction : elle est nommée inspectrice de Cuenca en 1959.
Profession : en 1959, elle est secrétaire de la délégation[395].

386 « Haretón, tres generaciones de fotógrafos, una exposición que repasa la evolución de las cofradías », *ABC Sevilla,* le 14 mars 1995, p. 58
387 Les photographies de « Cris Velasco » sont consultables à la Bibliothèque Nationale d'Espagne (BNE, VELASCO Cris, *Cabra (Cordoba). Efectos de los bombardeos*, GC-CAJA/079/04, 1938)
388 *Gaceta de Madrid*, n°283, le 15 octobre 1933, p. 418
389 AGA, Cultura, (03)049.003 CAJA 14942 TOP. 22/57, Nominas personal (1957)
390 *Gaceta de Madrid,* n°123, le 2 juin 1964, p. 1485
391 *BOE*, n°227, le 15 août 1946, p. 6303
392 *BOE*, n°52, le 21 février 1947, p. 1266
393 *BOE*, n°97, le 7 avril 1953, p. 1870
394 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302 , « Cuenca 1948 », lettre du DP de Cuenca à la DGCT, le 24 avril 1948
395 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302 , « Cuenca 1949 », lettre du chef de section des affaires générales de la DGCT au délégué provincial, le 8 avril 1949

Réseau : elle est de la sœur de Manuel Alos Sanjulian, l'inspecteur en chef des spectacles publics de la province.

ALOS SANJULIAN Manuel

Etat civil : né en 1917, il est nommé inspecteur en chef à Cuenca à l'âge de 35 ans.
Fonction : il est nommé inspecteur de Cuenca en 1950, puis inspecteur en chef en 1952[396]. Il a à sa charge plusieurs salles de cinéma : *Cine Alegria, Cine España* et le *Teatro Cine Xucar*. L'été il doit également contrôlé les deux cinémas de plein air, les *Cine Palmeras* et *Cine Garcés.*
Profession : lors de son recrutement en tant qu'inspecteur, il est désigné sous la catégorie professionnelle « d'employé », sans plus de détails[397].
Politique : ancien combattant de la *Division Azul*, il est considéré comme un « mutilé de guerre[398] ».

AUÑON OÑATE Rufino

Fonction : inspecteur en 1956 à Carboneras de Guadazon, chargé de contrôlé le *Cine Real*[399].

BALLESTEROS TORRENTE Claudio

Fonction : inspecteur de 1948 à au moins 1956 à Casas de Fernando Alonso, en charge du *Salón Urbano.*
Profession : il est secrétaire de mairie[400].
Politique : ancien combattant, il est militant des FET y de las JONS. En 1948, il est le délégué du maire de Casas de Fernando Alonso[401].

BELINCHON VALERA José María

Fonction : inspecteur à Olivares de Jucar entre 1956 et 1964, il est chargé de contrôler le *Cine Garype*[402].

BENIGNO GARCIA Marcelo

Fonction : en tant que secrétaire provincial de la délégation, il dispose *de facto* du titre d'inspecteur des spectacles publics.
Profession : il est secrétaire de la délégation d'Education Populaire de Cuenca, entre 9144 et 1956.

---

[396] AHP de Cuenca, Cultura, C-41, "Correspondencia DGCT 1950-1951", lettre du délégué provincial aux propriétaires de cinéma de la capitale, le 22 août 1952
[397] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302 , « Cuenca 1952 », lettre du délégué provincial de Cuenca à la DGCT, le 25 mars 1952
[398] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302 , « Cuenca 1952 », lettre du délégué provincial de Cuenca à la DGCT, le 25 mars 1952
[399] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302 , « Cuenca 1956 », liste du délégué provincial de Cuenca envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[400] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 », fiche informative du délégué provincial envoyé à la DGCT, le 24 avril 1948
[401] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 », liste du délégué provincial envoyé à la DGCT, le 24 avril 1948
[402] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 », liste du délégué provincial envoyé à la DGCT, le 21 août 1956

CASTELLANO JIMENEZ Urbano

Fonction : inspecteur à Mota del Cuervo entre 1948 et 1950, il est chargé du *Cine San Miguel*.
Profession : dans la fiche biographique envoyée par le délégué de Cuenca, il est désigné comme un propriétaire terrien[403].
Politique : il est délégué du maire de Motal del Cuervo en 1948[404]. Selon le délégué, il s'agit d'un homme à « l'irréprochable moralité, étant considéré dans la commune comme un modèle d'honnêteté et d'application au travail[405] ».

CASTRO Y CALVO (de) José Francisco

Etat civil : né le 9 mai 1926
Fonction : secrétaire provincial de Cuenca, il dispose, *de facto* du titre d'inspecteur des spectacles publics à partir de 1956[406].
Profession : en 1956, il intègre la délégation de l'Information et du Tourisme de Cuenca, en qualité d'officiel administratif de première classe[407].

CID GONZALEZ Pablo

Etat civil : né en 1912.
Fonction : inspecteur de San Lorenzo de la Parrilla entre 1948 et 1950, il est chargé de contrôler le *Cine Paladio*.
Profession : industriel[408].
Politique : en 1947, il est conseiller municipal au sein de la mairie de San Lorenzo de la Parilla[409], puis délégué du maire en 1948[410].

CORPA POVEDA Angel

Fonction : inspecteur de 1948 à 1964 à Barajas de Melo, chargé de contrôler le *Salón Cinema*.
Profession : secrétaire d'administration locale, dans la mairie de Barajas de Melo[411].
Politique : militant au sein des FET y de las JONS, le délégué explique que ses « antécédents politico-sociaux, moraux, religieux et nationaux sont irréprochables, et qu'il s'agit d'une personne de confiance fidèles au *Nuevo Estado*[412] ».

---

[403] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 », fiche informative du délégué provincial envoyé à la DGCT, le 24 avril 1948
[404] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 », liste du délégué provincial envoyé à la DGCT, le 24 avril 1948
[405] "Es persona que merece toda clase de encomios por su conducta pública y privada y de intachable moralidad, estando considerado en su localidad como modelo de honradez y laboriosidad", AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 », fiche informative du délégué provincial envoyé à la DGCT, le 24 avril 1948
[406] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2", lettre du délégué de Cuenca à la DGCT, le 27 décembre 1956
[407] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2", lettre du délégué de Cuenca à la DGCT, le 27 décembre 1956
[408] AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados de espectáculos (1946-1951)", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 22 avril 1947
[409] AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados de espectáculos (1946-1951)", lettre du délégué provincial à la DGCT, le 22 avril 1947
[410] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[411] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

CUESTA ANGUIX Salvador

Fonction : inspecteur à Minglanilla entre 1950[413] et 1956, il est chargé de contrôler le *Teatro Alfaro* et le *Teatro Moderno*.

DIAZ MARTINEZ Rafael

Fonction : inspecteur de Landete de 1950[414] à 1951, il est chargé de contrôlé le *Cine Nuevo*.

DOMINGUEZ MUÑOZ Valentin

Fonction : nommé inspecteur à Tarancón entre 1948 et 1950[415], il est chargé du contrôle du *Teatro Cinema Alcazar* et de deux cinémas d'été, le *Cine Cervantes* et le *Cine Avenida.*

ESCRIBANO ALCALDE José

Fonction : inspecteur à Quintanar del Rey entre 1948 et 1950, il est chargé de contrôler le *Cine Cervantes* et le *Cine Pasapoga.*
Profession : avocat[416]
Politique : il est maire de Quintanar del Rey en 1948[417].

EXPOSITO MUÑOS Antonio

Fonction : inspecteur à Saelices entre 1956[418] et 1964, il est chargé de contrôler le *Cine Segobriga*.

FERRER MARTINEZ Roman

Fonction : inspecteur en 1956[419] à Aliaguilla, chargé de contrôler le *Cine Zafrilla*.

GARCIA ESCUDERO Teofilo Fernando

Fonction : inspecteur à Villalba de la Sierra entre 1948 et 1956, il est chargé du contrôle du *Cine Ideal* et *Electrica de Castilla*.
Profession : pharmacien[420]
Politique : en 1948, il est adjoint au maire[421].

---

412 "Su conducta en todos los aspectos, asi como sus antecedentes politicos-sociales, morales, religiosos y nacionales, son intachables, siendo persona de confianza y muy afecta al Nuevo Estado Nacional", AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

413 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 2 », liste des inspecteurs envoyée par le délégué de Cuenca à la DGCT, le 15 avril 1950

414 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 2 », liste des inspecteurs envoyée par le délégué de Cuenca à la DGCT, le 15 avril 1950

415 AHP de Cuenca, Cultura, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados locales de espectáculos (1948-1951)", Tarancon 1950, lettre du délégué au maire de Tarancon, le 25 avril 1950

416 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche informative du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

417 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

418 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

419 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

420 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche informative du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

421 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

GARCIA JIMENEZ Lisardo

Fonction : inspecteur de Landete en 1951, il est chargé de contrôlé le *Cine Nuevo*. Il exerce néanmoins cette charge durant quelques mois seulement : il démissionne au profit de Claudio Novella Sanchez, qu'il recommande au délégué provincial[422].

GARCIA SAAVEDRA ROZALZEN Antonio

Fonction : inspecteur de 1951[423] à 1956 à Carrascosa del Campo, chargé de contrôlé le *Cine España*.

GARVI ASENSIO Manuel

Fonction : inspecteur à Valverde de Jucar entre 1956[424] et 1964, il est chargé de contrôler le *Salón Moyfran* et un cinéma d'été, le *Cine Pineda.*

HOZ ESCRIBANO (DE LA) Juan José

Fonction : inspecteur à Villamayor de Santiago entre 1950 et 1956, il est chargé du contrôle du *Cine Cervantes*.
Profession : commerçant
Politique : le délégué le décrit comme « une personne d'une indéniable adhésion au Régime[425] ».

IGLESIAS ALVAREZ Manuel

Fonction : inspecteur à Villalba de la Sierra à partir de 1956[426], il est chargé du contrôle du *Cine Ideal.*

IRANZO MOYA Francisco

Fonction : inspecteur à partir de 1956 à Cardenete[427], chargé de contrôlé le *Cine Gómez*.

JAREÑO ANGULO Francisco

Fonction : inspecteur de Cuenca de 1948 à 1950, il est chargé de controler le *Cine Alegria, Cine España* et le *Teatro Cine Xucar*. Sonposte est supprimé car la délégation estime qu'il n'y pas besoin d'autre inspecteur que lui et le secrétaire provincial[428].

JIMENEZ JIMENEZ Nemesio

Fonction : inspecteur en 1956[429] et 1964 à Casas de Haro, il est chargé de contrôler le *Cine Alaska*.

---

[422] AHP de Cuenca, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados de espectáculos (1946-1951)", lettre du délégué provincial à Lisardo García Jimenez, le 22 novembre 1951
[423] AHP de Cuenca, C-47, "Correspondencia con inspectores y delegados de espectáculos (1946-1951)", lettre du délégué provincial à Antonio Garcia Saavedra Rozalzen, le 30 janvier 1951
[424] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[425] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1953 », lettre du délégué à la DGCT, le 17 avril 1953
[426] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[427] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[428] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 », lettre du DP à la DGCT le 15 avril 1950

JIMENEZ PERONA Zoilo

Fonction : inspecteur de 1948 à 1956 à Casas de Haro, dont il est le maire. Il est en charge du *Cine Alaska*.
Profession : charpentier[430]
Politique : en 1948, il est maire de Casas de Haro[431]. Le délégué le décrit comme une personne « à l'excellente conduite publique et privée, avec de bons antécédents politiques et jouissant d'une très bonne réputation dans la commune[432] ».

JIMENEZ RUBIO Adelo

Fonction : inspecteur à El Herrumblar à partir de 1956[433], il est chargé de contrôler le *Cine de Socorro.*

LACORT MORENO Simeon Cristino

Fonction : inspecteur à Almodovar del Pinar entre 1956[434] et 1964, chargé de contrôler le *Cine San Vicente.*

LOPEZ DE SEGOVIA Y MENENDEZ Luis

Fonction : inspecteur à Tarancón entre 1954 et 1956[435], il est chargé du contrôle du *Teatro Cinema Alcazar* et de deux cinémas d'été, le *Cine Cervantes* et le *Cine Avenida.*
Profession : avocat
Politique : il est décrit par le délégué comme une « personne aux bons antécédents politiques et moraux[436] ».

LOPEZ GARCIA Ovidio

Fonction : inspecteur à Iniesta entre 1948 et 1956, il est chargé de contrôler les *Cine Cervantes* et *Cine Ramier.*

LOPEZ PLAZA Segundo

Fonction : inspecteur à Honrubia entre 1948 et 1950, il est chargé de contrôlé le *Cine Avenida.*
Profession : boulanger[437].

---

[429] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[430] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche informative du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[431] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[432] "Es persona de excelente conducta pública y privada y de muy buenos antecedentes políticos gozando en su localidad de muy buena reputación", AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[433] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[434] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[435] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[436] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1954 3 », lettre du délégué à la DGCT, le 1er mai 1954
[437] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche informative du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

Politique : en 1948, il est adjoint au maire d'Iniesta[438]. Il est également le gestionnaire de la mairie ainsi que le chef local du Movimiento. Le délégué le décrit comme un homme « affilié à la cause nationale[439] ».

MARIA OLMEDILLA Pedro

Fonction : inspecteur entre 1950[440] et 1956 à Casasimarro, chargé de controlé le *Cine Avenida*.

MARTINEZ JARABO José

Fonction : inspecteur à Villamayor de Santiago à partir de 1956[441], il est chargé du contrôle du *Cine Cervantes.*

MARTINEZ JIMENEZ Luis

Fonction : inspecteur à Quintanar del Rey entre 1956[442] et 1964, il est chargé de contrôler le *Cine Cervantes* et le *Cine Pasapoga.*

MARTINEZ LAIN Teofilo

Fonction : inspecteur à Motilla del Palancar entre 1951 et 1953, il est chargé de contrôler le *Teatro Cine Herraiz*. Il est démis de ses fonctions en raison de sa négligence dans sa tâche inspectrice[443].
Profession : secrétaire de la mairie de Motilla del Palancar[444].

MARTINEZ LOPEZ Cesar

Fonction : inspecteur à Campillo de Altobuey entre 1848 et 1956, chargé de contrôler le *Teatro Principal* et *Cine España.*
Profession : secrétaire de la maire de Campillo de Altobuey (grade d'officiel d'admistration)[445].
Politique : en 1948, adjoint au maire de Campillo de Altobuey[446].

MARTINEZ MARTINEZ Fernando

Fonction : inspecteur à Horcajo de Santiago entre 1948 et 1956, il est chargé de contrôlé le *Cine Ideal.*
Profession : avocat.

---

[438] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[439] "adicto a la Causa Nacional", AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[440] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950", liste du délégué de Cuenca à la DGCT le 15 mars 1950
[441] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[442] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[443] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1953 », lettre du DP à la DGCT le 17 avril 1953
[444] AHP de Cuenca, C-47, «Motilla de Palancar, año 1951 », lettre du maire de Motilla de Palcancar à la DGCT, le 19 juin 1951
[445] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche informative du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[446] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

Politique : en 1948, il est maire de Horcajo de Santiago[447]. Ancien combattant, il est considéré par le délégué comme « une personne à l'irréprochable conduite morale et affilié à la Cause Nationale[448] ».

MARTINEZ MORATELLA Epifanio

Fonction : inspecteur à Sisante entre 1948[449] et 1956, il est chargé de contrôler le *Cine Herrera*.
Profession : sacristain[450].
Politique : il est adjoint au maire de Sisante en 1948[451]. Le délégué rapporte qu'il s'agit d'une « personne dotée de toutes les garanties morales, politiques et religieuses, qui bénéficie de l'appréciation et de la sympathie de ses semblables et qui est un amoureux sincère de la Cause Nationale[452] ».

MARTINEZ PAÑOS Julian

Fonction : inspecteur de San Clemente entre 1950 et 1954[453], il est chargé de contrôler le *Cine Avenida* et, l'été, le cinéma de plein air de la Plaza de Toros.

MENESES MARTINEZ Pedro

Fonction : inspecteur d'El Picazo entre 1956[454] et 1964, il est chargé de contrôler le *Cine Avenida.*

MERCHANTE DE RESA Angel

Fonction : inspecteur à Priego entre 1950 jusqu'à sa mort en 1951, il est chargé de contrôler le *Cine Ideal*.
Profession : la fiche informative réalisée par le maire de Priego le décrit comme un « employé[455] », mais ne précise par le secteur dans lequel il exerce.
Politique : le maire de Priego estime qu'il s'agit d'un individu « affilié au Glorieux *Movimiento Nacional* et de bonne moralité[456] ».

---

[447] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[448] "Esta considerado como persona de intachable conducta moral y afectado a la Causa Nacional", AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[449] AHP de Cuenca, Cutura, C-47, « Sisante, año 1948", lettre du maire de Sisante à la délégation provinciale, le 14 mai 1948
[450] AHP de Cuenca, Cutura, C-47, « Sisante, año 1951", lettre du maire de Sisante à la délégation provinciale, le 25 mars 1950
[451] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[452] "Se trata de una persona de toda garantía moral, política y religiosa que goza del aprecio y simpatía de sus convecinos tratándose de un sincero amante de la Causa Nacional", AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948
[453] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1954 2 », lettre du délégué à la DGCT, le 12 novembre 1954
[454] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[455] AHP de Cuenca, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Priego, Año 1951", lettre du maire de Priego au délégué de Cuenca, le 13 avril 1951

MINGUE HUERTA José

Fonction : inspecteur de Landete à partir de 1956[457], il est chargé de contrôlé le *Cine Nuevo*.

MONASOR CARRION Fortunato

Fonction : inspecteur de Ledaña, entre 1948 et 1956, il est en charge des *Cine Castilla, Cine Imperial* et *Cine El Gallo.*
Profession : il est secrétaire de la mairie de Ledaña.
Profession : en 1948, il est adjoint au maire de Ledaña[458].

MONLEON SAIZ Fabio

Fonction : il est nommé inspecteur de Landete de 1948 à 1950, il est chargé de contrôlé le *Cine Nuevo*.
Profession : journalier
Politique : il est adjoint au maire en 1948[459].

MONTOYA HERREROS Aquiles

Fonction : inspecteur à partir 1955[460] à Belmonte, chargé de contrôler le *Teatro Cine Victoria.*
Profession : fonctionnaire à la poste de Belmonte.
Politique : ancien combattant et militant au sein des FET y de las JONS[461].

MORALES SERRANO Cirilo

Fonction : inspecteur à Fuente de Pedro Naharro entre 1956[462] et 1964.

MORENO MEDINA Aurelio

Fonction : inspecteur à Villapardo entre 1956[463] et 1964, il est chargé du contrôle du *Cine Martinez.*

MORENO PRIETO Adalberto

Fonction : inspecteur de 1948 jusqu'en 1951 à Belmonte, chargé de contrôler le *Teatro Cine Victoria*, mais il est destitué à la faveur d'Antonio Vellisco Liebana, qui réunit, selon le maire, de meilleurs compétences[464].

---

[456] "Afecto al Glorioso Movimiento Nacional y de buena moralidad", AHP de Cuenca, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Priego, Año 1951", lettre du maire de Priego au délégué de Cuenca, le 13 avril 1948

[457] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

[458] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

[459] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche informative du délégué provincial envoyée à la DGCT, le 24 avril 1948

[460] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1955 1 », lettre du délégué à la DGCT, le 17 juin 1955

[461] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1955 1 », lettre du délégué à la DGCT, le 17 juin 1955

[462] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

[463] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

[464] AHP de Cuenca, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Belmonte, Año 1951", lettre du maire de Belmonte au délégué provincial, le 28 février 1951

Profession : procureur des tribunaux.
Politique : affilié aux FET y de las JONS, il est fait prisonnier durant la Guerre civile par les armées républicaines[465].

MURIE MARTINEZ Rodrigo

Fonction : inspecteur à Torrejoncillo del Rey à partir de 1956[466], il est chargé de contrôler le *Real Cinema.*

NOVELLA SANCHEZ Claudio

Fonction : inspecteur de Landete entre 1951 et 1956, il est chargé de contrôlé le *Cine Nuevo*.
Politique : en 1951, il est également délégué local des Fronts de Jeunesses franquistes[467].

OLARTE SEVILLA Eusebio

Fonction : inspecteur à Huete entre 1950[468] et 1956, il est chargé de contrôler le *Cine Crumog*.

ORTEGA PANADERO Mariano

Fonction : inspecteur de San Clemente entre 1954[469] et 1956, il est chargé de contrôler le *Cine Avenida* et, l'été, le cinéma de plein air de la *Plaza de Toros*. Il brigue le statut d'inspecteur depuis 1953, où il a dénoncé son prédécesseur, Julian Martinez Paños, pour ne pas faire respecter les normes de fréquentation des cinémas aux mineurs[470].
Profession : sur les indications que fournit le délégué à la DGCT, il est décrit comme un « employé », mais le secteur dans lequel il exerce n'est pas renseigné.
Politique : il est décrit comme une « personne d'absolue solvabilité morale et politique[471] ».

ORTIZ CAMACHO José Maria

Fonction : inspecteur entre 1948[472] et 1950 à Casasimarro, chargé de controlé le *Cine Avenida*.
Politique : en 1948, il est l'adjoint au maire de Casasimarro[473].

PALACIOS LILLO Cipriano

Fonction : inspecteur à Mota del Cuervo entre 1950[474] et 1956, il est chargé du *Cine San Miguel*.

---

[465] AHP de Cuenca, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Belmonte, Año 1951", lettre du 29 mais 1951
[466] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[467] AHP de Cuenca, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Landete 1951", lettre de Lisardo García Jiménez au délégué de Cuenca, le 6 novembre 1951
[468] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué à la DGCT, le 15 mars 1950
[469] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1954 2", lettre du délégué à la DGCT, le 12 novembre 1954
[470] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1953 1 », lettre du délégué provincial à Alfredo Timermans, le 1er septembre 1953
[471] "D. MARIANO ORTEGA PANADERO, mayor de edad, soltero, empleado, y persona de absoluta solvencia moral y política", AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1954 », lettre du délégué provincial à la DGCT le 12 novembre 1954
[472] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948
[473] Idem.

PELAYO MORRONDO Gonzalo

Fonction : inspecteur à Tarancón entre 1950 et 1954, il est chargé du contrôle du *Teatro Cinema Alcazar* et de deux cinémas d'été, le *Cine Cervantes* et le *Cine Avenida.* Il est destitué en 1954 en raison de sa négligence[475].

Politique : en 1950, il est délégué syndical comarcal et délégué local des fronts de jeunesses franquistes[476].

PEREZ GARCES Benito

Fonction : inspecteur à Quintanar del Rey entre 1950[477] et 1956, il est chargé de contrôler le *Cine Cervantes* et le *Cine Pasapoga.*

PICAZO ESCRIBANO Emilio

Etat civil : né en 1903

Fonction : inspecteur à Valverde de Jucar entre 1947[478] et 1950, il est chargé de contrôler le *Salón Moyfran* et un cinéma d'été, le *Cine Pineda.*

Profession : propriétaire[479]

PIQUERAS JIMENEZ José

Fonction : inspecteur à Villagarcía del Llano à partir de 1956[480], il est chargé de contrôler le *Cine Ramos.*

PUIG LEAL José

Fonction : inspecteur à Minglanilla à partir de 1956[481], il est chargé de contrôler le *Cine Moderno* et le *Teatro Garrido.*

RAMIREZ ROLDAN Rafael

Fonction : inspecteur de Santa Maria del Campo Rus entre 1948[482] et 1956[483], il est chargé de contrôler le *Cinema Rus.*

Profession : il est agriculteur

Politique : en 1948, il est maire de Santa Maria del Campo Rus et chef local du *Movimiento*[484].

---

474 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 15 mars 1950

475 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1954 3 », lettre du délégué à la DGCT, le 1er mai 1954

476 AHP de Cuenca, C-47, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Tarancon 1950", lettre du 9 novembre 1950

477 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 15 mars 1950

478 AHP de Cuenca, C-47, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Valverde de Jucar, año 1947", lettre du maire de Valverde de Jucar au délégué de Cuenca, le 28 mars 1947

479 Idem

480 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

481 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

482 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948

483 AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

RODRIGUEZ ORTIZ Federico

Fonction : inspecteur à Fuente de Pedro Naharro entre en 1948[485] et 1956
Profession : instituteur à Fuente de Pedro Naharro.
Politique : en 1948, il est adjoint au maire de F. de Pedro Naharro[486].

ROLDAN BENITEZ Angel

Fonction : inspecteur à Honrubia entre 1950[487] et 1956[488], il est chargé de contrôlé le *Cine Avenida.*
Politique : il est délégué local des fronts de jeunesses franquistes[489].

ROMERO GARCIA Roman

Fonction : inspecteur de 1950[490] jusqu'en 1956 à Cardenete, chargé de contrôlé le *Cine Gómez.*

RUBIO AGUIELLA Alfredo

Fonction : inspecteur à Enguinados, entre 1948[491] et 1956[492]. Il est chargé de contrôler le *Cine Alcázar.*
Profession : peintre
Politique : le délégué indique que ces antécédents politiques et moraux sont « bons[493] ».

RUBIO PERDIDO Eugenio

Fonction : inspecteur de 1956[494] à 1964 à Buenache de Alarcón, chargé de contrôlé le *Cine Recreo*.

RUIZ PALACIOS Angel

Fonction : inspecteur à Villanueva de la Jara entre 1950[495] et 1956[496], il est chargé du contrôle du *Cine Progreso*.

---

[484] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 » , fiche biographique envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948
[485] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[486] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 » , fiche biographique envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948
[487] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 15 mars 1950
[488] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[489] AHP de Cuenca, C-47, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Honrubia 1951", lettre d'Angel Roldan Benitez au délégué de Cuenca, le 30 janvier 1951
[490] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 15 mars 1950
[491] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948
[492] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[493] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche biographique envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948
[494] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[495] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 15 mars 1950

SAHUQUILLO CASA Juan

Fonction : inspecteur à partir de 1956[497] à Casasimarro, chargé de controlé le *Cine Avenida*.

SAIZ GOMEZ Victorio

Fonction : inspecteur d'El Provencio entre 1948 et 1956[498], il est chargé de contrôler le *Cine Avenida*.
Profession : médecin
Politique : en 1948, il est maire d'El Provencio, chef local du *Movimiento* et délégué syndical. Militant des FET y de las JONS, ancien combattant, il a été *somatenista*[499] durant la dictature de Primo de Rivera[500].

SAIZ SOLER Gaspar

Fonction : inspecteur à Talayuelas de 1951 à 1956[501], il est chargé de contrôler le *Teatro Cervantes.*
Politique : il a été chef des FET y de las JONS en 1934 à Mira. Ancien combattant, il est présenté comme un fervent militant phalangiste et une personne à la conduite irréprochable par le chef local du *Movimiento* de Talayuelas[502].

SAIZ SOLER José Celso

Fonction : inspecteur à Mira entre 1948 et 1956, il est chargé de contrôler le *Cine Cortés.*
Profession : secrétaire de la mairie de Mira.
Politique : il est adjoint au maire de Mira en 1948. Le délégué rapporte qu'il s'agit d'un homme de droite, un ancien combattant et *somanesitsta,* membre de la Phalange[503].

SANTOS SALAMANCA Santos

Fonction : inspecteur de Las Pedroñeras entre 1950[504] et 1956[505], il est chargé de contrôler le *Ideal Cinema.*

---

[496] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[497] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[498] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[499] Le *somatén* est une institution catalane de caractère paramilitaire. Il s'agit au départ d'un corps armé de défense civile, séparé de l'armée et vouée à la protection des individus et des terres. La dictature de Primo de Rivera (1923-1930) l'étend à l'ensemble de l'Espagne et les *somatenistas* deviennent des soutiens fidèles de la dictature. Dissout en 1931 par la Seconde République Espagnole – sauf le *somatén* rural de Catalogne – il est rétabli par la dictature franquiste.
[500] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche biographique envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948
[501] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[502] AHP de Cuenca, C-47, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Talayuelas, año 1951", lettre du chef local du Movimiento au délégué de Cuenca, le 30 janvier 1951
[503] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche biographique envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948
[504] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 15 mars 1950
[505] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

SEGUI GARCIA Angel

Fonction : inspecteur de Cañete de 1950[506] à avant 1956.

SIMARRO REDONDO Natalio

Fonction : inspecteur de San Lorenzo de la Parrilla entre 1950[507] et 1956[508], il est chargé de contrôler le *Cine Palacio* et le *Cine Progreso*.
Profession : il travaille à la *Hermandad de Labradores* de San Lorenzo de la Parilla[509].

TIERNO MARTINEZ Barnabé

Fonction : inspecteur de la Alberca de Zancara en 1956, chargé de contrôler le Cine Avenida

TORRECILLAS MARTINEZ Casimiro

Fonction : inspecteur à Motilla del Palancar entre 1953[510] et 1956, il est chargé de contrôler le *Teatro Cine Herraiz.*

TORRES PARRA Francisco Antonio

Fonction : inspecteur à Priego entre 1951 et 1956, il est chargé de contrôler le *Cine Ideal*.
Politique : ancien combattant, en 1951 il le délégué local syndical et secrétaire des FET y de las JONS de Priego[511].

VALDERRAMA PAÑOS German

Fonction : inspecteur à Motilla del Palancar entre 1948[512] et 1951[513], il est chargé de contrôler le *Teatro Cine Herraiz.*

VALENCIANO DE LA CRUZ José

Fonction : inspecteur à partir de 1956[514] à Carrascosa del Campo, chargé de contrôlé le *Cine España*.

VALLBONA PENARANDA Antonio

Fonction : inspecteur à Valverde de Jucar entre 1948[515] et 1956, il est chargé de contrôler le *Salón Moyfran* et un cinéma d'été, le *Cine Pineda.*

---

[506] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1950 1 », liste d'inspecteurs envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 15 mars 1950
[507] AHP de Cuenca, C-47, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "San Lorenzo de la Parilla, año 1950", lettre du délégué de Cuenca à Natalio Simarro Redondo, le 14 avril 1950
[508] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[509] AHP de Cuenca, C-47, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "San Lorenzo de la Parilla, año 1954", lettre de Natalio Simarro Redondo au délégué de Cuenca, le 14 mars 1954
[510] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1953 2 », carte d'inspecteur délivrée le 19 mai 1953
[511] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1951 5 », fiche biographique envoyée par le délégué provincial, le 17 décembre 1951
[512] Dans une lettre du délégué, on apprend qu'il est possession de sa carte depuis 1948. (AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1951 5 », lettre du délégué de Cuenca à la DGCT, le 15 juin 1951)
[513] AHP de Cuenca, C-47, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Motilla del Palancar, año 1951", lettre du maire de Motilla del Palancar au délégué de Cuenca, le 19 juin 1951
[514] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

Profession : en 1948, il est pharmacien

VELLISCO LIEBANA Antonio

Fonction : inspecteur en 1951[516] à Belmonte, il est chargé de contrôler le *Teatro Cine Victoria* jusqu'en 1955 où il est remplacé par Aquiles Montoya.
Profession : il est décrit par le délégué comme un « employé de bureau ».
Politique : décoré par la croix de chevaliers de l'Ordre des Cisneros par Franco, c'est un ancien combattant de la *Division Azul* et il est reconnu blessé de guerre. En 1951, il est secrétaire local des FET y de las JONS à Belmonte[517].

VILLAR MARTINEZ Ulpiano

Fonction : inspecteur à Villora entre 1948[518] et 1956[519], il est chargé du contrôle du *Cine Ramos.*
Profession : en 1948, il est laboureur.
Politique : le délégué estime que ces antécédents politiques et moraux sont irréprochables[520].

VILLARTE PICAZO Joaquin

Fonction : inspecteur à Villanueva de la Jara entre 1956[521], il est chargé du contrôle du *Cine Progreso*.

ZARCO MARTINEZ Arcadio

Fonction : inspecteur à Mota del Cuervo à partir de 1956[522], il est chargé du *Cine San Miguel*.

---

[515] AHP de Cuenca, C-47, *Correspondencia con inspectores y delegados (1946-1951)*, "Valverde de Jucar, Años 1948 y 1949", lettre du maire de Valverde de Jucar au délégué provincial, le 27 avril 1948
[516] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1951 », lettre du délégué provincial à la DGCT, le 20 mars 1951
[517] Idem
[518] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », liste d'inspecteur envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948
[519] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[520] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1948 1 », fiche biographique envoyée par le délégué provincial à la DGCT, le 24 avril 1948
[521] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956
[522] AGA, (3) 49.2 CAJA 13159 TOP. 22/54.106-54.302, « Cuenca 1956 2 », liste du délégué envoyée à la DGCT, le 21 août 1956

2.4 – Liste du personnel censeur

* ALCOCER BADENAS Santos

Etat civil : Né à Saragosse le 28 novembre 1907, et mort à Madrid en 1987, il est le fils de Santos Alcocer et de Rosario Badenas.

Formation : après l'obtention de son baccalauréat, il réalise une licence de droit à l'Université de Madrid. Il étudie également le journalisme au sein de l'école du journal *El Debate* entre 1931 et 1932. Il parle également le français[523].

Fonction au sein des services cinématographiques : il est lecteur de scénario au sein de la Junte d'Orientation Supérieure de la Cinématographie (JOSC) entre 1946 et 1952, et durant cette période il siège à diverses occasions au sein de la Commission de Classification des Films Nationaux (CCPN). En 1945, il est nommé secrétaire de la JOSC jusqu'en 1951.

Carrière administrative : en 1927, il obtient une place de fonctionnaire technique au sein du corps des postiers et des télégraphes[524]. A la fin des années trente, il occupe le grade d'officiel de première classe[525]. En 1941, il est transféré à la section d'Information et de censure au sein de la Délégation Nationale de la Presse (DNP) où il est nommé censeur[526]. En 1946, il est nommé inspecteur de la Cinématographie et du Théâtre au sein de la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre (DGCT)[527] et devient censeur cinématographique, jusqu'en 1959.

Autres profession : lorsqu'il est fonctionnaire au sein des Postes, il exerce en parallèle en tant que journaliste au sein de divers hebdomadaires : *Logos* (1932-1936), *Agencia EFE* (1939-1940), *Pueblo* (1940-1941) et *Arriba* (1941-1962[528]).

Liens avec le monde du cinéma : il débute en tant que scénariste pour la maison de production Emisora Films en 1942. Il fonde plusieurs maison de production au cours des années cinquante ; Ansara Films en 1951, puis P.C. Santos Alcocer en 1958, avec laquelle il commence à produire ses propres films. En 1959, il devient directeur de production pour Pesca Films. Il dirige et écrit le scénario des films suivants : *La novia de Juan Lucero* (1958) ; *Puente de copla*, (1961); *Pachín almirante* (1961) ; *Las últimas horas* (1965) ; *El enigma del ataúd* (1966); *Mercenarios del aire* y *El coleccionista de cadáveres* (1967); *Jaque mate* (1968) et *El cordero* (1969). Entre 1968 et 1970, il réalise le programme *Teleclub* pour la Télévision Espagnole. A partir des années soixante, il abandonne la réalisation pour se consacrer de nouveau à la production de quelques films.

Politique : sous la dictature de Primo de Rivera, il s'affile à l'Union Patriotique (UP), puis rejoint le parti de l'Action Populaire (AP) lors de sa fondation. En 1935, il quitte l'AP pour rejoindre la FET y de las JONS où il obtient sa carte en février 1936. Durant la guerre civile, il est journaliste pour le journal clandestin de la phalange, *No importa*. Il est emprisonné à

---

[523] AGA, Cultura, ROP, (09)009.001.002 52/13845, "Alcocer Bádenas, Santos" fiche individuelle n°796, non datée

[524] Notice "Alcocer Bádenas, Santos" dans *Diccionario de la Real Academia de Historia*, [en ligne] http://dbe.rah.es/biografias/48697/santos-alcocer-badenas (consulté le 20 novembre 2019)

[525] AGA, Cultura, (3)35.0 caja 66505 TOP. 72/31.509-31.511, "Alcocer Badenas, Santos", lettre du directeur général de Courriers et des Communications au directeur général de la Presse le 7 février 1940.

[526] AGA, Cultura, (3)35.0 caja 66505 TOP. 72/31.509-31.511, "Alcocer Badenas, Santos", lettre du Vice-secrétaire d'Education Populaire au délégué national de la Presse, le 17 décembre 1941.

[527] AGA, Cultura, (3)35.0 caja 66505 TOP. 72/31.509-31.511, "Alcocer Badenas, Santos", lettre du Sous-secrétaire de la Presse et de la Propagande au directeur général de la presse, le 28 février 1946

[528] AGA, Cultura, ROP, (09)009.001.002 52/13845, "Alcocer Bádenas, Santos", fiche individuelle, le 31 décembre 1962

plusieurs reprises par les forces républicaines mais parvient chaque fois à s'échapper. Emprisonné une troisième fois à Barcelone, il est libéré par les troupes franquistes victorieuses en janvier 1939[529]. Il publie trois ouvrages autobiographiques sur son expérience de la guerre civile : *La Quinta Columna* (1937), *Y Madrid dejó de reír. Andanzas de un periodista por la zona roja* (1974) et *Fusilado en las tapias del cementerio* (1975).

Réseaux et connaissance : durant la guerre civile, il est en lien avec un autre censeur, José Maria Alfaro Polanco, qui le fait entrer au sein de la Junte Politique de la Phalange à Arcos de la Frontera[530].

Pratique censoriale : Intérêt marqué pour la qualité et la valeur cinématographique des scénarios qu'il examine à la JOSC, ainsi que pour les films éducateurs et moralisateurs sur le plan politique et surtout moral. Néanmoins, favorable à une esthétique réaliste, peu du goût en général des censeurs catholiques. Pour de nombreuses questions morales, il requiert l'intervention d'un censeur religieux et se range de son côté.

* ALDEASECA Constancio (de)

Fonction au sein des services cinématographiques : il est nommé représentant ecclésiastique suppléant de la JOSC en 1946, jusqu'en 1948 où il est remplacé par Juan Fernandez Rodriguez[531].

Carrière administrative : Il est également nommé dès 1944 censeur ecclésiastique d'œuvres théâtrales au sein de la Délégation Nationale de Propagande (DNPro)[532], charge qu'il occupe jusqu'à la fin des années cinquante.

Autre(s) profession(s) : il est révérend père.

Liens avec le monde du cinéma : il est considéré comme un élément important de la critique cinématographique cléricale[533] du premier franquisme.

Religion : il a le titre de révérend père.

Pratique censoriale : Censeur ecclésiastique qui se limite à censurer pour des raisons morales, insistant sur la nécessité de châtiés les personnages criminels ou immoraux.

*ALFARO POLANCO José María

Etat civil : il est né à Burgs le 30 août 1906 et meurt à Fuenterrabia le 9 septembre 1994.

Fonction au sein des services cinématographiques : Il devient membre de la JOSC en 1947[534] jusqu'en 1948[535].

---

[529] AGA, Cultura, ROP, (09)009.001.002 52/13845, "Alcocer Bádenas, Santos", déclaration jurée de Santos Alcocer Badenas, non datée

[530] "Entrego un ínfimo de toda esta actuación en Arcos de la Frontera, a la junta Política del Partido, por mediación de José María Alfaro" (AGA, (09)009.001.002 52/13845, dossier de dépuration de Santos Alcocer Bádenas, "Historico politico y profesional", non daté)

[531] *BOE*, n°700, le 21 février 1948, p. 700

[532] AGA, Cultura, (03)035.000 21/05366, " Aldeasesca Constancio (de)", lettre d'Arias Salgado au délégué national de la DNPro, le 3 avril 1944

[533] VANDAELE Jeroen, Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975), Leiden, Brill-Rdopi, 2015, p. 325

[534] *BOE*, n°59, le 28 février 1947, p. 1431

[535] *BOE*, n°331, l 26 noembre 1948, p 5344

Carrière administrative : il est nommé sous-secrétaire de la Presse et de la Propagande de 1939[536] à 1940. Il devient l'ambassadeur espagnol de Colombie entre 1947[537] et 1955[538], puis de l'Argentine entre 1955 et 1971.
Autre(s) profession(s) : il est écrivain et journaliste au sein de diverses revues littéraires dans les années vingt et trente, telles que *La Gaceta Literaria* et *El Sol*. Entre 1939 et 1940, il dirige le journal phalangiste *Arriba*, puis les revues *Escorial* et *Vértice*.
Politique : il intègre les FET y de las JONS avant l'éclatement de la guerre civile. Conseiller national de phalange, il est nommé membre de la Junte Politique des FET y de las JONS par Franco de 1939[539] à 1941[540]. Il est député aux Cortès entre 1943 et 1957[541].
Réseaux et connaissance : durant la guerre civile, il est en lien avec un futur censeur, Santos Alcocer Badenas, qu'il intègre à la Junte Politique de la Phalange à Arcos de la Frontera en 1936[542].
Distinctions : en 1933, il reçoit le prix national de littérature. En 1939, le régime lui octroie la plaque d'argent du Grand ordre impérial des Fléches Rouges[543], puis, en 1946, la grande croix de l'Ordre des Cisneros[544] ainsi qu'une distinction l'Ordre d'Alfonso X le Savant en 1947[545]. En 1965, il reçoit la Grande croix de l'Ordre du Libérateur José San martin. En 1966 il reçoit la Grande Croix de l'Ordre d'Isabelle la Catholique. Il reçoit le prix de journalisme Mariano de Cavia en 1972 ainsi que le prix Rodriguez Santamaria de l'Association nationale de la Presse.
Pratique censoriale : Il ne siège qu'un an au sein de la JOSC et il est très difficile d'évaluer sa pratique censoriale car il n'a laissé que peu de commentaires sur les procès-verbaux des commissions de censure et de classification. Il se contente d'indiquer s'il autorise ou non la diffusion des films qu'il examine.
Autre : nommé membre du jury au concours national de littérature de 1943 organisé par le régime[546], puis président du musée national d'Art moderne en 1945[547].

* ALONSO PESQUERA José María[548]

Etat civil : fils du second marquis Alonso-Pesquera - Millán Alonso-Pesquera Pombo – et d'Isabel Sara Cendra García, il est né le 27 juillet 1905 à Quintanilla de Onésimo

[536] *BOE*, n°239, le 27 aoput 1939, p 4709
[537] *BOE*, n°151, le 31 mai 1947, p. 3078
[538] *BOE,* n°142, le 22 mai 1955, p. 3123
[539] *BOE*, n°305, le 1er novembre 1939, p 6142
[540] *BOE*, n°23, le 23 janvier 1941, p.516
[541] *BOE*, n°103, le 15 avril 1974, p. 393
[542] "Entrego un ínfimo de toda esta actuación en Arcos de la Frontera, a la junta Política del Partido, por mediación de José María Alfaro" (AGA, (09)009.001.002 52/13845, dossier de dépuration de Santos Alcocer Bádenas, "Historico politico y profesional", non daté)
[543] BOE, n°199, « Decreto concediendo la Encomienda con Placa de la Gran Orden Imperial de las Flechas Rojas », le 18 juillet 1939, p. 3901
[544] *BOE*, n°208, le 27 juillet 1946, p. 5923
[545] *BOE*, n°201, le 20 juillet 1947, p. 4079
[546] *BOE*, n°349, le 15 décembre 1943, p. 11946
[547] *BOE*, n°9, le 9 janvier 1945, p. 300
[548] La majorité des informations biographiques présentée dans cette notice provient de la fiche biographique du *Diccionario de la Real Historia*, réalisée par son petit-fils Teodosio Alvares Alonso-Pesquera, [en ligne] http://dbe.rah.es/biografias/90989/jose-maria-alonso-pesquera-y-cendra (consulté le 21 novembre 2019)

(Valladolid). Il est marié à Alicia Ontana Domínguez, avec qui il a une fille. Il meurt le 18 août 1991 à Madrid.

Formation : après avoir réalisé ses études secondaires à Valladolid, il étudie le droit à l'université centrale de Madrid qu'il achève en 1927.

Fonction au sein des services cinématographiques : il intègre la Junte de Censure et de Classification des Films (JCCP) lors de sa création en 1951, et siège aussi bien au sein de la commission de censure que de classification. De 1952[549] à 1956, il est secrétaire de la DGCT et siège au sein de la JCCP en tant que vice-président.

Carrière administrative : il est vice-président du Groupe des Technicien Cinématographique du SNE entre 1948 et 1975. Entre 1952 et 1956, il est secrétaire général de la DGCT. En 1962, il enseigne au sein de l'Institut d'Investigations et d'Expériences Cinématographiques (IIEC), l'école de cinéma du régime. Entre 1972 et 1976, il est nommé membre du Conseil Supérieur de la Cinématographie.

Autre(s) profession(s) : acteur, cinéaste et producteur.

Liens avec le monde du cinéma : du milieu des années vingt jusqu'aux années trente, José Maria Alonso-Pesquera est un acteur relativement connu du cinéma muet. Il intervient dans une dizaine de films, dont *La Verbena de a Ploma* (1924), *Pepe-Hillo* (1928) ou *Agustina de Arago* (1928). Il continue sa carrière avec l'arrivée du parlant, et commence à s'intéresser à la production. En 1932, il est le secrétaire de l'Association des Professionnels Cinématographiques Espagnole. Ces activités sont interrompues par l'éclatement de la guerre civile, mais à la fin du conflit, il prend part à la production de plusieurs films au sein de diverses maisons de productions espagnoles : la *Casa Intercambio Cultural Iberoamericano, Producciones Hispanica*s. Durant les années trente et quarante, il multiplie les voyages à l'étranger pour découvrir différents environnement cinématographiques : aux Etats-Unis, en France, en Allemagne ou encore en Italie. Il ne quittera plus le monde de la production. De 1949 à 1968, il devient ainsi président du Groupe National des Coopératives cinématographiques. Dans les années soixante, il dirige la maison de production CICE dès 1961, où il produit notamment un film d'un ancien censeur José Maria Elorietta. Au début des années soixante-dix, il devient également conseiller pour la maison de production Uniespaña. Il mène en parallèle une carrière de scénariste dès les années quarante. Il produit une douzaine de scénarios, celui d'*Inès de Castro*, en collaboration avec Ricardo Mazon, avec lequel il remporte le prix du SNE en 1945 ou encore de la comédie *Sabela de Cambados* (1948) qui fait partie du corpus filmique de cette thèse. Il se lance également dans la réalisation en 1966, avec deux films qui sortent un an plus tard : *Cuarenta siglos os contemplan* et *La esfinge simergida*.

Réseaux et relations : il est le chef de production d'un film réalisé par un autre censeur, José Maria Elorietta, intitulé *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1962).

Distinctions : il a reçu plusieurs prix cinématographiques, dont un prix du SNE en 1945 pour le scénario *d'Inès de Castro* ainsi que le premier prix du Concours National des Scénarios Cinématographiques en 1962, avec son projet *Santa Mission.* Il est titulaire de la plaque d'Alfonso X le Savant.

[549] *BOE*, n°286, le 12 octobre 1952, p. 4684

Pratique censoriale : Il laisse peu de commentaires sur les procès-verbaux des commissions de classification, mais il se focalise essentiellement sur les aspects artistiques et techniques des œuvres, tout en valorisant les œuvres véhiculant des valeurs patriotiques.

* AMO Y GILL Fermín (del)

Fonction au sein des services cinématographiques : il est lecteur de scénario pour la JOSC à partir de 1949.
Carrière administrative : il intègre le corps des ingénieurs en armement et en construction en 1945[550], puis devient enseignant en « formation politique » au sein de l'Ecole des Ingénieurs Industriels de Madrid[551].
Liens avec le monde du cinéma : il écrit le scénario de deux court-métrages d'une vingtaine de minutes pour le Ministère de l'Industrie au cours des années cinquante : *Productividad* (1955) et *Organice su trabajo* (1957), tous deux réalisé par José Lopez Cemente.
Pratique censoriale : Il se centre essentiellement sur les contournements de la morale catholiques, au niveau des mœurs et de la façon dont les représentants religieux sont présentés. Dans plusieurs de ses rapports, il rappelle la nécessité de faire valider le scénario par le censeur catholique.

* ARGAMASILLA DE LA CERDA Y ELIO Joaquin

Etat civil : né le 4 avril 1905 à Madrid, il est le fils du marquis de Santacara - Joaquín Argamasilla de la Cerda y Bayona – et de la marquise Ana María Josefa de Elío y Coig. Il épouse Josefina Gonzalez de Careaga y Urigüen avec qui il a une fille. Il meurt le 20 mai 1987 à Bilbao.
Fonction au sein des services cinématographiques : en février 1952, il succède à José María García Escudero qui démissionne de la DGCT et devient donc directeur général jusqu'en avril 1952[552]. Il préside donc durant trois mois la JOSC. Il est reconduit membre de la JCCP en 1952 en qualité de directeur de la DGCT jusqu'en 1955. Il siège aussi bien aux commissions de censure que de classification.
Carrière administrative : entre 1942 et 1945, il dirige la section Cinéma et Théâtre de la DNPro avec Antonio Fraguas Saavedra[553]. Il intègre le Patronat d'Expériences et de Divulgations cinématographiques en 1951, en tant que secrétaire de la DGCT[554]. Il est nommé directeur de la DGCT de mars 1952 à février 1955.
Liens avec le monde du cinéma : à partir de 1940, il dirige l'un des plus importants studios de tournage et de doublage en Espagne : les studios Chamartin, qui emploient plus de 250 salariés[555].
Distinctions : en 1953, il reçoit la médaille d'or du Mérite Social Pénitentiaire en 1953[556].

---

[550] *BOE*, n°116, le 26 avril 1945, p 3330
[551] *BOE*, n°122, le 2 mai 1945, p. 3538
[552] *BOE,* n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
[553] DIEZ Emeterio, « *La censura teatral bajo el Franquismo: la Vicesecretaría de Educación Popular(1941-1945)* », *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies,* n°22, pp. 267
[554] *BOE*, n°335, le 1er décembre 1951, p. 5396
[555] VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rdopi, 2015, p. 325
[556] *BOE*, n°212, le 31 juillet 1953, p. 4636

Pratique censoriale : il témoigne d'un intérêt certain pour le respect de la morale religieuse, mais également sur la qualité technique et artistique des films nationaux et du rôle des commissions de classification dans la valorisation du cinéma national.

* BEGOÑA Mauricio (de)

Fonction au sein des services cinématographiques : il intègre la JOSC en 1946[557] puis la quitte officiellement en 1948, remplacé par un autre représentant religieux, Antonio Garau Planas[558]. D'après les dossiers de censure, il est néanmoins sollicité à plusieurs reprises pour être lecteur de scénarios jusqu'en 1952.

Carrière administrative : en 1946, il est nommé membre du Conseil Supérieur du Théâtre[559].

Autre(s) profession(s) : entre 1948 et 1950, il enseigne au sein de l'IIEC[560]. En 1956, il est nommé conseiller de formation religieuse à l'Institut de Formation des Professeur en enseignement professionnel[561]. En 1957, il est reçu au concours de l'enseignement supérieur en école de journalisme de Madrid[562].

Liens avec le monde du cinéma : il est considéré comme un élément important de la critique cinématographique cléricale des années quarante et cinquante[563]. Il enseigne durant quelques années au sein de l'école de cinéma officielle du régime. Il est également un membre actif de la Commission épiscopale de cinéma, de radio et de télévision qui, grâce à de nombreux secrétariat-diocésains, fournit un certain nombre d'indications doctrinales dans le but de réguler la pratique cinématographique et la production filmique. Begoña constitue ainsi un membre notoire du secrétariat-diocésain de Madrid-Alcala, où il fréquente des censeurs importants des années soixante.

Religion : il est révérend père

Réseaux et relations : il côtoie régulièrement au sein du secrétariat diocésain de Madrid-Alcala, qui mélange laïcs et religieux, d'autres censeurs : le père Staehlin, ainsi que les laïcs Cebollada, Fernandez Cuenca et Gomez Mesa[564].

Distinction : il reçoit la médaille d'argent du Mérite au Travail en 1956[565].

Pratique censoriale : Il porte principalement son attention sur le traitement de la morale sexuelle ainsi que la représentation du clergé et de la religion catholique. Il tolère la représentation de comportements immoraux (adultère, meurtre, crime, etc.) uniquement s'ils

---

[557] « O.M. du 15 juillet 1946 », BOE, n°200, le 19 juillet 1946, p. 5717

[558] *BOE*, n°52, le 21 février 1948, p. 700

[559] *BOE*, n°25, le 25 janvier 1947, p. 572

[560] *BOE*, n°333, le 28 novembre 1948, p. 5365 ; *BOE*, n°306, le 2 novembre 1950, p. 5097

[561] *BOE*, n°3, le 3 janvier 1957, p. 41

[562] *BOE,* n°241, le 23 septembre 1957, p. 5158

[563] MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Harofarma, 1987, p. 120

[564] Juan Antonio Martínez Breton, Influencia de la iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962), Harofarma, 1987

[565] « Resultando que, aparte de los ministerios propios y exclusivos de su sacerdote, Fray Mauricio de Begoña, religioso capuchino, tiene en la vida del país una dinámica y constante actividad, dirigida no solo hacia el periodismo y la literatura, el profesorado y la orientación del Teatro y de la Cinematografía, sino también hacia una permanente dedicación a la tarea de formar a las nuevas generaciones en la doctrina política y social del Movimiento, como lo demuestra la labor realizada como capellán y asesor de diversos centros e Instituciones del Movimiento y de a organización sindical, labor que se extiende ya en el retroceder de los años hasta casi siempre coincidir con sus bodas de plata sacerdotales", *BOE*, n°133, le 12 mai 1956, p. 3054

sont punis et sanctionnés. Intérêt marqué pour la construction cinématographique du récit. Très peu de commentaires d'ordre politique.

* CALDERÓN BÁRCENA Guillermo

Etat civil : il est né le 11 novembre 1908.
Fonction au sein des services de cinématographie : il siège à la section de classification de la JCCP en tant que directeur du SOEC de 1955[566] jusqu'à la suppression du service en 1959.
Carrière administrative : à partir de 1936, il est chef de section au sein de la direction générale du Commerce et de la Politique douanière[567]. En 1952, il est sous-directeur de cette direction générale, et est nommé secrétaire de la commission consultative du commerce[568]. En 1953, il devient chef du cabinet technique du ministère du commerce[569] jusqu'en 1957[570]. En 1955, il est nommé chef du Service d'Ordonnance Economique de la Cinématographie (SOEC)[571]. Il travaille au sein du ministère du commerce en tant que technicien commercial d'Etat jusqu'en 1971[572].
Politique : durant la guerre civile, il est nommé lieutenant provisoire en 1938 pour les nationalistes[573].
Pratique censoriale : on ne trouve aucun commentaire écrit de ce censeur sur les procès-verbaux des commissions de classification.

* CASANOVA CARRERAS Manuel[574]

Etat civil : né à Sanlucar de Barrameda (Cadiz) en 1889, il meurt le 29 septembre 1961 dans un accident de voiture.
Formation : il étudie le droit à l'Université de Séville.
Fonction au sein des services cinématographiques : il est membre de la JOSC jusqu'en 1952[575], puis il siège à la commission de classification de la JCCP à partir de cette date en qualité de chef du SNE.
Carrière administrative : En 1951, il est nommé chef du SNE[576], charge qu'il occupe jusqu'en 1956[577].
Autre(s) profession(s) : avant de se lancer dans une carrière politique, Manuel Casanova est journaliste. De 1919 à 1922, il dirige l'hebdomadaire *Diario de Huesca*, puis, de 1922 à 1936 *Heraldo de Aragon* à Saragosse. Après avoir exercé ses charges de gouverneur, il renoue avec le journalisme en prenant la tête de différents journaux tels que *Fotos*, *Marca* et *El Ruedo.*

---

[566] *BOE*, n°103, le 13 avril 1955, p. 2358
[567] *BOE*, n°126, le 5 mai 1936, p. 1200
[568] *BOE*, n°90, le 30 mars 1952, p. 1432
[569] *BOE*, n°315, le 11 novembre 1953, p. 6668
[570] *BOE*, n°88, le 29 mars 1957, p. 2063
[571] *BOE*, n°103, le 13 avril 1955, p. 2358
[572] *BOE*, n°150, le 24 juin 1971, p. 10320
[573] *BOE,*n°524, le 29 mars 1938, p. 6489
[574] La majorité des informations biographique de Manuel Casanova Carreras a été obtenue grâce à une publication dans *ABC* à propos de sa nomination comme chef du SNE (« Don Manuel Casanova, Jefe nacional del Sindicato del Espectaculo », *ABC*, le 11 octobre 1951, p. 31)
[575] *BOE*, n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
[576] *BOE*, n°331, le 7 novembre 1951, p. 5017
[577] *BOE*, n°135, le 14 mai 1956, p. 3137

Politique : Durant la guerre civile, il est correspondant de guerre pour différentes publications phalangistes. Il est fait prisonnier sur le front de Madrid par les forces républicaines. Il publiera un livre autobiographique sur ses deux années de captivité (*Se prorroga el estado de alarma*, 1941). Entre 1939 et 1944, il est le gouverneur civil de la province de Tolède[578]. En tant que chef du SNE, il devient député en 1951[579] puis quitte les Cortès en 1956.
Distinctions : il intègre l'Ordre des Cisneros en 1953[580].
Pratique censoriale : En tant que chef du SNE, il est particulièrement attentif à la qualité technique et artistique des films, et dans ses commentaires, il tient à récompenser les producteurs et réalisateurs qui participent à l'élaboration d'un cinéma qu'il estime de qualité. Il est également sensible aux valeurs patriotiques véhiculées par les films. Il semble peu préoccupé par les questions d'ordre moral.

* CASENAVE LUCEÑO Rafael

Fonction au sein des services cinématographiques : il occupe la place de spécialiste technique au sein de la section de censure de la JCCP, à partir de 1952.
Autre(s) profession(s) : il est directeur de photographie pour le cinéma
Liens avec le monde du cinéma : en tant que directeur de photographie, il travaille sur plus de soixante-dix documentaires entre 1957 et 1990. Il travaille également pour la maison de production Tarfe Films en 1958.
Pratique censoriale : Les commentaires qu'il laisse dans ses rapports de classification sont peu développés et il se contente de juger les films qu'il examine sur le plan artistique et technique.

* DARANAS ROMEROMariano

Etat civil : né en 1898 à Las Palma de Gran Canaria, il meurt à l'âge de 96 ans, en 1994.
Formation : il réalise ces études secondaires dans les Canaries, puis entre à l'université à Madrid au milieu des années 1910, d'abord en droit, puis en Lettres et Philosophie. Il quitte ses études pour se consacrer au journalisme.
Fonction au sein des services cinématographiques : il est censeur au sein des commissions de censure et de classification de la JCCP à partir de 1952 jusqu'en 1963, où il représente le ministère de l'Intérieur.
Carrière administrative : en 1946, il est chef du service de presse du ministère de l'Intérieur[581]. Autre(s) profession(s) : alors qu'il n'est qu'adolescent, il commence à écrire ses premiers articles dans le quotidien de Tenrife, *La Gaceta de Tenrife*. En octobre 1914, il arrive à Madrid où il devient correspondant pour le journal *La Region*. Il fait la connaissance de Manuel Delgado Barreto, un journaliste mauriste. Il écrit pour son journal, *La Nacion* à partir de 1916 où il est critique théâtral jusqu'en 1919. Il travaille ensuite pour une autre publication, *El Debate* et y devient journaliste politique à partir de 1924, puis correspondant à Paris. Durant les années trente, il devient ainsi le correspondant parisien de divers journaux espagnols, tels que *ABC*. Il revient en Espagne en 1944.

[578] *BOE*, n°44, le 13 février 1939, p. 848 ; *BOE*, n°330, le 25 novembre 1944, p. 8888
[579] *BOE*, n°331, le 7 novembre 1951, p. 5017
[580] *BOE*, n°203, le 22 juillet 1953, p. 4447
[581] *BOE*, n°72, le 13 mars 1946, p. 1973

Politique : à son arrivée sur Madrid au milieu des années 1910, il intègre les jeunesses mauristes, un courant politique conservateur de droite radicale qui se développe autour d'Antonio Maura qui fut président du conseil du roi Alphonse XIII à cinq reprises entre 1903 et 1922. Il collabore à la dictature de Primo de Rivera, avec qui il entretient une amitié. Durant la guerre civile, en raison de son âge, il ne participe aux combats mais il prend part à la propagande phalangiste à Carbancel-Leganés[582].
Pratique censoriale : Il juge surtout les films sur des critères moraux, mais il se risque à des commentaires d'ordre esthétique parfois. Pour son discours partiellement esthétique et politique, il se rapproche de Mourlane Michelena, qui procède du phalangisme. Il se remet d'ailleurs à son jugement à plusieurs occasions.

* DOMINGUEZ DE IGOA Luis Fernando

Etat civil : né à Bilbao en 1899, date de mort inconnue
Fonction au sein des services cinématographiques : il est nommé membre de la JOSC par le Sous-secrétariat d'Education Populaire (SSEP) en 1946[583] jusqu'en 1952[584].
Carrière administrative : en 1951, il est nommé directeur adjoint du Théâtre Espagnol[585].
Autre(s) profession(s) : écrivain, il publie plusieurs romans dont *Iris con sus maridos* en 1950 et *El rapto del niño Edward* en 1954. Il écrit également des scénarios.
Liens avec le monde du cinéma : dans les années cinquante, il est l'auteur d'une dizaine de scénario dont *El Tren expreso* de Lein Klimosky (1954), *El Anonimo* de José Ochoa (1956) et co-écrit le scénario du célèbre *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem (1955).
Distinctions : il reçoit le second prix du concours national de littérature de 1950 pour son œuvre intitulée *Iris con sus maridos*[586].
Pratique censoriale : Dans ces rapports, il fait preuve d'un intérêt important pour les genres cinématographiques ("de crimen", "de guerra", "de espionaje", "fuerza dramatica", "comedia americana"), le scénario, la technique, la couleur, les interprètes et les prix cinématographiques. Très peu de commentaire d'ordre religieux ou politique.

* ECHARRI GAMUNDI Xavier (de)

Etat civil : né à Madrid le 18 avril 1913, il épouse Carmen Moltó López-Quesada avec qui il a cinq enfants. Il meurt le 18 octobre 1969 à Barcelone.
Formation : il obtient sa licence de droit à l'université centrale de Madrid, et parle le français.
Fonction au sein des services cinématographiques : d'après les rapports de censure, il siège aux commissions de classification de la JOSC à partir de 1949 jusqu'en 1951[587].
Carrière administrative : en 1941, il est nommé membre du Conseil de l'Hispanité[588].
Autre(s) profession(s) : avocat de profession, il se dédie très rapidement au journalisme. De 1930 à 1936, il est journaliste au sein de la publication *La Epoca*. A partir de 1939, il devient rédacteur en chef du journal des FET y de las JONS, *Arriba*. Il en prend la direction d'août

[582] AGA, Cultura, ROP, (09)009.001.002 52/13888, "Mariano Daranas Romero", fiche informative, non datée
[583] "O.M. 15 de Julio de 1946", *BOE*, n°200, le 19 juillet 1946, p. 5717
[584] *BOE*, n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
[585] *BOE,* n°164, le 13 juin 1951, p. 2860
[586] *BOE,* n°11, le 11 janvier 1951, p. 146
[587] *BOE*, n°198, le 17 juillet 1951, p. 3347
[588] *BOE*, n°286, le 13 octobre 1941, p. 7908

1939 à août 1949. En 1950, il est désigné comme journaliste accrédité au sein de l'ambassade d'Espagne de Paris, puis conseiller d'information à l'ambassade de Lisbonne jusqu'en 1963. A cette date, il prend la direction du journal barcelonais *La Vanguardia Española*.
Réseaux et relations : il connaît un autre censeur Pedro Mourlane Michelena, avec qui il a des discussions d'ordre religieux[589]. Il est également le frère de Miguel de Echarri Gamundi[590], secrétaire national du SNE jusqu'en 1956, puis producteur et directeur général de *Adpa Producciones Cinematograficas* entre 1956 et 1961. En 1966, Miguel devient directeur du festival de cinéma de San Sebastian.
Distinctions : en 1935, il reçoit le prix du journalisme Pedro Antonio de Alarcón, et en 1946 le prix national du journalisme Francisco Franco[591].
Pratique censoriale : Il porte un intérêt profond pour les valeurs patriotiques véhiculées par les films nationaux et à la promotion d'une certaine esthétique réaliste. Il applique ainsi des critères d'évaluation plus phalangistes que catholiques, car il semble relativement se désintéresser des problématiques morales.

* ELORRIETTA DE LACY José María

Etat civil : né le 1er février 1921 à Madrid, il meurt le 22 février 1974. Il a un fils, Javier, qui devient réalisateur. Il est le cousin du réalisateur espagnol Edgar Neville et le neveu de l'industriel Federico Bonet, propriétaire du l'entreprise de distribution cinématographique, Bengala[592].
Fonction au sein des services cinématographiques : dès 1945 et 1946, il est sollicité pour lire et censurer des scénarios. Il est également mandaté pour inspecter les tournages de certains films par la DGCT, afin d'évaluer les coûts de production des œuvres nationales[593].
Carrière administrative : en 1948, il est nommé professeur à l'IIEC pour enseigner l'histoire du cinéma[594]. Il dirige également durant quelques années l'Ecole Technique de Cinématographie.
Autre(s) profession(s) : réalisateur, scénariste et producteur.
Liens avec le monde du cinéma : il intègre très jeune le cercle cinématographique phalangiste, *Nosotros*[595], et commence son activité cinématographique dès 1946, où il réalise son premier long-métrage, un film jeunesse de marionnettes. Il se lance ensuite dans le tournage de nombreux documentaires à partir de 1948. Entre 1954 et 1966, il réalise plus d'une vingtaine de films. Il a une propension à cultiver certains genres et sous-genres cinématographiques, notamment des westerns spaghettis. A partir de 1955, il est également le scénariste de divers

[589] GIRONELLA José María, *100 españoles y Dios*, 3ª ed., Barcelona, Ed. Nauta, 1969, p. 210
[590] *La Vanguardia*, le 7 avril 1978
[591] AGA, Cultura, ROP, (09)009.001.002 52/13844, « Xavier de Echarrri Gamundi », lettre du directeur général de la presse au ministre du MIT, le 18 juillet 1970
[592] RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra : Filmoteca española, 2008, p. 260
[593] Il est désigné inspecteur du tournage de deux films en 1946, *Maria Fernanda la* Jerezan et *Las inquietudes de Shanti* Andi (AGA, Cultura, (3) 121.002 36/04687, « María Fernanda la Jerezana », lettre de la DGCT à José Maria Elorrieta, le 27 août 1946)
[594] *BOE*, n°333, le 28 novembre 1948, p. 5365
[595] RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Espagne, Cátedra : Filmoteca española, 2008, p. 260

films tels que *Curra Veleta* de Ramon Torrado (1955), *Hospital de urgencia* d'Antonio Santilla (1956), *Escuela de seductoras* de Leon Klimovsky (1962), *Escalofrio diabólico* de Georges Martin (1971) et *Un dólar para Sartana* de Leon Klimovsky (1971). Il est également propriétaire de la maison de production Aladino Films, directeur-gestionnaire de *Universitas* (1951-1955) et il intervient activement dans la gestion économique de la *Cooperativa Cinematografica Union* (CCU). Dans les années soixante, il crée deux maisons de productions qu'il dirige : Alesanco P.C. (1962-1965) et Lacy International Films (1966).
Réseau et connaissances : il est le cousin du réalisateur espagnol Edgar Neville et le neveu de l'industriel Federico Bonet, propriétaire du l'entreprise de distribution cinématographique, Bengala
Réseaux et relations : il réalise le film *Usted tiene ojos de mujer fatal* en 1962, qui sera produit par un autre censeur, José María Alonso Pesquera.
Pratique censoriale : Il porte son intérêt avant tout pour la valeur cinématographique des scénarios et la façon dont le récit se développe. Peu de commentaires d'ordre idéologique et moral. Il faut néanmoins savoir que, ayant fréquenté très jeune le cercle cinématographique phalangiste, *Nosotros*, son approche du cinéma le rapproche des censeurs phalangistes.

* ESPLANDIN Juan

Fonction au sein des services cinématographiques : il est mentionné comme lecteur de scénario pour la JOSC en 1950 et 1951, mais on ne dispose d'aucune autre information biographique à son propos.
Pratique censoriale : Il témoigne d'un certain intérêt pour la construction cinématographique du récit et prête une attention particulière aux éléments religieux ainsi qu'au respect des mœurs catholiques.

* FERNANDEZ RODRIGUEZ Juan

Fonction au sein des services cinématographiques : il est lecteur de scénario à partir de 1948[596], puis il siège aux commissions de classification jusqu'en 1952 en tant que membre ecclésiastique.
Religion : il est révérend père[597].
Pratique censoriale : membre catholique extrêmement intégriste, il est logique qu'il ne soit pas retenu au sein des nouvelles commissions de censure de José Maria Garcia Escudero. Il porte une attention tatillonne aux traitements de la morale sexuelle, à la représentation du clergé et de la religion catholique ainsi qu'à la nécessaire sanction des personnages ayant commis des crimes ou des actes immoraux.

* FERNANDEZ Y GONZALEZ Francisco

Etat civil : il est né le 12 octobre 1907 à Madrid.
Fonction au sein des services cinématographiques : il devient lecteur de scénario en 1947[598], et devient secrétaire de la JOSC en 1951 jusqu'en 1952[599]. Il est ensuite reconduit en tant que secrétaire au sein de la nouvelle JCCP.

---

[596] AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 13
[597] VANDAELE Jeroen, *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015, p. 329

Carrière administrative : en 1937, il intègre le Service National de la Presse et couvre divers événements lors de la Guerre civile pour le compte des nationalistes, notamment la visite officielle d'un hôpital de blessés à Burgos par Carmen Polo, l'épouse de Franco[600].
Politique : durant la Guerre civile, il parvient à être démilitarisé suite à des problèmes de santé et à être affecté au service de presse et d'information du camp nationaliste[601].
Pratique censoriale : Il se montre assez réactionnaire dans son travail de censure, sur le plan politique, et adopte parfois une posture plus catholique (privilégie des films édifiants plutôt que satiriques), malgré son obédience phalangiste ; il se présente ainsi comme un bon élève du national-catholicisme.

* FRAGUAS SAAVEDRA Antonio

Etat civil : né en 1905 à Fonsgrada (Lugo), il épouse María Ascensión de Pablo avec qui il a neuf enfants. Il meurt le 20 avril 1983 à Madrid.
Formation : il étudie le droit et la pharmacie aux universités de Saint-Jacques de Compostelle et de Madrid. Il parle le français.
Fonction au sein des services cinématographiques : il préside la Commission Nationale de Censure Cinématographique de 1942 à 1946. Il est sollicité à plusieurs reprises en tant que lecteur de scénario entre 1946 et 1952.
Carrière administrative : dès la fin de la Guerre civile, il prête ses services au sein de délégation nationale de la Presse et de la Propagande. De 1943 à 1945, il est chef de la Section de Cinématographie et de Théâtre de la Délégation Nationale de la Presse et de la Propagande avec Joaquin Argamasilla. En 1946, il est nommé inspecteur de Cinématographie et de Théâtre au sein de la DGCT[602]. En 1953, il est nommé inspecteur du MIT[603].
Autre(s) profession(s) : en 1931, il intègre la multinationale Philips et devient son représentant officiel en Espagne. Il se dédie également au journalisme et collabore au sein de nombreuses publications phalangistes : *Unidad* (1936-1938), *La voz de España* (1938-1940), *Prensa del Partido* (dès 1940), *Fotos* (à partir de 1939), *Medina* (à partir de 1942), *Arriba*, *7 Flechas* et *El Español.* Il est également écrivain et dramaturge.
Liens avec le monde du cinéma : il réalise un des premiers documentaires compilant divers éléments du folklore espagnol, intitulé *Danzas de España* (1946). En 1949, il enseigne au sein de l'IIEC[604].
Politique : il est affilié au FET y de las JONS dès 1932. Durant la Guerre civile, il combat aux côtés des troupes nationalistes en tant que lieutenant au sein des Brigades de Navarre. Sur le front de Madrid, il est gravement blessé et ne peut retourner au combat[605].

---

[598] AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 13
[599] *BOE*, n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
[600] AGA, Cultura, (03) 035.000 – 21/5369, « Francisco Fernandez y Gonzalez », lettre du chef de la section de l'Information, le 26 juillet 1938
[601] AGA, Cultura, (03) 035.000 – 21/5369, « Francisco Fernandez y Gonzalez », lettre sous-secrétaire du service national de la Presse au général chargé de la Mobilisation, l'instruction et de la récupération militaire, le 3 août 1938
[602] Cette nomination est évoquée dans « Orden de 30 de octubre de 1948 », *BOE*, n°317, le 12 novembre 1948, p. 5174
[603] *BOE*, n°67, le 8 mars 1953, p. 1298
[604] *BOE*, n°304, le 31 octobre 1949, p. 4560

Réseaux et relations : il est en lien avec Joaquin Argamasilla dès le début des années quarante, avec qui il partage ses fonctions. Il a également noué des liens d'amitiés avec Patricio Gonzalez de Canales[606].
Distinctions : à la fin de la Guerre civile, il reçoit la Médaille des Souffrances endurées pour la Patrie[607]. Il reçoit également le prix national de théâtre en 1943 pour sa pièce intitulée *Cumbres y simas* ainsi qu'un prix littéraire en 1963 pour son roman *Cuesta Arriba*.
Pratique censoriale : il veille au bon respect de la morale catholique tout en se montrant sensible à la portée patriotique des films. Il est tout de même plus modéré que les censeurs ecclésiastiques et catholiques dans ses remarques portant sur la morale.

* GALAINENA HERREROS DE TEJADA Fernando (de)

Etat civil : il est né le 13 août 1905
Formation : il réalise une licence de droit. Il parle le français.
Fonction au sein des services cinématographiques : en 1945, il succède à Joaquin Soriano et devient président de la Sous-commissions Régulatrice de la Cinématographique[608]. Il intègre la JOSC en 1946[609] et siège en tant que censeur jusqu'en 1951[610].
Carrière administrative : à partir de 1948, il est nommé professeur de français au sein de l'école de commerce de Madrid[611] dans laquelle il enseigne au moins jusqu'en 1954[612]. En 1955, il est promu technicien commercial, chef de seconde catégorie par le ministère de l'Information et du Tourisme[613].
Politique : durant la Guerre civile, il se rallie aux troupes nationalistes. En 1938, il est emprisonné par les républicains durant deux mois et parvient à s'échapper. Il est nommé lieutenant après sa libération[614].
Pratique censoriale : Dans ces commentaires, il semble s'intéresser autant aux qualités techniques et artistiques des films qu'à leurs valeurs idéologiques, notamment vis à vis de la représentation des institutions franquistes (armée, police) et de l'Espagne (patriotisme).

* GARAU PLANAS Antonio

Fonction au sein des services cinématographiques : il intègre la JOSC en 1948[615] en tant que représentant ecclésiastique, jusqu'en 1952[616]. Il est également missionné pour intervenir au sein de différents tournages, notamment celui de la comédie de Berlanga, *Los jueves milagro*.

---

605 AGA, Cultura, ROP, (09)009.001.002 52/13913, « Antonio Fragas Saavedra », déclaration jurée du 7 avril 1942
606 Patricio Gonzalez de Canales félicite son « ami » pour sa nouvelle nomination en tant que secrétaire national de cinématographie et de théâtre au sein de la DNPro, dans AGA, Cultura, (03)035.000 21/05367, « Antonio Fraguas Saavedra », lettre de P. G. de Canales à A. Saavedra Fraguas, le 18 avril 1945
607 AGA, Cultura, ROP, (09)009.001.002 52/13913, « Antonio Fragas Saavedra », rapport de la délégation nationale de l'Information et de la Recherche, le 11 février 1942
608 VANDAELE Jeroen, *Op. Cit.*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015, p. 331
609 "O.M. 15 de Julio de 1946", *BOE*, n°200, le 19 juillet 1946, p. 5717
610 *BOE*, n°198, le 17 juillet 1951, p. 3347
611 *BOE*, n°171, le 19 juin 1948, p. 2582
612 Il augmente encore d'un échelon administratif via un ordre ministériel du 29 septembre 1954 (*BOE*, n°287, le 14 octobre 1954, p. 6937)
613 *BOE*, n°289, le 16 octobre 1955, p. 6256
614 VANDAELE Jeroen, *Op. Cit.*, Leiden, Brill-Rodopi, 2015, p. 331
615 *BOE*, n°52, le 21 février 1948, p. 700

Liens avec le monde du cinéma : il est en lien avec la maison de production Ariel, maison de production affiliée à l'Opus Dei, qui fait parfois appelle à lui pour évaluer certains scénarios avant leur présentation aux commissions de censure.
Religion : il est révérend père.
Pratique censoriale : censeur ultra-catholique, qui se focalise essentiellement sur les aspects moraux des films. Son attention excessive au traitement de la morale catholique est connue grâce au témoignage de Luis Garcia Berlanga, lors de la production de son film *Los jueves milagros*, une parodie comique du cinéma religieux. Dans une interview qu'il donne en 1981, Berlanga explique que sa maison de production, Ariel S.A., décide de recourir au père Garau afin de modifier le scénario avant de le présenter aux commissions de censure :

> « Quand la maison de production m'a proposé le père Garau, qui était aussi censeur, pour modifier le scénario, je croyais que ce bon monsieur se limiterait à me parler, à me faire part de ses quelques modifications par écrit. Mais il s'est avéré qu'il avait écrit un scénario de deux cent pages (…). Indigné, j'exigeai que ce monsieur figure en tant que scénariste sur les titres de crédits, mais il a refusé, et, même en ayant consulté un avocat, je n'y suis jamais parvenu[617] »

* GARCÍA ESCUDERO José María

Etat civil : né à Madrid le 14 décembre 1916, il meurt à l'âge de 86 ans, le 8 mai 2002.
Formation : il est docteur en droit et a obtenu une licence en sciences politiques. Il est également formé au journalisme au sein de l'école du journal *El Debate*.
Fonction au sein des services cinématographiques : de septembre 1951 à février 1952, il préside la JOSC, en tant que directeur de la DGCT. Il autorise le film néoréaliste qui scandalise l'Eglise et conduit à sa destitution. Il reprend la direction de la DGCT de 1962 à 1967 lorsque le régime amorce son tournant libéral.
Carrière administrative : en 1940, il intègre le corps des juristes au sein de l'armée de l'air[618]. En 1943, il rejoint l'Institut d'Etude Politiques où il y enseigne. En 1945, il intègre le corps des *Letrados* des *Cortès* franquistes. En 1946, il devient professeur de en Politique extérieure espagnole au sein de la faculté de sciences politiques et économiques de Madrid. En 1951, il est nommé directeur de la DGCT[619], duquel il démissionne quelques mois plus tard, mais qu'il occupe de nouveau entre 1962 et 1967. A partir de 1975, il est membre du conseil de rédaction du journal catholique *Ya*.
Autre(s) profession(s) : il collabore au sein de divers journaux phalangistes et catholiques tels que *Arriba* et *Ya* à Madrid, ou encore pour le journal *Alférez* entre 1947 et 1948.
Liens avec le monde cinématographique : il est critique cinématographique. Il écrit également de nombreux ouvrages sur le cinéma au cours de sa carrière, tels que *La historia en cien*

---

[616] *BOE,* n°117 le 26 avril 1952, p. 1905
[617] "Cuando la productora me propone al padre Garau, que además era censor, para modificar el guion, yo creía que este buen señor, se limitara a hablar conmigo, para modificar el guion, a hacerme por escrito algunas modificaciones. Pero me encuentro con que se escribe un guion de doscientas páginas, en el que San Dimas hace esto y hace lo otro. Entonces yo, indignado, exigí que este señor figurara como guionista en los títulos de crédito, pero él se negó y, aunque yo llegué a consultar con un abogado, no hubo manera", interview de Luis García Berlanga par Juan Hernández Les et Manuel Hidalgo dans *El ultimo austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1981, p. 72
[618] *BOE*, n°216, le 3 août 1940, p. 5388
[619] *BOE*, n°236, le 24 aoput, 1951, p. 3973

palabras del cine español y otros escritos sobre cine (1954), *El cine y los hijos* (1957), *Cine social* (1958), *El cine español* (1962), *Cine para el año 2000* (1971) et *El cine español antes del diluvio y notas sobre teatro* (1981). Dans son journal qu'il rédige durant son second mandat en tant que directeur de la DGCT, on se rend compte qu'il connaît personnellement un certain nombre de réalisateurs espagnols, tels que Rafael Bardem et Luis Garcia Berlang ou encore Saenz de Heredia.

Politique : au printemps 1936, il s'affilie au FET y de las JONS, et lorsqu'éclate la Guerre civile, il rejoint la zone nationale pour combattre au sein des FET y de las JONS de Castille. Il intègre ensuite l'académie de Grenade où il est formé en tant que lieutenant provisoire d'infanterie[620] et rejoint le front. D'un point de vue idéologique, il se distingue par son obédience initiale phalangiste qui se mue ensuite en une forte adhésion au catholicisme libéral[621]. Il a en effet fait partie du syndicat des Etudiants Catholiques durant ses études et a été élève de l'école de journalisme dirigé par le journal catholique-conservateur *El Debate.* En 1977, avec le retour de la démocratie, il s'affilie à l'Union du Centre Démocratique (UCD). En 1981, il est désigné juge dans le procès des inculpés pour le coup d'Etat du 23-F.

Religion : catholique libéral

Distinctions : en 1953, il reçoit le prix du CEC pour ses différents essais et écrits sur le cinéma. En 1966, il reçoit un hommage de l'industrie cinématographique espagnole, organisée par Jato Miranda.

Pratique censoriale : Il prête attention à la construction cinématographique du récit, à sa valeur filmique et au chemin que doit prendre le cinéma national. Il est également attentif également aux aspects politiques et religieux, mais se montre plus tolérant que certains ultra-catholiques, notamment vis à vis d'un certain néoréalisme « à l'espagnol ». Son premier mandat en tant que directeur de la DGCT est ainsi écourté suite au scandale du drame réaliste *Surcos* de José Antonio Nieves Conde qui a provoqué le courroux des éléments catholiques en dehors des murs des commissions de censure. Le second mandat qu'il occupe entre 1962 et 1967 est considéré comme la période « d'ouverture censoriale » du régime par de nombreux historiens.

* GARCÍA ESCUDERO Pio

Fonction au sein des services cinématographiques : il intègre la JOSC en 1946[622] puis il est relevé de ses fonctions de censeur en 1952[623], lors du changement ministériel.

Religion : durant les années quarante, il est vice-trésorier de l'Action Catholique[624].

Pratique censoriale : Membre Conservateur, dont les avis se rallient souvent à ceux du censeur ecclésiastique Garcia del Figar, en légèrement plus modéré néanmoins.

* GARCÍA ESPINA Gabriel (de)

Etat civil : né à Astorga (León) le 4 juillet 1905, il appartient à une famille d'écrivain : les Concha Espina. Il meurt le 31 août 1972 à Castro Urdiales.

---

[620] *BOE*, n°65, le 6 mars 1939, p. 1306
[621] VANDAELE Joren, *Op. Cit.*, 2015, p. 332
[622] "O.M. 15 de Julio de 1946", *BOE*, n°200, p. 5717
[623] *BOE*, n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
[624] AÑOVER, *Op. Cit.*, p. 625

Formation : il réalise ses études à León, San Sébastian et Madrid[625]. Il réalise des cours de journalisme intensif au sein de l'école de journalisme de Madrid entre mai et juin 1949[626].
Fonction au sein des services cinématographiques : il est directeur de la DGCT de 1946 à 1951 et par conséquent président de la JOSC durant toute cette période.
Carrière administrative : à la fin des années trente, il est nommé chef du service de presse du ministère de l'Education Nationale[627]. En 1941, il est nommé membre du conseil de l'Ecole Nationale des Arts Graphiques[628], puis en 1944 du conseil national de la Musique[629] et du conseil national des Théâtres[630]. En 1947, il est intégré à l'Institut de la Culture Hispanique[631] où il siège au moins jusqu'en 1956[632].
Autre(s) profession(s) : en 1938, il est fonctionnaire de la Banque d'Espagne, au sein des services d'études économiques[633]. Il se dédie également très rapidement au journalisme, en débutant au sein de la revue *Ciudad* et pour l'agence de presse *Sagitario* (1934-1935). En 1939 il écrit pour la publication *El Imparcial* et devient secrétaire de rédaction pour les revues *Vertice* et *El Escorial*. Il devient ensuite critique de théâtre pour *Radio Madrid* entre 1943 et 1944 puis au sein des revues *Informaciones* (1945-1946) et *El Alcazar*. Après avoir réalisé de nombreuses charges politiques et administratives pour le régime, il renoue avec son activité journalistique et devient critique de cinéma pour *ABC* entre 1961 et 1964 et collabore avec la *Radio Nacional* à partir de 1968.
Liens avec le monde du cinéma : entre 1961 et 1964, il est critique de cinéma pour le quotidien *ABC*.
Politique : au début de la Guerre civile, il quitte le pays pour se réfugier au Chili. Il revient en Espagne en 1938 où il se rallie au camp nationaliste[634].
Distinctions : il est récompensé par l'Ordre d'Alphonse X le Savant[635]. En 1971, il reçoit le prix national de théâtre pour les critiques qu'il a écrit tout au long de sa carrière au sein de la *Hoja del Lunés*[636].
Pratique censoriale : Président de la JOSC entre 1946 et 1951, il est néanmoins difficile d'analyser sa pratique censoriale car il laisse peu de commentaires. Les seules traces écrites de son opinion se trouvent dans les comptes rendus des commissions de classification, dans lesquels il se contente d'indiquer s'il autorise ou non la diffusion du film.

* GARCÍA (DE) VELASCO José Luis

[625] *ABC*, le 1er septembre 1972, p. 32
[626] Le secrétaire de l'école officielle de journalisme certifier qu'il a suivi des cours intensifs en 1949 au sein de l'établissement (AGA, ROP, (09)009.001.002 52/13861, « Gabriel Garcia Espina », lettre de Francisco Garcia Horta au directeur général de la Presse, le 9 juillet 1949
[627] AGA, ROP, (09)009.001.002 52/13861, « Gabriel Garcia Espina », fiche informative, non datée
[628] *BOE*, n°59, le 28 février 1941, p. 1424
[629] *BOE*, n°120, le 29 avril 1944, p. 3357
[630] *BOE*, n°152, le 31 mai 1944, p. 4243
[631] *BOE*, n°89, le 30 mars 1947, p. 1960
[632] *BOE*, n°281, le 7 octore 1956, p. 6889
[633] *ABC*, le 1er septembre 1972, p. 32 ; AGA, ROP, (09)009.001.002 52/13861, « Gabriel Garcia Espina », fiche informative, non datée
[634] *ABC*, le 1er septembre 1972, p. 32
[635] AGA, ROP, (09)009.001.002 52/13861, « Gabriel Garcia Espina », fiche informative, non datée
[636] *ABC*, le 1er septembre 1972, p. 32

Fonction au sein des services cinématographiques : d'après les dossiers de censure, il est lecteur de scénarios pour la JOSC à partir de 1947, jusqu'en 1952. On ne trouve aucune trace de sa nomination au sein du *BOE*.
Religion : catholique dogmatique, il se concentre principalement sur la morale catholique et notamment sexuelle promu par les scénarios qu'il examine.
Pratique censoriale : Dans ses rapports il se concentre autant sur la morale sexuelle que sur la politique ou les valeurs patriotiques véhiculées par les films.

* GARCIA (DEL) FIGAR Antonio

Etat civil : né en 1880 et mort en 1963
Fonction au sein des services cinématographiques : il est membre de la Commission Nationale de Censure Cinématographique (CNCC) de 1942 à 1945. D'après les dossiers de censure, il siège de nouveau au sein des commissions de censure et de classification cinématographique à partir de 1952, au sein de la nouvelle JCCP, en tant que représentant ecclésiastique.
Liens avec le monde du cinéma : critique de cinéma pour la revue phalangiste *Primer Plano* durant tout le premier franquisme.
Religion : il est révérend père.
Réseaux et relations : il connaît déjà Antonio Fraguas Saavedra lorsqu'il siégeait à la CNCC au début des années quarante.
Pratique censoriale : il est attentif à la représentation des croyances et de la foi à l'écran en se montrant particulièrement intolérant aux allusions superstitieuses ou à certaines croyances populaires. Il interdit également des épisodes qu'il juge trop violents (duel, crime, délinquance) ainsi que de nombreuses effusions amoureuses.

* GIMÉNEZ-ARNAU Y GRAN José Antonio

Etat civil : il est né le 8 mai 1912 à Laredo, il se marie avec María Inés Puente y García-Arnaiz, avec qui il a quatre enfants. Il meurt le 27 janvier 1985 à Madrid.
Formation : il réalise sa licence de droit à l'université de Saragosse, puis obtient son doctorat à l'université de Bologne, en Italie. Il approfondit ses études de droit international à Genève (Suisse). Il intègre le corps des Techniciens Commerciaux de l'Etat en 1936, et entre à l'école diplomatique en 1942.
Fonction au sein des services cinématographiques : dans les dossiers de censure, on constate qu'il siège aux commissions de classification de la JCCP de 1952 à 1954, en tant que directeur du Service d'Ordonnance Economique de la Cinématographie (SOEC).
Carrière administrative : entre 1938 et 1939[637], il est chef du Service National de la Presse, chargé de superviser la presse en zone franquiste et de gérer l'ensemble des questions liées à la censure. Il serait à l'origine de la Loi sur la Presse de 1938, qui pose les fondations de la censure franquiste en instaurant la censure préalable ou la nomination obligatoire des directeurs de journaux par le régime. En mars 1939, il est nommé attaché de presse au sein de l'ambassade espagnole italienne. Il est nommé secrétaire à l'ambassade de Buenos Aires en 1943, puis à Dublin en 1946. En 1952, il est nommé chef du SOEC[638] jusqu'en 1954. Entre

[637] *BOE*, n°73, le 14 mars 1939, p. 1471
[638] *BOE*, n°343, le 8 décembre 1951, p. 5945

1954 et 1956, il est le directeur général de la Coopération économique au sein du ministère du Commerce, puis il est nommé conseiller en économie extérieure au sein de la délégation espagnole qui se rend en Uruguay en 1956. Au début des années soixante, il est nommé ambassadeur au Nicaragua, puis au Guatemala. Entre 1967 et 1969, il est ambassadeur à Rio de Janeiro, au Portugal (1969-1972) puis en Italie (1972-1976). De 1976 à 1979, il dirige l'école diplomatique.
Autre(s) profession(s) : il se dédie très tôt au journalisme. A partir de la Guerre civile, il dirige les publications *Unidad* à San Sebastian et *Hierro* à Bilbao. Durant son séjour en Italie, il est correspondant pour deux nombreux journaux phalangistes, comme *Arriba*.
Politique : phalangiste convaincu, durant la Guerre civil il rejoint les factions rebelles. En 1939, il est nommé membre du Conseil National des FET y de las JONS[639], puis nommé chef de section de la Phalange en Italie fasciste, où il se trouve dans le cadre de ses fonctions d'attachés de presse de l'ambassade espagnol.
Réseaux et connaissances : proche de Ramon Serrano Suñer.
Distinctions : il reçoit la plaque du Grand Ordre impérial des Flèches rouges en 1939[640]. En 1952, il reçoit le prix national de Littérature Miguel Caervante et en 1953 le prix Lope de Vega pour son oeuvre *Murio hace quince años*. En 1966, il reçoit la grande croix de l'Ordre d'Isabelle la Catholique
Pratique censoriale : Ce membre de la section de classification n'a laissé que de rares commentaires dans lesquels il se contente d'indiquer la classification qu'il attribue aux films qu'il examine. Il est donc impossible d'appréhender son approche censoriale.

* GOMEZ DE LA SERNA Gaspar

Etat civil : né le 3 novembre 1918 à Barcelone, il meurt à Madrid le 20 juillet 1974.
Formation : il obtient une licence en droit. En 1943, il passe le concours d'avocat[641], puis en 1946 le concours d'officiel d'administration au sein des *Cortès*, le parlement espagnol[642].
Fonction au sein des services cinématographiques : dans les dossiers de censure, il siège aux commissions de classification de la JCCP à partir de 1956.
Carrière administrative : au cours de sa carrière, il sera affecté à divers conseils d'organisations culturelles. Il est nommé membre du conseil de direction de *l'Ateneo* de Madrid, dans la section littérature en 1950[643]. En 1954, il est nommé secrétaire général de l'université international Menéndez Pelayo de Santander[644], conseiller au sein de la Commission de Conseil de Missions Educatives[645]. Il est également nommé à plusieurs reprises membre du jury de La Fête du Livre.
Autre(s) profession(s) : il est journaliste au sein de diverses revues tels que *ABC, Arriba, Informaciones* ou encore *Madrid*.

[639] *BOE*, n°256, le 13 septembre 1939, p. 5105
[640] *BOE*, n°199, le 18 juillet 1939, p. 1837
[641] *BOE*, n°13, le 13 janvier 1943, p. 430
[642] *BOE*, n°60, le 1er mars 1946, p. 1632
[643] *BOE*, n°299, le 26 octobre 1950, p. 5007
[644] *BOE*, n°76, le 17 mars 1954, p. 1574
[645] *BOE*, n°101, le 11 avril 1954, p. 2311

Politique : il est délégué du SEU lors de ses études de droit. Il a combattu au sein de la *División Azul*[646].

Pratique censoriale : Les rares commentaires qu'il a laissés au sein de la section de classification de la JCCP témoigne de son intérêt marqué pour les caractéristiques techniques et artistiques des films. Il ne semble guère prêter attentions aux valeurs morales, politiques et idéologiques véhiculées par les films.

* GONZALEZ DE CANALES Patricio

Etat civil : il est né le 24 juillet 1912 à Bujalance (Cordoue) et meurt à Madrid le 3 février 1976.

Formation : il réalise une licence de droit à l'université de Séville, et parle le français, l'anglais et l'allemand[647].

Fonction au sein des services cinématographiques : il constitue un censeur important de la JCCP lors de la période 1957-1961[648].

Carrière administrative : en 1934, il est nommé officiel d'administration de troisième catégorie au sein de la section administrative de l'enseignement du premier degré de la province de Cádiz[649] puis au secrétariat général de l'université de Séville[650]. En 1937, il devient officiel d'administration de seconde catégorie[651] et intègre le secrétariat du ministère de l'Education Nationale. En 1940, il est officiel d'administration de première catégorie[652]. En 1941, il est nommé chef de négociation de troisième catégorie[653], et devient chef de la section administrative de l'enseignement primaire de Madrid[654]. En 1941, il est également le secrétaire national de la Délégation de Propagande jusqu'en 1945[655]. A partir de 1942, il dirige la section de censure des livres[656]. En 1957, il est nommé professeur du supérieur au sein de l'école officielle de journalisme de Madrid[657].

Autre(s) profession(s) : il est journaliste. Il fonde et dirige le journal phalangiste *FE* à Séville de 1936 à 1937, puis il dirige les journaux *Alerta* et *Nueva España* à Oviedo en 1937. De 1938 à 1939 il dirige *Haz.*

Politique : on connaît peu de choses sur lui, mais les divers mémoires, rapports et projets qu'il a présenté à ses supérieurs laissent penser que c'est une « camisa vieja », qui entend exercer une censure inflexible. Entre 1937et 1938, il montre son soutien inconditionnel aux vieux principes originels de la Phalange, et tente de fonder une organisation clandestine appelée

---

[646] Dans la liste des candidats au barreau de 1943, il est mentionné dans le groupe des anciens combattants de la *División Azúl* (*BOE*, n°13, le 13 janvier 1943, p. 430)

[647] AGA, ROP, (09)009.001.002 52/133845, "Patricio Gonzalez de Canales Lopez Terrer", fiche informative, 1939

[648] VANDAELE, *Op. Cit.*, p. 327

[649] *Gaceta de Madrid*, n°67, le 8 mars 1934, p. 1863

[650] *Gaceta de Madrid*, n°104, le 14 avril 1934, p. 292

[651] *Gaceta de la Republica*, n°43, le 12 février 1937, p. 793

[652] *BOE*, n°8, le 8 janvier 1940, p. 149

[653] *BOE*, n°41, le 10 février 1941, p. 963

[654] *BOE*, n°146, le 26 mai 1942, p. 3696

[655] DIEZ PUERTAS Emeterio, « La censura teatral bajo el franquismo: La vicesecretaría de educación popular (1941-1945) », dans *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, vol. 22, nº 22, 2008

[656] BAUTISTA Eduardo Ruiz, *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*, Ediciones Trea, 2005, p. 278

[657] *BOE*, n°241, le 23 septembre 1957, p. 5158

« Phalange Española Auténtica », extrêmement critique à l'encontre du principe d'*Unificacion*. En 1939, avec Rodriguez Tarduchy de la *Junta Politica clandestina*, on lui attribue la fomentation d'un plan secret envisageant d'assassiner Franco en 194. En 1945, il participe à *l'Alianza Sindicalista*, une nouvelle tentative de renouer le dialogue entre phalangistes et anarchosyndicalistes. Depuis ce jour, il est associé à de nombreuses initiatives phalangistes alternatives à l'orientation officielle. Malgré son attitude dissidente, il continue d'occuper de hautes fonctions au sein de l'administration d'Etat[658]. Durant la Guerre civile, il participe et organise une partie des combats, en s'occupant notamment du recrutement des soldats à Séville. Il occupe la direction de diverses sections de Propagande au cours du conflit, en Andalousie et à Santander notamment.

Réseaux et connaissances : entre 1941 et 1945, il est le second des délégués nationaux de la Propagande, Manuel Torres Lopez[659] et David Jato Miranda[660], qui siègent également comme censeurs au sein de la JOSC. Il semble également avoir noué des liens d'amitiés avec un autre censeur Antonio Fraguas Saavedra, secrétaire national de Cinématographie et de Théâtre au cours de cette période[661].

Distinctions : en 1944, il est décoré par l'Ordre des Cisneros pour son mérite politique[662].

Pratique censoriale : Selon Abellan, il appartient à la génération de censeurs de "l'époque glorieuse" et "académique"[663]. Face à l'immoralité de certains films, Patricio González de Canales estime qu'il est nécessaire de censurer tous les films d'avant 1941[664]. Joren Vandaele le décrit comme un censeur phalangiste qui s'accommode au système national-catholique.

* GONZALEZ RUIZ Nicolas

Etat civil : né le 7 novembre 1897 à Matarró (Barcelone), il épouse Julia Hernandez avec laquelle il a huit enfants. Il meurt à Madrid le 27 juillet 1967.

Formation : il a un diplôme d'enseignement du supérieur[665]. Il parle l'anglais et le français.

Fonction au sein des services cinématographiques : il est censeur au sein de la JCCP au cours des années cinquante.

Autre(s) profession(s) : il se dédie extrêmement jeune au journalisme. A 14 ans, il publie ses premiers articles au sein de *El noticiero universal* de Barcelone. Après ses études supérieures, il enseigne durant quelques années la littérature espagnole à l'université de Liverpool. Quand il rentre en Espagne au début des années vingt, il devient rédacteur en chef du journal *El Debate* de 1923 et 1936, et enseigne en tant que professeur de rédaction au sein de l'école de

---

658 BAUTISTA Eduardo Ruiz, *Op. Cit.*, 2005, p. 278-279

659 Dans une lettre, Manuel Torres le tutoie et lui parle d'un ton amical (AGA, Cultura, 03)035.000 21/05367, « Patricio Gonzalez de Canales », le 8 janvier 1943)

660 Il cite David Jato Miranda comme potentiel témoins pouvant attesté de la bonne foi des affirmations présentes dans sa déclaration jurée (AGA, Cultura, 03)035.000 21/05367, « Patricio Gonzalez de Canales », déclaration jurée, le 27 avril 1942)

661 Il envoie une lettre à Antonio Fraguas Saavedra pour le féliciter à propos de sa nouvelle nomination dans lequel le ton est volontiers intimiste (AGA, Cultura, (03)035.000 21/05367, « Fragas Saavedra Antonio », le 18 avril 1945)

662 *BOE*, n°207, le 25 juillet 1944, p. 5698

663 ABELLÁN Manuel, *Censura y creación literaria en España: 1939-1976*, Madrid, Ediciones Península 62, 1980, p. 110

664 AÑOVER DÍAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1991, p. 103

665 AGA, ROP, (09)009.001.002 52/133853, "Nicolas Gonzalez Ruiz", fiche informative, non datée

journalisme du journal de 1926 à 1936[666]. A partir de 1939, il est critique littéraire et éditorialiste pour la publication nationale *Ya* jusqu'aux années soixante. A cette date, il devient également le directeur de l'école de journalisme de l'Eglise[667]. Traducteur prolifique, il s'est également consacré à la traduction de nombreuses œuvres de Shakespeare.
Politique : selon sa déclaration jurée, il n'a appartenu à aucun parti ni syndicat politique[668]. Il a néanmoins été fait prisonnier par les milices républicaines en 1936 pour ses opinions politiques conservatrices durant presque un an.
Religion : il est chanoine
Distinctions : il a reçu deux prix prestigieux de journalisme : le prix Luca de Tena en 1948 ainsi que le titre de journaliste d'honneur en 1956.
Pratique censoriale : D'un point de vue moral et religieux, il applique une censure qui le rapproche des membres catholiques, mais il se montre plus tolérant que les ultra-catholiques. Il ne se focalise pas uniquement sur la censure morale et il est très attentif aux caractéristiques techniques et esthétiques des œuvres, notamment la réalisation et le jeu des acteurs.

* GUILLO GARCÍA Vicente

Fonction au sein des services cinématographiques : il intègre la section de classification de la JCCP en 1952, en tant que représentant des activités cinématographiques privées proposés par la Junte Nationale de la Cinématographie (JNC) du SNE, tel que le prévoie la nouvelle organisation censoriale de 1952[669].
Autre(s) profession(s) : il commence son apprentissage de projectionniste dès 1909, et est considéré par le régime comme l'un des premiers promoteurs du commerce et l'industrie cinématographique en Espagne, un « défenseur tenace, préparé et constant de l'industrie du spectacle[670] ». En parallèle de ses activités d'entrepreneurs cinématographiques, il exerce aussi en qualité de chef opérateur au sein de divers reportages et documentaires.
Liens avec le monde cinématographique : propriétaire de cinéma, projectionniste et chef opérateur.
Distinctions : en 1959, il reçoit la médaille d'argent du mérite au travail pour les cinquante ans durant lesquels il s'est dédié à la projection de films et à son œuvre au sein de l'industrie cinématographique[671].
Pratique censoriale : Intérêt avant tout sur les qualités artistiques et techniques des films. Du point de vue moral et politique, il s'inscrit dans une démarche nationale-catholique en valorisant les œuvres porteuses d'un message patriotique mais également catholique.

* JATO MIRANDA David

Etat civil : il est né en 1925 à Campomanes (Asturie) et meurt le 30 mai 1978[672] à Madrid.
Fonction au sein des services cinématographiques : dans la première moitié des années quarante, il est membre de la CNCC[673]. Il est nommé censeur de la JOSC en 1946[674] en tant

[666] AGA, ROP, (09)009.001.002 52/133853, "Nicolas Gonzalez Ruiz", fiche informative, non datée
[667] CILEH, *Quien es Quien en el cine y teatro español e hispanoamericano*, p. 428
[668] AGA, ROP, (09)009.001.002 52/133853, "Nicolas Gonzalez Ruiz", déclaration jurée, non datée
[669] *BOE*, n°91, le 31 mars 1952, p. 1439
[670] *BOE*, n°184, le 3 août 1959, p. 10540
[671] *BOE*, n°184, le 3 août 1959, p. 10540
[672] *ABC,* le 4 juin 1978, p. 99

que représentant du SNE dont il est le directeur. Il siège aux commissions de classification jusqu'à la refonte de la JOSC en la nouvelle JCCP (1952).

Carrière administrative : de 1943[675] à 1945, il est délégué national de la Propagande de las FET y de las JONS. De 1945 à 1951, il dirige le SNE, l'organe franquiste qui gère la distribution des aides au financement cinématographique proposées par le régime. En 1956, il est nommé directeur du Centre de Perfectionnement ouvrier et du Bureau central de documentation professionnelle par le pouvoir[676].

Autre(s) profession(s) : il est également journaliste. Il rédacteur en chef de la revue phalangiste *Haz* et il collabore régulièrement à la revue cinématographique du régime, *Primer Plano*.

Liens avec le monde cinématographique : il écrit à divers occasion au sein de la revue cinématographique du régime, *Primer Plano*[677].

Politique : il s'affilie à la Phalange dès 1933, et devient un membre important du Syndicat Espagnol Universitaire (SEU)[678]. Durant la Guerre civile, il est fait prisonnier par les troupes républicaines mais parvient à s'échapper. Il entre dans la résistance, et prend la tête des Bannières clandestines d'Assaut de la Phalange de Madrid et réalise diverses missions pour le service d'Information et de Police Militaire (SIPM) nationaliste. Après la guerre, il occupe la charge de chef de district des FET y de las JONS de Madrid, puis décide de rejoindre la *Division Azul* où il combat sur le font russe. Il rentre en Espagne en 1942 où il est nommé délégué national de l'Information et de l'Investigation[679]. Durant le temps de ses charges publiques, de 1942 à 1951, il est député au sein des *Cortés* franquistes.

Réseau et connaissance : admirateur de José María García Escudero et de sa politique cinématographique, il lui organise une cérémonie en l'hommage de son œuvre en 1966[680].

Distinctions : il a reçu plusieurs distinctions d'ordre militaire pour son investissement durant la guerre civile, puis son implication au sein de la *Division* Azul : la médaille des Campagnes, la croix Rouge du mérite militaire, la croix de la Guerre ainsi que la croix de Fer. En 1944, il est décoré par l'Ordre des Cisneros[681].

Pratique censoriale : Il témoigne d'un intérêt pour une certaine esthétique réaliste, condamnant fermement l'*españolada* et les représentations folkloriques espagnoles. Joren Vandaele estime que ces goûts esthétiques témoignent de son idéologie fasciste : une ode aux corps sains et athlétiques et le cinéma comme art de masse ou comme "propagande splendide[682] ».

---

673 VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 49
674 "O.M. 15 de Julio de 1946", *BOE*, n°200, p. 5717
675 *BOE*, n°327, le 23 décembre 1943, p. 12142
676 *BOE*, n°4, le 4 janvier 1957, p. 75
677 VANDAELE, *Op. Cit.,* 2015 , p. 333
678 *ABC,* le 1er avril 1936, p. 34
679 L'ensemble des informations à propos du parcours politique de David Jato Miranda ont été tirées d'un article publié dans *ABC Madrid* daté di 2 décembre 1942 (p. 12) réalisant le portrait du nouveau délégué national de l'Information et de l'Investigation phalangiste.
680 VANDAELE, *Op. Cit.,* 2015 , p. 334
681 *BOE*, n°102, le 11 avril 1944, p. 2903
682 VANDAELE, *Op. Cit.,* 2015 , p. 333

* LLORENTE SUSPERREGUI Vicente

Etat civil : il meurt le 4 septembre 1961[683].

Fonction au sein des services cinématographiques : il est nommé membre de la JOSC en 1951[684] et siège aux commissions de classification jusqu'en 1952[685], lors du changement ministériel.

Carrière administrative : en 1951, il est nommé membre de commissions interministérielles destinées à réorienter les militaires vers la vie et une activité civile[686]. En 1955, il devient délégué provincial de l'Information et du Tourisme à Madrid[687] jusqu'à sa mort en 1961.

Autre(s) profession(s) : lorsqu'il rejoint les diverses commissions et organismes administratives au début des années cinquante, il alors colonel à la retraite[688]. On lui confie par exemple la direction d'un régiment d'artillerie (le régiment n°20) en 1945[689].

Politique : il est présenté comme l'un des artisans majeur du soulèvement militaire de 1936 à Saragosse, où il était à la tête du neuvième régiment d'artillerie légère[690].

Pratique censoriale : Vandaele le décrit comme un membre sans grande importance, qui se contente de suivre l'opinion catholique dominante au sein des commissions[691]. Il témoigne d'un intérêt marqué pour la technique et la qualité cinématographique ainsi que l'orientation à donner au cinéma national (il mentionne clairement que l'on doit valoriser le travail des élèves de l'IIEC). Il est également sensible aux films à teneur patriotique et se distingue par l'absence de commentaires d'ordre moral.

* MACHADO RUIZ Manuel

Etat civil : né le 29 août 1874 à Séville, il est le fils d'Antonio Machado Alvarez, un célèbre folkloriste sévillan, et d'Ana Ruiz Hernandez. Son frère, Antonio Machado, également poète et dramaturge, est on collaborateur régulier. Il épouse Eulalia Caceres. Il meurt à 72 ans, le 19 janvier 1947.

Fonction au sein des services cinématographiques : en 1943, il est nommé membre de la CCPN par le ministère de l'Industrie et du Commerce[692]. A partir de 1946, il intègre la JCCP[693] à laquelle il siègera peu de temps puisqu'il meurt l'année suivante.

Carrière administrative : dans les années vingt, il est nommé directeur des Investigations historiques pour la mairie madrilène et directeur de la bibliothèque municipale[694].

Autre(s) profession(s) : poète et dramaturge, il est l'auteur de nombreux recueils de poésie et de pièces de théâtre, dont certaines ont été écrites à deux mains avec son frère Antonio. Certaines d'entre elles ont d'ailleurs été adaptées à plusieurs reprises au cinéma dans les

---

683 *ABC*, le 5 septembre 1961, p. 42
684 *BOE*, n°224, le 12 août 1951, p. 3807
685 *BOE*, n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
686 *BOE,* n° 346, le 12 décembre 1951, p. 5588 ; *BOE*, n°348, le 14 décembre 1951, p. 5620
687 *BOE*, n°64, le 5 mars 1955, p. 1452
688 *BOE*, n°37, le 6 février 1952, p. 559
689 *ABC*, le 13 septembre 1945, p. 8
690 *ABC*, le 5 septembre 1961, p. 42
691 VANDAELE Joren, *Op. Cit.*, 2015, p. 334
692 CERDÓ COTONER Luisa, « Manuel Machado, académico de la Real Academia Española », dans *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 97, nº 316, 2017, p. 399
693« O.M. du 15 juillet 1946 », *BOE*, n°200, le 19 juillet 1946, p. 5717
694 CERDÓ COTONER Luisa, *Op. Cit.*, 2017, p. 394-395

années quarante et cinquante, telles que *La Lola se va a los puertos* ou encore *La duquesa de Benamejí*.
Liens avec le monde cinématographique : connu pour son intérêt pour le septième art, il est nommé jury pour le concours national de scénarios cinématographiques en 1946[695].
Politique : lors de la Guerre civile, il se rallie au camp nationaliste. A partir de ce moment, il célèbrera dans ses poèmes le Caudillo ainsi que d'autre figures politiques du régime.
Distinctions : il intègre la Royale Académie Espagnole (RAE) en 1938[696].
Pratique censoriale : il ne reste qu'un an au sein de la JOSC et il est difficile d'évaluer son travail de censure car les procès-verbaux qu'il signe sont extrêmement lacunaire. Il se contente d'indiquer la façon dont le film doit être qualifié sur le plan moral : autorisé, toléré, recommandable ou interdit.

* MARTIN LÓPEZ Ramón Pedro

Fonction au sein des services cinématographiques : aucune trace de sa nomination en tant que censeur de la JCCP ni de sa destitution au sein des *BOE*. Il siège néanmoins à plusieurs commissions de classification de la JCCP à partir de 1952.
Pratique censoriale : Il juge les films sur leurs qualités techniques et artistiques et ne semble pas s'intéresser aux valeurs morales, sociales et politiques véhiculées par les films nationaux.

* MONTES AGUDO Gumersindo

Etat civil : il meurt le 6 février 1977 à Madrid[697].
Fonction au sein des services cinématographiques : il est lecteur de scénario pour la JOSC au cours des années quarante.
Carrière administrative : en 1943, il est nommé en même temps que Bartolomé Mostaza lecteur de scénarios et de pièces de théâtre au sein de la délégation nationale de Propagande[698], dont la section cinématographique est dirigée par Antonio Fraguas Saavedra. Dans un document daté de 1944, on constate qu'il a examiné 322 œuvres en huit mois[699].
Autre(s) profession(s) : dans sa nécrologie, il est présenté comme un « industriel[700] ».
Liens avec le monde cinématographique : il écrit plusieurs articles au sein de la revue cinématographique du régime, *Primer Plano*[701].
Réseaux et connaissances : par le biais de ses fonctions, il est déjà en lien avec Bartolomé Mostaza et Antonio Fraguas Saavedra lors de la mise en place de la JOSC en 1946.
Pratique censoriale : Particulièrement attentif à la représentation de la nation espagnole, il milite pour la promotion d'un cinéma idéologique et politique, porteur des valeurs fondatrices de la phalange et du régime. Il est également sensible aux œuvres qui font preuve de réalisme ou d'une certaine poétique.

---

[695] Archivo de la Real Academia Española, 32/4/1/doc. 13, lettre de Manuel Gómez Moreno à Manuel Machado Ruiz, le 24 août 1946
[696] CERDÓ COTONER Luisa, *Op. Cit.*, 2017, p. 377
[697] *ABC*, le 8 février 1977, p. 100
[698] AGA, Cultura, (03)035.000 21/05368, « Gumersindo Montes Agudo », lettre de Gabriel Arias Salagado au délégué national de propagande, le 8 juin 1943
[699] AGA, Cultura, (03)035.000 21/05368, « Gumersindo Montes Agudo », compte rendu d'activités, le 15 mars 1944
[700] *ABC*, le 8 février 1977, p. 100
[701] *ABC*, le 6 janvier 1946, p. 38

* MOSTAZA RODRIGUEZ Bartolomé[702]

Etat civil : il est né à Santa Colombia de Sanbria (Zamora) le 14 septembre 1907, il meurt à Madrid le 2 avril 1982.

Formation : il est titulaire d'une licence de droit et du titre d'avocat, ainsi que d'une licence de Lettres et Philosophie. Il a également suivi des cours de journalisme.

Fonction au sein des services cinématographiques : en 1943, il est nommé en même temps que Gumersindo Montes Agudo lecteur de scénarios et de pièces de théâtre au sein de la délégation nationale de Propagande[703], dont la section cinématographique est dirigée par Antonio Fraguas Saavedra. Il est lecteur de scénarios pour la JOSC à partir de 1950[704]. En 1963, José Maria Garcia Escudero le recrute dans sa nouvelle équipe de censeurs théâtraux.

Carrière administrative : En 1940, il est juge instructeur provincial des responsabilités politiques à Orense, durant un an[705]. En 1957, il est reçu au concours de l'enseignement supérieur en école de journalisme[706]. En 1951, il intègre le Conseil Supérieur de Théâtre[707]. En 1964, il est nommé directeur de l'école officielle de journalisme[708], poste qu'il occupe jusqu'en 1969. En 1966, il est membre du conseil national de la Presse.

Autre(s) profession(s) : il est journaliste : éditorialiste, spécialisé en politique étrangère ou encore critique théâtrale et littéraire, il ne manque pas de ressource pour publier au sein de diverses publications tout au long de sa carrière. Il dirige plusieurs journaux successivement, *El Debate, Arco* (à Orense), *Fotos* (à Madrid) et codirige *Arriba*. Dans les années soixante et soixante-dix il fait partie des équipes de *Ya* de Madrid. De 1933 à 1935, il est professeur à l'école de journalisme du journal *El Debate*. Il est également l'auteur de divers recueils de poésie ainsi que de quelques essais concernant la doctrine catholique.

Politique : au début de la Guerre civile, il est nommé chef provincial de la Presse et de la Propagande des FET y de las JONS à Orense. En 1937, après avoir suivi une formation au sein de l'académie militaire de Valladolid, il est nommé lieutenant provisoire, auxiliaire d'Etat majeur[709].

Religion : quelques essais concernant la doctrine catholique, tel que *Comentarios a las encíclicas Mater et Magistra* y *Pacem in terris*.

Réseaux et connaissances : par le biais de ses fonctions, il est déjà en lien avec Gumersindo Montes Agudo et Antonio Fraguas Saavedra lors de la mise en place de la JOSC en 1946.

Distinctions : Il reçoit les prix national de journalisme « Francisco Franco » et « José Antonio Primo de Rivera » en 1959[710]. En 1971, il reçoit la médaille de l'ordre du mérite civil.

---

[702] La majorité des informations biographiques sur Bartolomé Mostaza Rodriguez ont été obtenues dans son dossier du ROP (AGA, ROP, (09)009.001.002 52/133846, « Bartolomé Mostaza Rodriguez », fiche informative, le 15 janvier 1963) et de *l'Informe sobre la censura cinematografica y Teatral* réalisé en 1964 par la DGCT, consultable au *Centro de documentacion del Ministerio de cultura*.

[703] AGA, Cultura, (03)035.000 21/05368, « Gumersindo Montes Agudo », lettre de Gabriel Arias Salagado au délégué national de propagande, le 8 juin 1943

[704] AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 13

[705] *BOE*, le 9 juin 1940, p. 3964

[706] *BOE*, n°241, le 23 septembre 1957, p. 5158

[707] *BOE*, n°353n le 19 décembre 1951, p. 5693

[708] *BOE*, n°278, le 19 novembre 1964, p. 15242

[709] *BOE*, n°343, le 28 septembre 1937, p. 3578

[710] *BOE*, n°30, le 4 février 1959, p. 2095

Pratique censoriale : Sensible au développement d'un cinéma esthétique, porteur de valeurs patriotiques, il montre une attention particulière aux caractéristiques techniques et artistiques des scénarios qu'il examine. D'un point de vue moral, il tolère la représentation de comportements immoraux à partir du moment où les responsables sont châtiés et sanctionnés à la fin du récit.

* MOURLANE MICHELENA Pedro

Etat civil : né à Irun (Guipuzcoa) le 11 septembre 1889, il épouse Joaquina Partearroyo. Il meurt le 25 novembre 1955 à Madrid.

Formation : il réalise des études de médecine et de sciences historiques, puis de Lettres et Philosophie à l'Université de Valladolid, où il obtient son doctorat. Il parle le français, l'anglais et l'italien.

Fonction au sein des services cinématographiques : il est membre de la JOSC de 1948[711] à 1952[712] et siège aussi bien aux commissions de censure que de classification. Il siège ensuite à la JCCP jusqu'à sa mort en 1955.

Carrière administrative : au cours de sa carrière, il intègre le conseil de nombreux organismes culturels publics. En 1939, il intègre le patronage du musée des reproductions artistiques[713]. En 1942, membre du patronage « Marcelino Menéndez Pelayo »[714]. En 1940, il intègre la Junte Nationale des Théâtres et des Concerts[715]. En 1943, il est nommé membre du conseil de l'Union espagnole des Journalistes (UEP), la corporation des journalistes du régime[716]. Durant les années quarante et cinquante, il est sollicité à plusieurs reprise par le régime pour siégeait au sein de différents jury de récompenses culturelles, tels au l'exposition nationale des Beaux-Arts, des prix de littérature ou de théâtre. Il est également affilié au Conseil de l'Hispanité créé par Franco en 1940 afin de promouvoir l'hispanité à travers le monde[717].

Autre(s) profession(s) : il est journaliste depuis 1909, et chroniqueur officiel de sa ville natale. Il est journaliste au sein de diverses publications : *Pueblo* Vasco de San Sebastian (1909-1910), *Pueblo Vasco* de Bilbao (1910-1914), *El Liberal* (1928-1929), *El Sol* de Madrid (1931-1936). Il dirige également quelques journaux tels que *La semana* de Bilbao (1921-1922), *La Noche* (1924-1926) et co-dirige *Arriba* à Madrid à partir de 1939. Entre 1914 et 1922, il se dédie à l'enseignement des lettres. C'est également un écrivain reconnu. Durant la *posguerra*, il dirige la revue culturelle phalangiste *Vertice* puis, à partir de 1950, la revue *El Escorial*.

Politique : dans son dossier de dépuration, on apprend qu'en 1907 il aurait rejoint la franc-maçonnerie dans la loge de San Sebastian, mais il semble avoir démontré et convaincu de sa rupture publique avec l'organisation franc-maçonne, notamment à travers une intense campagne de presse qu'il aurait menée au sein du journal madrilène *El Sol* en 1931. A travers

[711] *BOE*, n°331, le 26 novembre 1948, p. 5344
[712] *BOE*, n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
[713] *BOE*, n°217, le 5 août 1939, p. 4256
[714] *BOE*, n°152, le 1er juin 1942, p. 3931
[715] *BOE*, n°73, le 13 mars 1940, p. 1778
[716] *BOE*, n°80, le 21 mars 1943, p. 2556
[717] VANDAELE, *Op. Cit.,* 2015, p. 334

elle, il se détache de la franc-maçonnerie et témoigne de « son attachement à Dieu et la Patrie »[718].

Réseaux et connaissances : il connaît un autre censeur, Xavier de Echarri avec qui il a des discussions d'ordre religieux[719].

Distinctions : sa fiche informative du registre des journalistes indique qu'il aurait reçu le prix Premio Luca de Tena et d'autres prix littéraires[720]. Il a été décoré par l'Ordre d'Alphonse X le Savant et de la croix de San Raimundo de Peñafort[721].

Pratique censoriale : phalangiste, il défend une certaine "poétique" cinématographique et n'est pas insensible aux critères esthétiques. Cet intérêt esthétique et le peu d'importance qu'il accorde à la morale sexuelle le rapproche de la pratique d'un autre censeur : Daranas.

* MOYA LÓPEZ Eduardo

Etat civil : il est né le 14 décembre 1926[722].

Formation : en 1947, il tente le concours d'entrée à l'IIEC dans la catégorie réalisation artistique[723].

Fonction au sein des services cinématographiques : il siège au sein des commissions de classification de la JCCP à partir de 1957[724].

Carrière administrative : en 1951, il intègre le corps des techniciens commercial d'Etat du ministère du commerce, et est chargé d'élaborer et d'exécuter certaines politiques économiques et commerciales du gouvernement[725]. Il intègre ainsi le bureau d'étude du ministère du commerce. En 1954, il intègre le corps des techniciens spécialisés en Information et Tourisme au sein du MIT[726]. Entre 1968 et 1969[727], il est nommé secrétaire général technique par le ministère du commerce[728], ainsi que président de la Commission du commerce extérieur du Plan de développement économique et social[729]. En 1987, il est nommé chef du conseil économique au sein du ministère des affaires étrangères[730].

Liens avec le monde cinématographique : visiblement passionné de cinéma – puisqu'il tente d'entrer à l'IIEC -, il est l'auteur en 1954 d'une étude sur l'industrie cinématographique espagnole et la commercialité du cinéma national (MOYA LOPEZ Eduardo, *En torno a la industria cinematografica*, Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio, Madrid, 1954).

Pratique censoriale : Il rejoint tardivement la section de classification de la JCCP, et il se contente de juger essentiellement les aspects techniques et artistiques des œuvres nationales.

---

[718] AGA, ROP, (09)009.001.002 52/13845, « Pedro Mourlane Michelena », lettre du directeur général de la presse, le 28 novembre 1940

[719] GIRONELLA José María, *100 españoles y Dios*, 3ª ed., Barcelona, Ed. Nauta, 1969, p. 210

[720] AGA, ROP, (09)009.001.002 52/13845, « Pedro Mourlane Michelena », fiche informative, non datée

[721] *ABC*, le 26 novembre 1955, p. 31

[722] *BOE*, n°251, le 20 octobre 1958, p. 9142

[723] *BOE*, n°298, le 25 octobre 1947, p. 5817

[724] VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 335

[725] *BOE*, n°200, le 19 juillet 1951, p. 3423

[726] *BOE*, n°149, le 29 mai 1954, p. 3652

[727] *BOE*, n°28°, le 22 novembre 1969

[728] *BOE*, n°115, le 13 mai 1968

[729] *BOE*, n°135, le 5 juin 1968, p. 8142

[730] *BOE*, n°301, le 17 décembre 1987, p. 37145

* MUÑOZ FONTÁN José

Etat civil : né le 27 juin 1904 à Madrid, il est le fils de José Muños Oñativa. Il devient vicomte de San Javier à la mort de ce dernier en 1928[731]. Il meurt le 21 septembre 1973.

Fonction au sein des services cinématographiques : il préside la JCCP de 1956 à 1961 en tant que directeur de la DGCT.

Carrière administrative : en 1931, il est nommé secrétaire du comité paritaire de matériels et du bureau de construction de Cuenca par Francisco Largo Caballero[732]. Il est avocat d'Etat depuis 1938 et il intègre la direction des contentieux d'Etat à partir de 1940[733]. En 1956, il est nommé directeur de la DGCT[734], mais est contraint de démissionner en 1961, après le scandale de la Palme d'Or au film espagnol *Viridiana* réalisé par Luis Buñuel. Il quitte la vie publique à partir de cet instant.

Pratique censoriale : censeur catholique qui se montre relativement ouvert, en témoigne le scandale du film *Viridiana* qui mettra fin à son mandat et à sa carrière politique. En 1961 en effet, il accepte que le film de Luis Buñuel représente officiellement l'Espagne franquiste au festival de Cannes. Le film, hautement subversif, véhicule pourtant un message anticlérical et compte de nombreuses scènes aux allusions érotiques, des personnages aux comportements sexuels non tolérés par les dogmes catholiques (fétichismes, sexualité hors-mariages) ou encore de scènes d'agressions sexuelles (tentative d'inceste et de viol). Le film reçoit la palme d'Or, provoquant alors le courroux du Vatican qui considère le film comme une œuvre blasphématoire. José Muñoz Fontan, qui est allé chercher en personne la palme d'or, est ainsi limogé pour sa trop grande tolérance.

* NARBONA GONZALEZ Francisco[735]

Etat civil : né à Séville en 1916, il épouse en 1966 la journaliste Maria Francisca Ruiz Cortés alors qu'il est correspondant à Rome, avec qui il a deux enfants. Il meurt à Boadilla del Monte (Madrid) le 22 mai 2005.

Formation : il réalise une licence de droit à l'Université de Séville, qu'il obtient avec succès puisqu'il remporte un prix de fin d'étude peu de temps avant que n'éclate la Guerre civile en 1936.

Fonction au sein des services cinématographiques : il est lecteur de scénario pour la JSOC durant les années quarante, et intègre les commissions de censure préalable des scénarios dès 1945[736].

Autre(s) profession(s) : il est avocat et également journaliste. Durant la Guerre civile, il écrit pour des revues phalangistes tels que *FE* (Séville) ou *Sur* (Malaga). En 1944, il dirige la publication *FE* de Madrid et est le rédacteur en chef de *El Europeo*. En 1948, il dirige *La Tarde*. Entre 1951 et 1964, il est le sous-directeur de *Diez Minutos.* Il est ensuite le correspondant de la télévision et de la radio nationale à Rome entre 1964 et 1967. Il collabore dans la revue de tauromachie *El Ruedo*. Ecrivain passionné de tauromachie, il publie

[731] *BOE,* n°87, le 27 mars 1928, p. 1926
[732] *Gaceta de Madrid,* n°180, le 29 juin 1931, p. 1752
[733] *BOE*, n°34, le 3 février 1941, p. 808
[734] *BOE*, n°130, le 9 mai 1956, p. 2985
[735] PIZARROSO QUINTERO Alejandro, « Francisco Narbona Gonzalez », *Real Academia Historica* [en ligne] http://dbe.rah.es/biografias/30717/francisco-narbona-gonzalez (consulté le 28 novembre 2019)
[736] AÑOVER DIAZ, *Op. Cit.*, 1991, p. 12

également une œuvre importante dédiée à cette passion. Il est ainsi nommé membre de la Royale Académie des Belles Lettres de Séville pour son œuvre taurine, et reçoit le prix Cossio. De 1975 à 1982, il dirige le centre territorial de la télévision espagnole en Andalousie.
Politique : durant ses études universitaires, il rejoint la Fédération des Etudiants Catholiques (FEC). Il est journaliste pour le journal de la phalange *FE* à Séville en 1936.
Distinctions : il a reçu la médaille du Mérite civil en 1949, et il est décoré de l'Ordre d'Alphonse X le Savant (1950) ainsi que de l'Ordre des Cisneros (1951).
Pratique censoriale : représentant de la faction phalangiste, ces commentaires sont essentiellement tournés autour du traitement d'événements politiques, de l'histoire nationale, de la politique sociale menée par le Caudillo et des valeurs patriotiques véhiculées par les films. Du point de vue moral et religieux, il est sensible à la façon dont l'institution religieuse et les membres du clergé sont représentés, mais il semble peu se préoccuper de la morale sexuelle catholique.

* NAVARRO Y ALONSO DE LA CELADA Gustavo

Etat civil : né le 10 novembre 1882, d'un père militaire et d'une mère issue de la noblesse[737]. Il meurt à l'âge de 84 ans à Madrid, le 3 novembre 1966.
Fonction au sein des services cinématographiques : il siège au sein de la JOSC de 1946[738] à 1952[739], en tant que directeur général des douanes.
Carrière administrative : il intègre le corps des douanes en 1903. En 1923, il est nommé secrétaire général de la Junte de douaniers à Madrid. Il crée le Service de politique douanière et représente l'Espagne à la conférence économique mondiale de Londres. En 1939, il est nommé directeur général des douanes, jusqu'en 1953[740]. En 1958, il est nommé conseiller national de l'Economie[741].
Politique : durant la Guerre civile, il est démis de ses fonctions par le gouvernement républicain. En 1946[742], il est directement nommé par Franco député au sein des *Cortès*, charge qu'il occupera jusqu'en 1952[743].
Distinctions : il reçoit la médaille d'or du mérite au travail en 1949[744], la grande croix de l'Ordre d'Isabelle la Catholique[745] et il est intégré à l'Ordre des Cisneros[746] en 1953.
Pratique censoriale : Dans ses commentaires, il montre un intérêt certain pour la réussite technique des films espagnols et les valeurs patriotiques qu'ils véhiculent.

* NAVASQÜES Y RUIZ DE VELASCO José Luis

Etat civil : il est né le 19 avril 1912 à Madrid.
Formation : il réalise une licence de droit.

[737] *ABC*, le 4 novembre 1966, p. 64
[738] *BOE*, n°200, le 19 juillet 1946, p. 5717
[739] *BOE*, n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
[740] *BOE*, n°209, le 23 juillet 1953, p. 4573
[741] *BOE*, n°35, le 10 février 1958, p. 1333
[742] *BOE*, n°122, le 2 mai 1946, p. 3198
[743] *BOE,* n°130, le 9 mai 1952, p. 2110
[744] *BOE*, n°155, le 4 juin 1949, p. 2549
[745] *BOE*, n°209, le 28 juillet 1953, p. 4572
[746] *BOE*, n°91, le 1er avril 1953, p. 1745

Fonction au sein des services cinématographiques : il siège aux commissions de classification de la JCCP en tant que représentant du ministère de l'Industrie à partir de 1953. Néanmoins, on ne trouve aucune trace de lui au sein des *BOE.*
Autre(s) profession(s) : il est avocat d'Etat, il dirige au cours de sa carrière la maison de production Lais Cinematografica ainsi que les studios Chamartin.
Liens avec le monde cinématographique : il préside le conseil d'administration de la maison de production Lais Cinematografica S.A. dès sa fondation, en 1942. En 1950, il devient directeur général des studios Chamartin jusqu'en 1992. Il est également président de la Junta Rectora de Uniespaña et du Groupe Syndical de la Production du SNE. Parmi les films dont il supervise la production, on compte plusieurs œuvres de Ladislao Vajda comme *Tarde de toros* (1956) et *Marcelino, pan y vino* (1957).
Religion : en 1931, il participe à l'assemblée nationale des étudiants catholiques[747].
Pratique censoriale : Les commentaires qu'il laisse à l'issue des sessions de classification sont extrêmement lacunaires et il se contente généralement d'indiquer le degré de classification qu'il attribue aux films nationaux.

* ORTIZ MUÑOZ Francisco

Etat civil : né en 1904, il est le frère de l'influent Luis Ortiz Muñoz, sous-secrétaire d'Education Populaire en 1946 et 1951. Il meurt le 17 décembre 1990 à Madrid[748].
Fonction au sein des services cinématographiques : il est censeur de scénario et de théâtre dès 1939[749]. De 1942 à 1945, il est l'un des censeurs principal de la CNCC présidé par Antonio Fraguas Saavedra, dont il est le suppléant[750]. Il est nommé membre de la JOSC en 1946[751], puis réintègre en 1952 l'équipe de censeur de la nouvelle JCCP. Il est également lecteur de scénarios entre 1950 et 1952. Après avoir siégeait durant plus de vingt-trois ans au sein des commissions de censure cinématographique, José Maria García Escudero décide de ne plus faire appel à ses services à partir de 1962.
Autre(s) profession(s) : il est également journaliste, et fait partie de l'équipe de rédaction de la revue *El Debate*. Il a également dirigé l'édition sévillane du journal phalangiste *FE*[752].
Liens avec le monde cinématographique : il publie de nombreux articles au sein de la revue cinématographique du régime, *Primer Plano* (le délégué national de Propagande propose même au vice-secrétaire d'Education Populaire de le nommer directeur de la revue lors de sa création en 1942[753]).
Religion : membre de l'Association Nationale Catholique de Propagandistes, il devient en 1927 le disciple du futur cardinal Angel Herrera Oria, qui dirige notamment le périodique *El Debate* entre 1911 et 1933.

---

[747] *ABC*, le 29 octobre 1931, p. 32
[748] *ABC*, le 26 décembre 1990, p. 93
[749] AÑOVER, *Op. Cit*., 1991, p. 12
[750] AGA, Cultura, (03)035.000 – 21/5369, « Francisco Ortiz Muñoz », lettre d'Arias-Salgado au délégué national de Propagande, le 23 janvier 1942
[751] *BOE*, n°200, le 19 juillet 1946, p. 5717
[752] AGA, Cultura, (03)035.000 – 21/5369, « Francisco Ortiz Muñoz », lettre du conseiller national de Propagande au vice-secrétaire d'Education Populaire, le 5 février 1942
[753] AGA, Cultura, (03)035.000 – 21/5369, « Francisco Ortiz Muñoz », lettre du conseiller national de Propagande au vice-secrétaire d'Education Populaire, le 23 juin 1942

Réseaux et connaissances : il connaît Antonio Fragas Saavedra avant 1946, qu'il supplée à la présidence de la CNCC. Il est également le frère du sous-secrétaire d'Education Populaire, Luis Ortiz Muñoz.
Distinctions : il est récompensé pour son mérite politique par l'Ordre des Cisneros en 1944[754].
Pratique censoriale : Catholique ultraconservateur, toujours focalisés sur les dangers moraux et la hantise de la contestation sociale, il incarne la censure ultra-catholique par excellence.

* REIG GOZALVEZ (ou Gozalves) Alberto

Etat civil : il est né le 22 février 1912 à Valence
Formation : il commence à étudier la médecine, mais abandonne pour se consacrer au journalisme[755].
Fonction au sein des services cinématographiques : il est membre des commissions de classification de la JCCP en tant que directeur du NO-DO, les actualités cinématographiques franquistes.
Carrière administrative : durant la guerre civile, il intègre le Département National de Cinématographie en tant que journaliste pour les actualités cinématographiques. De 1943 à 1953 il est sous-directeur du NO-DO puis en prend pleinement la direction jusqu'en 1962[756].
Autre(s) profession(s) : il est également journaliste et commence à travaille pour les actualités cinématographiques hispano-allemandes à partir de 1940, en tant que rédacteur-en-chef d'*Actualidades UFA*. Son frère, Joaquin Reig, grand germanophile, est nommé Délégué de la Propagande Cinématographique à partir de la Guerre civile et enchaîne les allers retours entre Berlin et Burgos. Il se charge, entre autre, de transporter les images tournées par les opérateurs d'*Actualidades UFA*, pour ensuite les faire développer dans les laboratoires allemands. Là-bas il monte les différents reportages et les envoient en Espagne par valise diplomatiques. Alberto et le reste de l'équipe d'*Actualidades UFA* se chargent ensuite de les diffuser en Espagne.
Réseaux et connaissances : frère de Joaquin Reig Golzalvez, délégué de la Propagande Cinématographique durant la Guerre civile et la *posguerra*. Ce dernier intègre la maison de production UNINCI en 1951 et préside son conseil d'administration à partir de 1952[757].
Distinctions : il est décoré par l'Ordre du mérite militaire en 1961[758].
Pratique censoriale : en tant que membre de la section de classification, il juge essentiellement les films nationaux sur leurs qualités techniques et esthétiques. Son discours traduit un intérêt évident pour une amélioration du cinéma national et la nécessité de soutenir les réalisateurs espagnols passés notamment par les rangs de l'IIEC ou les maisons de production espagnoles qui se distinguent par la production de films de qualité. Dans une interview qu'il donne en

[754] *BOE*, n°207, le 25 juillet 1944, p. 5698
[755] M. TORRES Augusto, « Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962 », dans *Archivos de la filmoteca*, n°15, octubre 1993, p. 55
[756] M. TORRES Augusto, « Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962 », dans *Archivos de la filmoteca*, n°15, octubre 1993, p. 55-59
[757] RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Espagne, Cátedra : Filmoteca española, 2008, p. 782
[758] *ABC*, le 21 juillet 1961, p. 42

1993, il évoque son antipathie pour les membres de la section de censure de la JCCP de la façon suivante :

> « J'ai également été membre de la Junte de Classification et de Censura, pas pour la section de censure, que je méprisais de toutes mes forces, mais pour la section de classification. Là-bas nous visionnions les films étrangers pour évaluer les droits de douanes et les films espagnols pour leur attribuer une protection [économique]. En cette époque dominée par les professionnels malhonnêtes, certains films étaient pleinement amortis à leur sortie de la salle de classification. Souvent, nous visionnions les films avec le groupe de censure, nous entendions et voyions ce qu'il coupait. Dès qu'ils apercevaient les cuisses d'une femme ils criaient : « Coupez ! Coupez ! Coupez ![759] » .

* REUS CID Antonio

Fonction au sein des services cinématographiques : il siège aux commissions de classification de la JCCP durant les années cinquante, en tant que représentant du ministère de l'Education nationale.

Carrière administrative : en 1953, il est secrétaire de la délégation nationale d'Education des FET y de las JONS[760].

Autre(s) profession(s) : avant d'être nommé secrétaire de la délégation nationale d'Education, il est ingénieur agronome au sein de l'Institut en Recherche Agronomiques[761].

Politique : en 1955 et 1958 il est élu chef du Syndicat national des céréales[762], et de nouveau entre 1971 à 1977.

Pratique censoriale : En tant que membre de la section de classification, il juge essentiellement les films nationaux sur leurs qualités techniques et artistiques, et la voie que le cinéma espagnol doit emprunter pour être plus compétitif.

* REYNA MEDINA Guillermo (de)

Etat civil : il né à Las Palmas en 1926

Fonction au sein des services cinématographiques : en 1939, il est censeur de livre au sein de la délégation nationale de la Presse et de la Propagande[763]. En 1942, il est nommé lecteur de scénario et membre de la CNCC[764]. Il siège au commissions de classification de la JOSC jusqu'en 1951, en tant que vice-président.

---

[759] « También era vocal de la Junta de Clasificacion y Censura, no por la rama de censura, a la que despreciaba con todas mis fuerzas, sino por la de clasificación. Alli veíamos las películas extranjeras a efectos arancelarios y a las españolas a efectos de protección. En aquella época de mucha picaresca hubo película que salio amortizada de la sala de clasificación. Muchas veces veíamos las películas con el grupo de censura, oíamos y veíamos lo que se cortaba. En cuanto asomaba el muslo de una mujer decían: "¡corten!, ¡corten!, ¡corten!" », dans M. TORRES Augusto, « Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962 », dans *Archivos de la filmoteca*, n°15, octubre 1993, p. 57

[760] *BOE,* n°141, le 21 mai 1953, p. 3000

[761] *BOE*, n°281, le 8 octobre 1954, p. 6784 ; il est décrit comme ingénieur agronome dès 1945 (*ABC*, le 16 décembre 1945, p. 34)

[762] *BOE,* n°126, le 6 mai 1955, p. 2823 ; *BOE*, n°110, le 8 mai 1958, p 4102

[763] AGA (03)035.000 – 21/5369, « Guillermo de Reyna Medina », lettre de Guillermo Reyna Medina au sous-secrétaire de la presse et de la propagande, le 4 avril 1941

[764] AGA (03)035.000 – 21/5369, « Guillermo de Reyna Medina », lettre du vice-secrétaire d'Education Populaire à Guillermo de Reyna Medina, vers novembre 1942

Carrière administrative : en 1946, il est secrétaire de la DGCT[765] jusqu'en 1951. En 1956, il est nommé directeur général de l'enseignement professionnel[766]. Il sera ensuite directeur de la Mutuelle nationale de prévoyance des risques maritimes jusqu'à sa retraite en 1977[767].
Autre(s) profession(s) : il est avocat de profession.
Politique : durant ses études, il a été président de la délégation consultative du SEU ainsi que président national des Etudiants catholiques[768]. Il a ensuite combattu sur le front russe aux côté de la *Division Azul*, où il a été gravement blessé[769].
Pratique censoriale : Sensible à l'esthétique néoréaliste, ses commentaires censoriaux se centrent essentiellement autour de la maîtrise technique des réalisateurs espagnols (dont il pointe souvent la faiblesse) ainsi qu'autour de la portée patriotique des films et de l'exaltation des institutions franquistes.

* SALGADO Vicente

Fonction au sein des services cinématographiques : il siège aux commissions de classification de la JCCP en 1952, en tant que représentant de l'industrie. Aucune information biographie disponible.
Pratique censoriale : Attentif aux caractéristiques techniques et artistiques des œuvres, il est également sensible à la promotion des valeurs religieuses et patriotiques qui le rapproche du groupe des national-catholiques.

* SANCHEZ-SILVA José María

Etat civil : il est né à Madrid le 11 novembre 1911 et meurt le 13 janvier 2002.
Fonction au sein des services cinématographiques : il intègre la commission de classification de la JCCP au cours des années cinquante.
Autre(s) profession(s) : il commence sa carrière de journaliste en 1932. De 1940 à 1952, il est sous-directeur de la publication *Arriba*. Célèbre écrivain, il s'est spécialisé notamment dans la littérature jeunesse.
Liens avec le monde cinématographique : il a fait du cinéma pour la *Seccion Femenina*[770]. Scénariste et écrivain. Auteur du conte *Marcelino, pan y vino* et de son adaptation cinématographique, réalisée par Ladislao Vajda (1955). Il est l'auteur, avec José Luis Saenz de Heredia, du scénario de la biographie hagiographique du Caudillo, intitulée *Franco, ese hombre* (1964).

---

[765] *BOE*, n°200, le 19 juillet 1946, p. 5717
[766] *BOE*, n°71, le 11 mars 1956, p. 1642
[767] *BOE*, n°73, le 26 mars 1977, p. 6900
[768] AGA (03)035.000 – 21/5369, « Guillermo de Reyna Medina », lettre du chef de sectio de la censure au délégué national de la Propagande, le 21 février 1942
[769] « el Vicesecretario de Educación Popular ha tenido a bien nombrar al Camarada Guillermo Reyna, antiguo lector de la Sección de Censura de Libros, que acaba de regresar por herido de la División española de voluntarios que se encuentra en el frente de Rusia, para que a las órdenes del actual lector Camarada Francisco Ortiz, desempeñe también el cargo de lector de guiones cinematográficos y obras teatrales, con el haber anual de 7.500. pts. "AGA (03)035.000 – 21/5369, « Guillermo de Reyna Medina », lettre du chef de la section de Cinématographie et de Théâtre au délégué national de Propagande, le 20 avril 1942
[770] VANDAELE, *Op. Cit.,* 2005, p. 336

Politique : durant la Guerre civile, il demeure à Madrid alors sous domination républicaine. Il participe alors aux activités clandestines de la phalange. Admirateur de Franco.
Distinctions : il reçoit la grande croix de l'Ordre des Cisneros en 1959[771]. Il reçoit le premier prix national de littérature en 1957 ainsi que le prix Andersen en 1968.
Pratique censoriale : Dans sa pratique censoriale, il combine divers éléments propre au national-catholicisme : grand admirateur de Franco, il veille à la représentation de ses politiques et semble particulièrement sensible aux thématiques religieuses ainsi qu'aux symboles phalangistes.

* SERRANO GÚZMAN Ramón

Etat civil : né à Burgos le 20 novembre 1915, il est le fils d'Inocente Serrano Álvarez et de María Concepción Gúzman Jiménez.
Formation : il réalise des études de droit au sein de l'Université de Madrid[772].
Fonction au sein des services cinématographiques : il siège aux commissions de classification de la JCCP entre 1954 et 1955, en tant que représentant du Service d'Ordonnance économique de la cinématographie.
Carrière administrative : il intègre le corps des inspecteurs technique du Timbre au sein du Trésor Public en 1941[773]. En 1944, il réussit le concours de technicien commercial d'Etat du ministère de l'industrie et du commerce[774]. En 1953, il est nommé sous-directeur de la direction générale du commerce et de la politique douanière[775]. En 1954, il est nommé chef du Service de l'Ordonnance Economique de la Cinématographie (SOEC), et en 1955, il reprend la direction générale du commerce[776] jusqu'en 1957[777].
Autre profession : en 1977, il est nommé conseiller au sein de la Junte générale de la Banque Hispano-américaine[778].
Politique : il a combattu durant la Guerre civile aux côtés des nationalistes, puisque le premier concours de la fonction publique auquel il candidate, il est inscrit en tant qu'ancien combattant[779]. En 1958, il est nommé député au sein des cortès franquistes[780].
Pratique censoriale : les commentaires qu'il laisse à l'issue des sessions de classification témoigne essentiellement de son intérêt pour la réussite artistique et technique des œuvres.

* SORIANO ROËSSET Joaquin

Etat civil : il meurt le 5 octobre 1952.
Fonction au sein des services cinématographiques : il est membre des commissions de classification de la JOSC entre 1946[781] et 1952[782], en tant que représentant du ministère de l'Industrie et du Commerce pour le SNE.

[771] *BOE*, n°290, le 4 décembre 1959, p. 15504
[772] *ABC*, le 5 février 1955, p. 18
[773] *BOE*, n°279, le 6 octobre 1941, p. 7729
[774] *BOE*, n°153, le 1er juin 1944, p. 4298
[775] *BOE*, n°315, le 11 novembre 1953, p. 6655
[776] *BOE*, n°56, le 25 février 1955, p 1227
[777] *BOE*, n°160, le 20 juin 1957, p.
[778] *ABC*, le 31 mars 1977, p. 22
[779] *BOE*, n°279, le 6 octobre 1941, p. 7729
[780] *BOE*, n°110, le 8 mai 1958, p. 4104

Carrière administrative : en 1940, il intègre le corps des techniciens commerciaux d'Etat[783]. Entre 1941 et 1946, il est le premier directeur du NO-DO, les actualités cinématographiques franquistes. Durant cette même période, entre 1941 et 1945, il est également président de la Sous-commission régulatrice de la Cinématographie. En 1943, il est nommé représentant du ministère de l'Industrie et du Commerce pour siéger au SNE[784], jusqu'à sa mort en 1952[785].
Réseaux et connaissance : dans le cadre de ses fonctions il collabore avant 1946 avec le délégué national de la Propagande, Manuel Torres Lopez et le délégué à la cinématographie, Carlos Fernandez Cuenca[786].
Distinctions : en 1947, il est intégré à l'Ordre civil d'Alphonse X le Savant[787].
Pratique censoriale : Il prête attention à la représentation des autorités religieuses ainsi qu'à la foi, mais il est bien plus tolérant que les ultra-catholiques, notamment à propos de la morale sexuelle. Il témoigne également d'un certain intérêt pour un cinéma patriotique, même s'il ne s'estime pas expert en matière politique et explique dans ses rapports s'en remettre aux autorités compétentes en la matière. Enfin, il semble particulièrement vigilant aux caractéristiques technique et artistique des films, et refuse à plusieurs reprises de donner une meilleure classification aux œuvres espagnoles qui discréditent, selon lui, la production nationale.

* SUEVOS FERNÁNDEZ Jesús

Etat civil : il est né à El Farrol del Caudillo, le village natal de Franco.
Formation : docteur en droit
Fonction au sein des services cinématographiques : en 1951, il reste un an à la tête du SNE à la suite de David Jato. Il est ainsi membre de la JOSC en 1951[788]. Il devient directeur général de la Cinématographie à partir de juin 1961[789] jusqu'en septembre 1962[790]. Il est par conséquent président de la JCCP.
Carrière administrative : il est professeur de politique au sein de l'école supérieur d'architecture de Madrid entre 1945[791] et 1947[792]. En 1951, il est nommé à la tête du SNE, puis, la même directeur général de la Radiodiffusion[793], jusqu'en 1957[794]. Entre 1961 et 1962, il est directeur de la DGCT. Entre 1970[795] et 1977[796], il est nommé délégué gouvernemental au sein de la confédération hydraulique du Tage.

---

781 "O.M. 15 de Julio de 1946", *BOE*, n°200, p. 5717
782 *BOE*, n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
783 *BOE*, n°178, le 26 juin 1940, p. 4387
784 *BOE*, n°265, le 22 septembre 1943, p. 9226
785 *BOE*, n°311, le 6 novembre 1952, p. 5084
786 VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 337
787 *BOE*, n°307, le 3 novembre 1947, p. 5954
788 *BOE*, n°101, le 11 avril 1951, p 1608
789 *BOE*, n°134, le 6 juin 1961, p. 8538
790 *BOE*, n°174, le 21 juillet 1962, p. 10222
791 *BOE*, n°114, le 24 avril 1945, p. 3258
792 *BOE*, n°279, le 6 octobre 1947, p. 5510
793 *BOE*, n°212, le 31 juillet 1951, p. 3591
794 *BOE,* n°121, le 6 mai 1957, p. 1026
795 *BOE*, n°231, le 26 septembre 1970, p. 15934
796 *BOE,* n°253, le 22 octobre 1977, p. 23240

Autre(s) profession(s) : journaliste. Au début des années quarante, il est nommé attaché de presse de l'ambassade espagnole en France, jusqu'en 1945[797]. Il collabore régulièrement avec la publication phalangiste *Arriba* tout au long de sa carrière[798].
Politique : ancien combattant nationaliste durant la Guerre civile, il devient chef des jeunesses phalangistes galiciennes[799]. En 1939, il est nommé conseiller national des FET y de las JONS[800], jusqu'en 1958[801].
Distinctions : il est décoré par l'Ordre des Cisneros en 1946[802] et titulaire de la Palme Verte de la Phalange, qui récompense ses mérites politiques et phalangistes.
Pratique censoriale : il ne laisse aucun commentaire écrit dans ses rapports, et se contente de signer les procès-verbaux des commissions de censure à l'issue des sessions durant le temps où il préside la JCCP.

* TIMERMANS DÍAZ Alfredo

Etat civil : né le 13 octobre 1921, il épouse Maria del Pilar del Olmo Mombriedo avec qui il a huit enfants. Il meurt à Madrid le 30 mai 2004.
Fonction au sein des services cinématographiques : il est vice-président de la JCCP de 1956 à 1962, en tant que secrétaire de la DGCT.
Carrière administrative : durant les années quarante, il dirige le secrétariat des actes du SNE puis le secrétariat de la Section des affaires générales de la DGCT[803]. En 1953, il est nommé secrétaire de l'Institut d'Orientation Cinématographique[804]. Il est secrétaire général de la DGCT de 1956[805] à 1962[806]. Il est ensuite chef des services économiques-administratifs de la direction générale de la Radio[807]. En 1974, il est nommé directeur de l'Institut du Livre espagnol[808].
Politique : il participe activement à la Guerre civile aux côtés de la *Vieja Guardia* de la Phalange. Il est également affilié au SEU. Il rejoint également les rangs de la *Division Azul* où il sera blessé au combat[809].
Pratique censoriale : censeur réactionnaire, il pratique une censure qui le rapproche des ultra-catholiques, en se centrant autour de la préservation d'une certaine morale sexuelle et de la représentation des membres du clergé ainsi que de la religion et de la foi catholique. Considéré par José María García Escudero comme un censeur de la "vieille école", qui pratique une censure et une politique contre laquelle il entend lutter[810], il n'est pas recruté au sein de la nouvelle commission « d'ouverture » qu'il crée en 1962.

---

[797] *BOE*, n°156, le 5 juin 1945, p. 4631
[798] VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 338
[799] VANDAELE, *Op. Cit.*, 2015, p. 337
[800] *BOE*, n°256, le 13 septembre 1939, p. 5494
[801] *BOE*, n°7, le 8 janvier 1959, p. 411
[802] *BOE*, n°208, le 18 juillet 1946, p. 5923
[803] *ABC*, le 20 mai 1956, p. 91
[804] *ABC*, le 3 mars 1953, p. 38
[805] *BOE*, n°141, le 20 mai 1956, p. 3290
[806] *BOE*, n°222, le 15 septembre 1962, p. 13099
[807] *ABC*, le 22 décembre 1967, p. 58
[808] *BOE*, n°55, le 5 mars 1974, p. 4515
[809] *ABC*, le 20 mai 1956, p. 91
[810] GARCÍA ESCUDERO José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978, p. 38

* TORRES LOPEZ Manuel

Etat civil : né à Grenade le 7 novembre 1900, et il meurt à Cordoue le 27 juin 1987.
Formation : il obtient sa licence de droit à l'Université de Grenade en 1921, puis son doctorat à l'université centrale de Madrid. Il a été assistant à l'Université de Munich.
Fonction au sein des services cinématographiques : il est membre de la JOSC de 1946[811] à 1952[812]. Il est directeur général de la DGCT et président de la JCCP de février 1955[813] à mai 1956[814].
Carrière administrative : il est nommé professeur de droit à l'Université de Salamanque en 1926[815]. En 1940 il est nommé à l'université de Grenade[816] puis à l'université centrale de Madrid en 1942[817] où il demeurera jusqu'à sa retraite. En 1941, il est nommé membre du Conseil de l'Hispanité[818]. Entre 1942 et 1943, il est délégué national de la Propagande[819]. Il est directeur général de la DGCT de février 1955[820] à mai 1956[821].
Politique : durant la Guerre civile, il est nommé lieutenant d'artillerie en 1937 au sein des troupes nationalistes[822]. Il est membre du Conseil national de la FET y de las JONS de 1939[823] à 1956[824]. Entre 1939 et 1940, il est maire de Salamanca.
Distinctions : il intègre l'Ordre civil d'Alphonse X le Savant en 1944[825]. Il est décoré par l'Ordre impérial du Joug et des Flèches en 1953[826].
Pratique censoriale : Vandaele rapporte que dans sa censure des films de Billy Wilder, il se caractérise par ses accents misogynes et par un intérêt tatillon pour le traitement de la politique internationale (notamment à propos du communisme)[827]. Dans la censure des films nationaux, il semble également prêter une attention certaine à la représentation de la nation espagnole et de son histoire, et condamne fermement les *españoladas* qui donne une vision fantasmée de l'Espagne. Il porte aussi un intérêt marqué à la préservation des institutions catholiques, notamment dans la représentation du clergé. Il se rapproche ainsi du groupe des national-catholiques ou des phalangistes à la sensibilité catholique.

* VILLARES Manuel

Fonction au sein des services cinématographiques : selon les dossiers de censure, il siège à la commission de censure de la JCCP à partir de 1952, en tant que représentant ecclésiastique. Il

[811] *BOE*, n°200, le 19 juillet 1046, p. 5717
[812] *BOE*, n°117, le 26 avril 1952, p. 1905
[813] *BOE*, n°64, le 5 mars 1955, p. 1452
[814] *BOE*, n°130, le 9 mai 1956, p. 2985
[815] *BOE*, n°86, le 27 mars 1926, p. 1595
[816] *BOE*, n°221, le 8 août 1940, p. 5500
[817] *BOE*, n°19, le 19 janvier 1942, p. 428
[818] *BOE*, n°286, le 13 octobre 1941, p. 7908
[819] DIEZ Emeterio, « La censura teatral bajo el franquismo: La vicesecretaría de educación popular (1941-1945) », dans *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, vol. 22, nº 22, 2008, p. 265
[820] *BOE*, n°64, le 5 mars 1955, p. 1452
[821] *BOE*, n°130, le 9 mai 1956, p. 2985
[822] *BOE*, n°353, le 8 octobre 1937, p. 3747
[823] *BOE*, n°256, le 13 septembre 1939, p. 5105
[824] *BOE*, n°133, le 12 mai 1956, p. 3058
[825] *BOE*, n°124, le 3 mai 1944, p. 3491
[826] *BOE*, n°203, le 22 juillet 1953, p. 4436
[827] VANDAELE Joren, *Op. Cit.,* 2015, p. 338

est considéré par José Maria Garcia Escudero comme l'une des censeurs relativement ouverts[828].

Religion : il est révérend père.

Liens avec le monde cinématographique : il s'agit d'un des critiques cinématographiques influents de l'église catholique[829].

Pratique censoriale : il est considéré par José María García Escudero comme un censeur relativement ouvert[830]. Néanmoins, dans sa pratique censoriale, il agit au service du franquisme catholiciste, il fait la chasse aux représentations malmenant la morale sexuelle et les mœurs, ou bien s'attaquant à l'intégrité du clergé catholique.

* ZABALA Manuel Andrés

Fonction au sein des services cinématographiques : il est censeur cinématographique de 1943 à 1969[831].

Carrière administrative : il réalise toute sa carrière au sein des services cinématographiques. Il est secrétaire de la Junte de Censure Cinématographique entre 1943 et 1946. En 1946, il est nommé chef de section de la Cinématographie et du Théâtre de la DGCT. Il y demeure jusqu'en 1962 et voit donc se succéder les différents directeurs généraux durant ces deux décennies. De 1942 à 1962, il est également le secrétaire de l'IIEC. En 1962, il est nommé secrétaire général de la DGCT[832]. En 1971, il est chef de la section d'Orientation cinématographique[833].

Pratique censoriale : Il pratique une censure qui le rapproche de la faction catholique, en étant particulièrement attentif à la morale sexuelle et à la religiosité des films, mais il se montre relativement ouvert aux innovations technique et artistique. Dans une note de son journal publié, José María García Escudero considère qu'il est « plus moderne que Timermans », l'autre secrétaire de la DGCT. Il le qualifie de « bon fonctionnaire » et le considère loyal[834].

[828] ESCUDERO GARCÍA José María, *La primera apertura. Diario de un Director General*, Planeta, 1978, p. 72

[829] MARTÍNEZ-BRETÓN Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española: 1951-1962*, Harofarma, 1987, p. 120

[830] ESCUDERO GARCÍA José María, *Op. Cit.*, 1978, p. 72

[831] VANDAELE, *Op. Cit*, 2015, p. 49

[832] *BOE*, n°280, le 22 novembre 1962, p. 16597

[833] *ABC*, le 13 mai 1971, p. 98

[834] GARCÍA ESCUDERO José María, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Planeta, 1978, p. 37-38, note du 21 août 1962

III- Les corpus filmiques

Les tableaux suivants présentent les différents corpus de films sélectionnés pour la réalisation de cette étude. Le premier s'emploient à présenter l'ensemble des films disposant de rapports émanant des délégations provinciales d'Éducation Populaire et d'Information et du Tourisme. Les deux tableaux suivants réunissent les œuvres composant les corpus A et B. Ils récapitulent les informations essentielles de chacune des productions nationales, autour de différentes catégories : l'année de production (en prenant en compte la date de fin de tournage) et de sortie du film (en se référant aux sorties dans les deux capitales cinématographiques que constituent Madrid et Barcelone), le titre ainsi que le ou les réalisateur(s) d'une œuvre.

Les tableaux réunissent également les classifications que les commissions cinématographiques ont attribuées aux œuvres. A partir de 1939, une catégorisation des films espagnols est établie par le régime, à laquelle est indexée la concession de licences de doublage. Pour chaque production nationale, on octroie une série de licences de doublage dont le nombre est proportionnel à la qualité du film espagnol, et qui donne la possibilité d'importer et de distribuer des œuvres étrangères, plus lucratives que les productions nationales. Ainsi, les films de première catégorie (1ª) obtiennent trois à cinq licences, ceux de deuxième (2ª) deux à quatre licences, alors que ceux de troisième (3ª) ne reçoivent aucune licence[835]. En 1944, le régime crée et ajoute la catégorie d'Intérêt National (IN), attribuée aux réalisations espagnoles qui exaltent les valeurs idéologiques et morales du régime. A partir de 1952, le pouvoir créé un nouveau système classificatoire travers lequel le régime rembourse une partie des coûts de production des films. Les films classés d'Intérêt National obtiennent ainsi un remboursement de 50 % des frais de production engagés par les producteurs, les films de Première Catégorie A (1ª A) 40 %, les films de Première Catégorie B (1ª B) 45 %, les films de Seconde Catégorie A (2ª A) 30 %, et enfin les films de Seconde Catégorie B (2ª B) 25 %. Les films de Troisième catégorie (3ª) n'obtiennent quant à eux aucune aide économique. Les deux systèmes classificatoires permettent ainsi d'appréhender la valeur qualitative que les autorités cinématographiques du régime ont attribué à la production nationale.

Les tableaux présentent également la classification morale des films. Les commissions de censure sont en effet chargées de déterminer la limite d'âge des films, dans le but de préserver la jeunesse de films « non adaptés à l'immense masse de spectateurs que constitue le jeune public[836] ». Un certain flou règne sur cette limite d'âge, qui, de 1939 jusqu'en 1954, ne cesse d'osciller entre 14 et 16 ans[837]. Aussi, dans un souci de clarté, la classification morale sera déclinée de la façon suivante, sans indiquer précisément l'âge correspondant : film interdit aux mineurs et film autorisés à tous publics. La classification établie par les autorités

835 *BOE*, n°25, 25 janvier 1947, p. 573

836 *BOE*, n°245, 2 septembre 1939, p. 4883

837 Le Règlement de Police des Spectacles Publics du 3 mai 1935 fixe la limite d'âge des films à 16 ans (art. 4). En 1939, elle passe à 14 ans (Ordre Ministériel du 24 août 1949) puis elle revient à 16 ans en 1942 (Ordre Ministériel du 23 novembre 1942). En 1949, le régime revient de nouveau sur sa décision en la fixant à 14 ans (Ordre Ministériel du 29 octobre 1949). Ce n'est qu'en 1954 que les normes régulant l'assistance des mineurs aux spectacles publics sont enfin régulées, fixant définitivement la limite d'âge à 16 ans (« Orden de 30 de noviembre de 1954 », *B.O.E.*, n°348, 14 décembre 1954)

ecclésiastiques est également présentée dans une colonne adjacente, afin de mettre en évidence les éventuels décalages de point de vue entre les autorités étatiques et religieuses. Ces dernières ont opérées un classement parallèle de la production nationale et étrangère, à destination notamment des pères de familles, dans le but de préserver la jeunesse de films jugés « pervertissant ».

Enfin, les dernières colonnes du tableau suivant s'emploie à détailler la part de rapports conservés par les services de la DGCT à propos de chaque films espagnols. Elles présentent la date d'émission des premiers et derniers rapports sur la réception, ainsi que le nombre total de ces sources retrouvées au sein des dossiers de censure.

3.1 - Corpus général

Année de production	Année de sortie	Titre des films	Nom du réalisateur	Prénom du réalisateur	Classi. Étatique	Classi. morale	Classi. Eccl.	Premier rapport	Dernier rapport	Nombre de rapports
1950	1953	A DOS GRADOS DEL ECUADOR	VILCHES	Angel	3a	Tous publics		01/09/52	01/09/52	1
1945	1945	A LOS PIES DE USTED	GARCIA VIÑOLAS	Manuel Agusto	3a	Interdit aux mineurs	2, Azul	17/12/46	15/07/47	5
1946	1946	ABEL SANCHEZ	SERRANO DE OSMA	Carlos	1a	Interdit aux mineurs	2, Azul	16/01/47	23/06/48	6
1953	1953	AEROPUERTO	LUCIA	Luis	1a	Tous publics		03/10/53	06/10/55	4
1945	1945	AFAN-EVU/EL BOSQUE MALDITO	NECHES	José	3a	Tous publics	2, Azul	30/01/47	28/10/49	6
1947	1948	AGUAS BAJAN NEGRAS (LAS)	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	1a	Interdit aux mineurs	2, Azul	04/11/48	10/06/50	11
1950	1950	AGUSTINA DE ARAGON	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Tous publics	NI	17/10/50	26/06/51	13
1947	1947	ALARIDO (EL)	CERIO	Ferruccio	3a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	1503/48	15/03/48	1
1948	1949	ALAS DE JUVENTUD	AMO (del)	Antonio	2a	Tous publics	2, Azul	10/01/50	10/09/51	7
1951	1951	ALBA DE AMERICA	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Tous publics		29/11/51	18/02/52	10
1953	1954	ALCALDE DE ZALAMEA (EL)	GUTIERREZ MASSEO	José	1a A	Tous publics		22/01/54	20/04/54	3
1953	1953	ALEGRE CARAVANA (LA)	TORRADO	Ramón	**2a A**	Tous publics		05/06/54	20/05/55	2
1945	1948	ALEGRES VACACIONES	BLAY MORENO	José María Arturo	2a	Tous publics	2, Azul	22/11/48	10/01/50	2
1947	1948	ALHUCEMAS	LOPEZ RUBIO	José	1a	Tous publics	2, Azul	09/02/48	30/01/50	14
1946	1948	ALMA BATURRA	SAU	Antonio	3a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	14/11/48	24/05/49	2
1944	1947	ALMA CANARIA	FERNANDEZ HERNANDEZ	José	2a	Interdit aux mineurs	4, Grana	10/01/47	12/11/48	4
1951	1952	ALMAS EN PELIGRO	SANTILLAN	Antonio	1a	Tous publics		28/08/52	12/08/53	3
1954	1954	ALTA COSTURA	MARQUINA	Luis	2a A	Interdit aux mineurs		02/08/55	02/08/55	1
1952	1952	AMAYA	MARQUINA	Luis	IN	Tous publics		22/10/52	26/04/54	7
1949	1949	AMOR BRUJO (EL)	ROMAN	Antonio	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	13/03/50	02/04/52	9
1954	1954	AMOR SOBRE RUEDAS	TORRADO	Ramón	1a B	Tous publics		28/04/55	13/06/55	2
1946	1947	ANGEL GRIS (EL)	F. IQUINO	Ignacio	2a	Interdit aux mineurs	4, Grana	04/05/48	06/12/49	6
1947	1948	ANGUSTIA	NIEVES CONDE	José	IN	Interdit aux mineurs	3, Rosa	23/04/49	10/04/53	6
1950	1951	APARTADO DE CORREOS 1001	SALVADOR	Julio	1a	Tous publics	2	23/01/51	25/05/52	12
1946	1946	AQUEL VIEJO MOLINO	F. IQUINO	Ignacio	IN	Interdit aux mineurs	2, Azul	28/12/46	11/11/48	14

1947	1949	AQUELLAS PALABRAS !	ARROYO	Luis	2a	Tous publics	3, Rosa	10/04/50	29/03/51	2
1955	1956	AQUI HAY PETROLEO	SALVIA	Rafael J.	1a B			15/06/56	15/06/56	1
1954	1955	ASES BUSCAN LA PAZ (LOS)	RUIZ CASTILLO	Arturo	**1a B**	Tous publics		16/03/55	16/03/55	1
1953	1953	ASI ES MADRID	MARQUINA	Luis	1a A	Interdit aux mineurs		03/01/53	22/04/55	2
1946	1946	AUDIENCIA PUBLICA	REY	Florian	1a	Interdit aux mineurs	4, Grana	02/03/47	18/04/48	9
1947	1948	AVENTURAS DE DON JUAN DE MAIRENA	BUCHS	José	1a	Tous publics	3, Rosa	04/07/48	24/01/50	5
1949	1949	AVENTURAS DE JUAN LUCAS	GIL	Rafael	2a	Tous publics	3, Rosa	17/01/50	11/12/51	9
1954	1954	AVENTURAS DEL BARBERO DE SEVILLA	VAJDA	Ladislao	1a B	Tous publics		25/05/55	31/08/55	2
1948	1948	AVENTURAS DEL CAPITAN GUIDO	GODAY PRATS	Jacinto	3a	Tous publics	NI	10/08/48	NI	1
1950	1951	BAJO EL CIELO DE ASTURIAS	DELGRAS	Gonzalo	2a	Tous publics		04/08/52	18/06/53	3
1952	1952	BAJO EL CIELO DE ESPAÑA	CONTRERAS TORRES	Miguel	2a A	Tous publics		08/11/55	08/11/55	1
1951	1951	BALARRASA	NIEVES CONDE	José Antonio	IN	Tous publics	2	27/12/50	28/07/51	12
1947	1947	BARRIO	VAJDA	Ladislao	1a	Interdit aux mineurs	4, Grana	10/03/48	15/10/49	4
1953	1954	BESO DE JUDAS (EL)	GIL	Rafael	**IN**	Tous publics		27/03/54	28/09/55	4
1946	1946	BORRASCA DE CELOS	F. IQUINO	Ignacio	2a	Interdit aux mineurs	2, Azul	05/02/47	09/01/48	10
1947	1948	BOTON DE ANCLA	TORRADO	Ramón	IN	Interdit aux mineurs	2, Azul	09/02/48	10/11/48	17
1950	1951	BRIGADA CRIMINAL	F. IQUINO	Ignacio	1a	Tous publics	2	05/04/51	19/07/52	9
1948	1948	BRINDIS A MANOLETE	REY	Florian	1a	Tous publics	3, Rosa	02/02/49	07/04/49	6
1953	1954	BRINDIS AL CIELO	BUCHS	José	1a B	Tous publics		07/04/54	14/08/54	3
1954	1954	BUENAS NOTICIAS	MANZANOS	Eduardo	1a B	Tous publics		06/04/54	08/11/55	2
1954	1954	CABALLERO ANDALUZ (UN)	LUCIA	Luis	2a A	Tous publics		02/08/55	02/08/55	1
1956	1956	CALLE MAYOR	BARDEM	Juan Antonio	1a B			01/12/56	20/12/56	3
1947	1948	CALLE SIN SOL (LA)	GIL	Rafael	IN	Interdit aux mineurs	3, Rosa	04/12/48	05/05/51	8
1947	1948	CALUMNIADA (LA)	DELGADO	Fernando	2a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	30/10/48	06/06/52	6
1944	1945	CAMINO DE BABEL (EL)	MIHURA	Jeronimo	2a	Interdit aux mineurs	3, R	14/06/47	10/09/47	2
1954	1954	CAÑAS Y BARRO	ORDUÑA (de)	Juan	1a A	Interdit aux mineurs		15/06/56	15/06/56	1
1954	1955	CANCHA VASCA	PLAZA HURTADO	Aselo Alfredo	2a A	Interdit aux mineurs		22/12/55	22/12/55	1
1947	1948	CANCION DE LA MEDIANOCHE	LARA (de)	Antonio	1a	Interdit aux mineurs	2, Azul	22/01/48	24/05/49	2
1954	1954	CANCION DEL PENAL (LA)	SACHA LLADO	Jean Juan	**2a A**	Interdit aux mineurs		15/06/56	15/06/56	1
1948	1948	CANCION MORTAL	F. IQUINO	Ignacio	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	28/10/48	15/12/49	8
1955	1955	CANTO DEL GALLO (EL)	GIL	Rafael	**IN**	Interdit aux mineurs	3	15/11/55	30/11/55	2
1948	1949	CAPITAN DE LOYOLA (EL)	DIAZ MORALES	José	1a	Tous publics	1, Blanca	03/03/49	12/02/53	13
1950	1951	CAPITAN VENENO (EL)	MARQUINA	Luis	1a	Tous publics	2	10/01/52	18/06/53	7
1953	1953	CARNE DE HORCA	VAJDA	Ladislao	IN	Tous publics		12/01/54	09/04/54	2
1947	1948	CASA DE LAS SONRISAS (LA)	ULLOA	Alejandro	2a	Tous publics	3, Rosa	01/07/49	10/05/51	3
1955	1955	CENICIENTO (EL)	LLADO	Juan	**2a A**	Tous publics	3	15/11/55	15/11/55	1
1946	1948	CENTAURO (EL)	GUZMAN MERINO	Antonio	2a	Tous publics	2, Azul	11/03/48	01/04/49	3
1952	1952	CERCA DE LA CIUDAD	LUCIA	Luis	IN	Tous publics		04/11/52	10/06/54	4

1951	1951	CERCA DEL CIELO	VILADOMAT	Domingo	IN	Tous publics		29/01/52	31/03/53	5
1946	1946	CHANTAJE	OBREGON (de)	Antonio	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	17/01/47	31/05/49	7
1950	1953	CHE QUE LOCO	TORRADO	Ramón	1a B	Tous publics		07/04/53	07/04/53	1
1955	1956	CHICA DEL BARRIO (LA)	NUÑEZ	Ricardo	2a B			22/12/55	22/12/55	1
1951	1951	CIELO NEGRO	MUR OTI	Manuel	1a	Interdit aux mineurs		23/11/51	09/10/54	7
1947	1948	CIGARRA (LA)	REY	Florian	2a	Tous publics	2, Azul	21/04/48	04/06/49	5
1945	1946	CINCO LOBITOS	VAJDA	Ladislao	2a	Tous publics	2, Azul	13/02/47	29/03/48	3
1955	1955	CIUDAD PERDIDA (LA)	ALEXANDRE TORRECILLA	Margarita Rafael	**1a B**	Interdit aux mineurs		30/06/56	30/06/56	1
1954	1954	COMICOS	BARDEM	Juan Antonio	IN	Interdit aux mineurs		20/09/54	20/09/54	1
1953	1954	COMO LA TIERRA	HURTADO	Alfredo	1a B	Interdit aux mineurs		18/10/55	18/10/55	1
1957	1959	CON LA VIDA HICIERON FUEGO	MARISCAL	Ana	1a B	Tous publics	2	10/07/60	10/07/60	1
1952	1953	CONCIERTO MAGICO	SALVIA	RAFAEL J.	1a	Tous publics		05/04/54	05/04/54	1
1953	1953	CONDENADOS	MUR OTI	Manuel	1a A	Interdit aux mineurs		02/11/53	15/06/54	2
1946	1948	CONFIDENCIA	MIHURA	Jerónimo	1a	Tous publics	3, Rosa	21/04/48	05/04/50	10
1946	1948	CONFLICTO INESPERADO	GASCON	Ricardo	1a	Tous publics	2, Azul	30/03/48	24/02/50	8
1955	1955	CONGRESO EN SEVILLA	ROMAN	Antonio	1a A			19/10/55	10/02/56	2
1950	1950	CORONA NEGRA (LA)	SASLAVSKY	Luis	1a	Interdit aux mineurs		22/10/51	18/06/52	6
1950	1951	CORREO DEL REY (EL)	GASCON	Ricardo	1a	Tous publics	2	04/12/50	04/09/53	6
1946	1946	CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES (EL)	NEVILLE	Edgar	1a	Interdit aux mineurs	NI	22/01/47	19/07/49	11
1946	1946	CRIMEN DE PEPE CONDE (EL)	LOPEZ RUBIO	José	3a	Tous publics	2, Azul	28/12/46	24/07/47	10
1954	1954	CRIMEN IMPOSIBLE	FERNANDEZ ARDAVIN	César	**1a A**	Tous publics		22/04/55	22/04/55	1
1953	1954	CRISTO	ALEXANDRE TORRECILLA	Margarita Rafael	**IN**	Tous publics		27/04/55	27/04/55	1
1946	1947	CUANDO LOS ANGELES DUERMEN	GASCON	Ricardo	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	06/06/47	17/11/48	5
1947	1947	CUATRO MUJERES	AMO (del)	Antonio	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	23/12/48	21/12/51	5
1951	1951	CUBANA EN ESPAÑA (UNA)	BAYON HERRERA	Luis	3a	Interdit aux mineurs		28/03/51	19/09/51	6
1950	1950	CUENTOS DE LA ALHAMBRA	REY	Florian	2a	Tous publics	2, Azul	04/01/51	25/04/53	2
1945	1945	CULPABLE !	IQUINO	Ignacio F.	1a	Interdit aux mineurs	4, Grana	07/02/47	09/05/47	4
1948	1948	CURIOSO IMPERTINENTE (EL)	CALZAVARA	Flavio	2a	Interdit aux mineurs	NI	30/01/54	30/01/54	1
1956	1956	CURRA VELETA	TORRADO	Ramón	**2a B**	Tous publics	2	10/02/56	10/02/56	1
1947	1949	CURRITO DE LA CRUZ	LUCIA	Luis	IN	Tous publics	3, Rosa	29/12/48	06/06/49	12
1946	1947	DAMA DEL ARMIÑO (LA)	FERNANDEZ ADARVIN	Eusebio	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	27/09/47	24/05/49	11
1954	1954	DANZA DE LOS DESEOS (LA)	REY	Florian	1a A	Interdit aux mineurs		24/11/54	24/11/54	1
1952	1952	DE MADRID AL CIELO	GIL	Rafael	1a	Tous publics		06/10/52	30/05/55	5
1950	1950	DE MUJER A MUJER	LUCIA	Luis	1a	Interdit aux mineurs	3, R	05/10/50	02/10/51	9
1950	1951	DEBLA LA VIRGEN GITANA	TORRADO	Ramón	2a	NI		12/02/51	07/12/51	8
1951	1952	DESEO Y EL AMOR (EL)	DECOIN DELGADO	Henri Luis M.	1a	Interdit aux mineurs		02/09/52	04/02/53	2

1949	1949	DESPERTO SU CORAZON	MIHURA	Jeronimo	1a	Tous publics	2, Azul	04/02/50	02/06/51	7
1945	1946	DESTINO SE DISCULPA (EL)	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	IN	Tous publics	3, R	17/12/46	17/12/46	1
1954	1954	DIA PERDIDO (UN)	FORQUE	José Maria	2a A	Interdit aux mineurs		24/06/55	24/06/55	1
1951	1951	DIA TRAS DIA	DEL AMO	Antonio	2a	Tous publics		26/01/52	16/04/52	5
1953	1953	DIABLO TOCA LA FLAUTA (EL)	FORQUE	José Maria	**1a B**	Tous publics		18/08/55	18/08/55	1
1948	1949	DOCE HORAS DE VIDA	ROVIRA BELETA	Francisco	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	29/01/51	24/10/51	3
1950	1950	DON JUAN	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	IN	Interdit aux mineurs	3, R	31/10/50	16/06/53	10
1947	1948	DON JUAN DE SERRALLONGA	GASCON	Ricardo	IN	Tous publics	2, Azul	25/11/48	14/02/50	10
1947	1947	DON QUIJOTE DE LA MANCHA	GIL	Rafael	IN	Tous publics	2, Azul	27/03/48	02/10/51	17
1952	1953	DOÑA FRANCISQUITA	VAJDA	Ladislao	IN	Tous publics		25/02/53	11/03/53	4
1947	1948	DOÑA MARIA LA BRAVA	MARQUINA	Luis	1a A	Tous publics	2, Azul	21/04/48	30/09/50	11
1953	1954	DOS CAMINOS	RUIZ CASTILLO	Arturo	**IN**	Tous publics		21/05/54	27/01/56	2
1947	1947	DOS CUENTOS PARA DOS	LUCIA	Luis	2a	Tous publics	2, Azul	26/11/47	01/09/52	10
1947	1948	DOS MUJERES EN LA NIEBLA	VILADOMAT	Domingo	2a	Tous publics	4, Grana	03/12/47	04/06/49	1
1945	1947	DOS MUJERES Y UN ROSTRO	AZNAR	Adolfo	2a	Interdit aux mineurs	NI	03/12/47	03/12/47	1
1945	1946	DRAMA NUEVO	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Interdit aux mineurs	2, Azul	30/12/46	23/06/49	11
1951	1951	DUDA	SALVADOR	Julio	1a	Tous publics		19/09/51	25/02/52	8
1955	1956	DUELO DE PASIONES	SETO	Javier	1a B			20/01/56	20/01/56	1
1953	1954	DUENDE DE JEREZ (EL)	MANGRANE	Daniel	**1a B**	Tous publics		24/02/54	23/04/54	3
1948	1950	DUENDE Y EL REY (EL)	PERLA	Alejandro	1a	Tous publics		29/10/49	29/10/49	1
1952	1952	DUENDE Y MISTERIO DEL FLAMENCO	NEVILLE	Edgar	1a	Tous publics		13/01/53	20/10/54	4
1951	1951	DULCE NOMBRE	GOMEZ	Enrique	2a	Interdit aux mineurs		26/04/52	16/02/53	2
1945	1947	DULCINEA	ARROYO	Luis	IN	Interdit aux mineurs	3, Rosa	14/05/49	23/12/49	3
1949	1949	DUQUESA DE BENAMEJI (LA)	LUCIA	Luis	2a	Tous publics	2, Azul	08/11/49	29/11/50	12
1955	1955	EDUCANDO A PAPA	SOLER	Fernando	1a B	Interdit aux mineurs		24/06/55	24/06/55	1
1956	1956	EMBAJADORES EN EL INFIERNO	FORQUE	José Maria	IN	Tous publics	2	21/11/56	21/11/56	1
1946	1947	EMBRUJO	SERRANO DE OSMA	Carlos	2a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	25/05/47	02/03/49	9
1946	1947	EMIGRADO (EL)	TORRADO	Ramón	2a	Tous publics	NI	14/10/47	26/04/48	9
1948	1949	EN UN RINCON DE ESPAÑA	MIHURA	Jeronimo	IN	Interdit aux mineurs	2, Azul	10/03/49	25/05/49	5
1954	1954	ENTRE BARRACAS	LIGERO	Luis	2a			13/02/54	13/02/54	1
1948	1950	ERASE UNA VEZ… (LA CENICIENTA)	ESCOBAR	José	IN	Interdit aux mineurs	1	19/01/51	12/01/53	5
1945	1946	ERES UN CASO	QUADERNY	Ramon	3a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	25/01/47	10/07/51	8
1946	1946	ES PELIGROSO ASOMARSE AL EXTERIOR	ULLOA	Alejandro	2a	Tous publics	2, Azul	24/12/46	14/06/47	4
1955	1956	ESA VOZ ES UNA MINA	LUCIA	Luis	2a B			10/02/56	10/09/56	2
1948	1948	ESE EXTRAÑO AMANECER	GOMEZ	Enrique	2a	Interdit aux mineurs	NI	04/05/48	04/05/48	1
1948	1949	ESFINGE MARAGATA (LA)	OBREGON (de)	Antonio	**1a**	Tous publics	NI	06/02/51	02/03/51	3
1945	1945	ESPRONCEDA	CALONSO CASARES FERNAN	Fernanado	1a	Interdit aux mineurs	4, Grana	24/01/47	19/07/47	3

1945	1945	ESTABA ESCRITO	ULLOA	Alejandro	2a	Interdit aux mineurs	3, R	28/01/47	02/07/48	4
1952	1952	ESTRELLA DE SIERRA MORENA	TORRADO	Ramón	1a	Tous publics		04/10/52	22/11/53	6
1950	1952	FACULTAD DE LETRAS	BALLESTEROS	Pio	2a	Tous publics		20/08/53	15/10/53	2
1949	1950	FAMILIA VILA (LA)	F. IQUINO	Ignacio	2a	Interdit aux mineurs	2	30/06/50	09/10/52	4
1944	1945	FANTASMA Y DOÑA JUANITA (EL)	GIL	Rafael	1a	Tous publics	2, Azul			1
1946	1947	FE (LA)	GIL	Rafael	IN	Interdit aux mineurs	4, Grana	25/10/47	23/09/49	15
1956	1956	FENOMENO (EL)	ELORRIETA	José Maria	1a B			24/01/55	24/01/55	1
1955	1956	FIERECILLA DOMADA (LA)	ROMAN	Antonio	1a A			27/04/56	27/04/56	1
1948	1948	FIESTA SIGUE (LA)	GOMEZ	Enrique	2a	Tous publics	2, Azul	27/01/49	07/09/53	10
1948	1949	FILIGRANA	MARQUINA	Luis	2a	Tous publics	2, Azul	23/04/49	06/06/50	9
1950	1951	FINAL DE UNA LEYENDA (EL)	GASCON	Ricardo	2a	Tous publics		29/03/51	19/03/51	1
1950	1950	FLOR DE LAGO	POMBO	Mariano	1a	Tous publics	2	20/06/50	09/05/51	2
1951	1951	FORASTERA (LA)	ROMAN	Antonio	2a	Interdit aux mineurs		04/02/52	18/05/53	6
1953	1953	FUEGO EN LA SANGRE	IQUINO	Ignacio F.	**1a A**	Interdit aux mineurs		04/03/54	04/03/54	1
1950	1951	FUENTE ENTERRADA (LA)	ROMAN	Antonio	2a	Interdit aux mineurs	3, R	05/02/51	07/05/53	9
1946	1947	FUENTEOVEJUNA	ROMAN	Antonio	IN	Interdit aux mineurs	3, Rosa	30/01/47	01/12/51	19
1954	1955	FUGITIVO DE AMBERES (EL)	IGLESIAS	Miguel	1a B	Tous publics		24/01/56	24/01/56	1
1956	1956	GATA (LA)	TORRECILLA ALEIXANDRE	Rafael Margarita	1a A			25/09/56	25/09/56	1
1945	1946	GITANA Y EL REY (LA)	BENGOA	Manuel	2a	Tous publics	3, Rosa	29/01/47	02/07/53	2
1952	1952	GLORIA MAIRENA	LUCIA	Luis	1a B	Tous publics		05/01/53	23/04/53	6
1955	1955	GOOD BYE SEVILLA	IQUINO	Ignacio	**2a A**			25/02/56	29/05/56	2
1951	1951	GRAN GALEOTO (EL)	GIL	Rafael	1a	Interdit aux mineurs		04/12/51	16/06/52	7
1956	1956	GRAN MENTIRA (LA)	GIL	Rafael	1a B			14/11/56	14/11/56	1
1955	1955	GUARDIAN DEL PARAISO (EL)	RUIZ CASTILLO	Arturo	**1a A**	Tous publics	2	15/10/55	15/10/55	1
1953	1953	GUERRA DE DIOS (LA)	GIL	Rafael	IN	Tous publics		16/10/53	24/02/54	5
1953	1953	HA DESAPARECIDO UN PASAJERO	PERLA	Alejandro	**2a A**	Tous publics		19/07/55	20/12/56	2
1949	1950	HA ENTRADO UN LADRON	GASCON FERRE	Ricardo	1a	NI	NI	07/09/50	07/09/50	1
1946	1946	HABITANTES DE LA CASA DESHABITADA (LOS)	DELGRAS	Gonzalo	3a	Tous publics	2, Azul	24/01/47	07/11/47	9
1953	1954	HAY UN CAMINO A LA DERECHA	ROVIRA BELETA	Francisco	2a B	Interdit aux mineurs		14/05/55	14/05/55	1
1954	1954	HERMANA ALEGRIA (LA)	LUCIA	Luis	**1a B**	Interdit aux mineurs		24/11/56	24/11/56	1
1952	1952	HERMANA SAN SULPICIO (LA)	LUCIA	Luis	1a	Tous publics		12/11/52	14/08/53	8
1952	1953	HERMANO MENOR	VILADOMAT	Domingo	IN	Interdit aux mineurs		21/04/53	23/06/56	4
1946	1947	HEROES DEL 95	ALFONSO	Raúl	1a	Tous publics	2, Azul	27/02/47	31/12/49	16
1953	1953	HIJA DEL MAR (LA)	MOMPLET	Antonio	**2a A**	Interdit aux mineurs		29/04/55	15/11/55	2
1949	1949	HIJO DE LA NOCHE (EL)	GASCON	Ricardo	2a	Interdit aux mineurs	3	13/03/50	08/11/51	3
1950	1950	HISTORIA DE UNA ESCALERA	F. IQUINO	Ignacio	2a	Interdit aux mineurs	3	17/09/51	22/03/52	4
1951	1951	HISTORIA EN DOS ALDEAS	DEL AMO	Antonio	2a	Interdit aux mineurs		20/02/52	22/05/52	2
1955	1955	HISTORIAS DE LA RADIO	SAENZ DE	José Luis	IN			13/12/55	20/01/56	2

			HEREDIA							
1948	1949	HOMBRE DE MUNDO (EL)	TAMAYO	Manuel	2a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	16/04/49	31/01/51	5
1957	1957	HOMBRE QUE VIAJABA DESPACITO (EL)	ROMERO MERCHANT	Joaquin Luis				07/01/58	07/01/58	1
1949	1949	HOMBRE VA POR EL CAMINO (UN)	MUR OTI	Manuel	1a	Interdit aux mineurs	2, Azul	04/04/50	25/04/52	12
1949	1950	HONRADEZ DE LA CERRUDERA (LA)	ESCOBAR	Luis	1a	Tous publics	1	28/02/51	04/08/52	3
1946	1948	HOY NO PASAMOS LISTA	ALFONSO	Raúl	1a	Tous publics	1	22/06/49	31/01/51	4
1947	1948	HUESPED DE LAS TINIEBLAS (EL)	AMO (del)	Antonio	1a	Interdit aux mineurs	2, Azul	20/10/48	04/03/50	6
1945	1947	HUESPED DEL CUARTO N°13 (EL)	DUARTE	Antonio	3a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	25/02/47	30/07/47	2
1946	1947	INQUIETUDES DE LA SHANTI-ANDIA (LAS)	RUIZ CASTILLO	Arturo	IN	Interdit aux mineurs	3, Rosa	27/03/47	01/07/47	7
1953	1953	INTRIGA EN EL ESCENARIO	CATALAN	Feliciano	**2a A**	Tous publics		06/04/54	20/12/54	2
1950	1950	JACK EL NEGRO	NIEVES CONDE DUVIVIER	José Antonio Julien	2a	Tous publics	3	04/11/50	11/05/51	2
1948	1949	JALISCO CANTA EN SEVILLA	DE FUENTES	Fernando	2a	Tous publics	3, Rosa	19/01/49	10/12/49	8
1953	1953	JEROMIN	LUCIA	Luis	IN	Tous publics		04/01/54	27/08/54	4
1952	1952	JUDAS (EL)	IQUINO	Ignacio F.	IN	Tous publics		10/11/52	19/09/53	5
1953	1954	JUZGADO PERMANENTE	ROMERO MERCHANT	Joaquin Luis	**1a B**	Tous publics		28/04/54	28/04/54	1
1945	1947	LADRON DE GUANTE BLANCO (UN)	GASCON	Ricardo	3a	Tous publics	2, Azul	27/09/47	03/11/47	6
1952	1953	LAGUNA NEGRA (LA)	RUIZ CASTILLO	Arturo	1a	Interdit aux mineurs		27/01/53	24/06/54	5
1951	1951	LEONA DE CASTILLA (LA)	ORDUÑA (de)	Juan	1a	Tous publics		10/09/51	17/02/52	10
1951	1953	LEY DEL MAR (LA)	IGLESIAS	Miguel	**2a**	Tous publics		21/06/51	04/09/53	4
1945	1946	LEYENDA DE FERIA	ORDUÑA (de)	Juan	2a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	08/07/47	NI	2
1947	1947	LEYENDA DE NAVIDAD	TAMAYO	Manuel	1a	Tous publics	2, Azul	06/12/51	06/12/51	1
1952	1952	LLAMADA DE AFRICA (LA)	FERNANDEZ ARDAVIN	César	IN	Tous publics		17/06/52	05/02/53	4
1944	1945	LLAMADA DEL MAR (LA)	GASPAR MILLAN	José José	3a	Interdit aux mineurs	ni	08/07/47	08/07/47	1
1948	1949	LLEGADA DE LA NOCHE	NIEVES CONDE	José Antonio	1a	Tous publics	2, Azul	09/10/47	05/05/51	3
1955	1957	LLEGARON SIETE MUCHACHAS	VILADOMAT	Domingo	1a B	Tous publics		24/10/56	24/10/56	1
1946	1947	LLUVIA DE HIJOS	DELGADO	Fernando	2a	Tous publics	3, Rosa	22/04/48	17/06/49	2
1954	1955	LO QUE NUNCA MUERE	SALVADOR	Julio	**1a A**	Tous publics		17/02/55	31/08/55	2
1948	1948	LOCURA DE AMOR	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Tous publics	2, Azul	08/10/48	21/01/49	15
1951	1952	LOLA LA PICONERA	LUCIA	Luis	1a	Interdit aux mineurs		03/01/51	03/09/52	6
1946	1947	LOLA SE VA A LOS PUERTOS (LA)	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Interdit aux mineurs	NI	12/11/47	07/12/48	19
1946	1947	LUIS CANDELAS, LADRON DE MADRID	FERNAN ALONSO	Fernando	1a	Tous publics	3, Rosa	09/12/47	25/06/48	4
1950	1952	LUNA DE SANGRE	ROVIRA BELETA	Francisco	1a	Interdit aux mineurs		14/11/51	02/12/52	4
1955	1955	LUPA (LA)	LUCIA	Luis	2a B			15/11/55	15/11/55	1
1950	1952	MALAIRE	PERLA	Alejandro	1a	Interdit aux mineurs		18/10/51	10/11/52	2
1954	1954	MALVALOCA	TORRADO	Ramón	1a A	Interdit aux mineurs		14/08/54	20/04/55	2
1946	1948	MAÑANA COMO HOY	POMBO	Mariano	2a	Interdit aux mineurs	4, Grana	18/11/50	18/11/50	1

1951	1952	MANCHAS DE SANGRE EN LA LUNA	DEIN MARQUINA	Edward Luis	2a	Tous publics		09/05/52	27/08/55	5
1947	1948	MANIGUA SIN DIOS (LA)	RUIZ CASTILLO	Arturo	1a	Tous publics	3, Rosa	18/05/49	21/06/49	2
1956	1956	MANOLO GUARDIA URBANO	SALVIA	Rafael J.	2a A			16/05/60	16/05/60	1
1946	1946	MANTILLA DE BEATRIZ (LA)	GARCIA MAROTO	Eduardo	2a	Interdit aux mineurs	2, Azul	25/08/47	28/01/49	8
1946	1946	MAR ABIERTO	TORRADO	Ramón	1a	Interdit aux mineurs	NI	V. le 21/12/48	14/05/48	19
1954	1955	MARCELINO, PAN Y VINO	VAJDA	Ladislao	IN			13/05/55	31/05/55	2
1948	1948	MARE NOSTRUM	GIL	Rafael	1a	Tous publics	3, Rosa	04/01/48	03/06/49	10
1949	1951	MARIA ANTONIA LA CARAMBA	RUIZ CASTILLO	Arturo	2a	Interdit aux mineurs	3, R	08/08/50	16/08/51	5
1947	1948	MARIA DE LOS REYES	GUZMAN MERINO	Antonio	2a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	16/03/48	13/02/50	10
1946	1947	MARIA FERNANDA, LA JEREZANA	HERREROS	Enrique	2a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	30/01/47	22/04/48	12
1952	1952	MARIA MORENA	FORQUE LAZAGA	José Maria Pedro	2a	Interdit aux mineurs		04/03/52	04/10/52	6
1946	1947	MARIONA REBULL	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	IN	Interdit aux mineurs	3, Rosa	22/04/47	05/06/48	17
1948	1948	MARQUES DE SALAMANCA (EL)	NEVILLE	Edgar	1a	Tous publics	NI	04/04/49	18/06/52	8
1951	1952	ME QUIERO CASAR CONTIGO	MIHURA	Jeronimo	2a	Interdit aux mineurs		05/05/51	18/06/53	7
1953	1955	MENSAJE (EL)	FERNAN-GOMEZ	Fernando	**1a B**	Tous publics		24/06/55	24/06/55	1
1946	1946	MENTIRA DE LA GLORIA (LA)	FLECHNER (de)	Julio	2a	Interdit aux mineurs	NI	30/05/47	21/04/48	6
1949	1950	MI ADORADO JUAN	MIHURA	Jeronimo	1a	Tous publics	2, Azul	25/05/50	29/05/51	4
1945	1948	MI ENEMIGO EL DOCTOR	ORDUÑA (de)	Juan	2a	Interdit aux mineurs		10/03/48	22/06/50	4
1956	1956	MI TIO JACINTO	VAJDA	Ladislao				25/10/56	25/10/56	1
1948	1949	MIES ES MUCHA (LA)	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	IN	Tous publics	1, Blanca	17/04/49	21/03/51	15
1953	1954	MILAGRO DEL SACRISTAN (EL)	ELORRIETA	José Maria	**2a A**	Tous publics		30/01/54	23/04/54	2
1945	1946	MISION BLANCA	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Tous publics	2, Azul	Enero 1947	09/09/47	6
1955	1955	MISTER ARKADIN	WELLES	Orson	**1a A**			15/11/55	15/11/55	1
1945	1949	MISTERIOSO VIAJERO DEL CLIPPER (EL)	DELGRAS	Gonzalo	1a	Tous publics		27/04/49	23/05/49	4
1953	1954	MONTAÑA SIN LEY (LA)	LLUCH	Miguel	**2a**	Tous publics		28/04/54	28/04/54	1
1954	1954	MORENA CLARA	LUCIA	Luis	**1a B**	Tous publics		02/08/55	02/08/55	2
1953	1954	MOZA DE CANTARO (LA)	REY	Florian	**1a A**	Tous publics		08/01/54	23/04/54	2
1952	1952	MUCHACHAS DE BAGDAD	MIHURA	Jeronimo	**1a**	Interdit aux mineurs		22/12/55	22/12/55	1
1955	1955	MUERTE DE UN CICLISTA	BARDEM	Juan Antonio	**IN**	Interdit aux mineurs	3	22/12/55	22/12/55	1
1948	1949	MUJER CUALQUIERA (UNA)	GIL	Rafael	1a	Interdit aux mineurs	4, Grana	11/09/49	14/01/53	11
1949	1950	MUJER DE NADIE (LA)	DELGRAS	Gonzalo	1a	Interdit aux mineurs	3, R	19/10/50	04/02/52	4
1950	1950	MUJER, EL TORERO Y EL TORO (LA)	BUTRAGUEÑO	Fernando	2a	Interdit aux mineurs	3	04/11/50	11/05/51	3
1947	1947	MURALLA FELIZ (LA)	HERREROS	Enrique	2a	Interdit aux mineurs	2	20/09/48	18/04/51	2
1947	1947	NADA	NEVILLE	Edgar	1a	Interdit aux mineurs	4, Grana	06/12/47	13/10/50	10
1953	1953	NADIE LO SABRA	TORRADO	Ramón	1a A	Tous publics		19/06/54	31/03/55	2
1946	1947	NAO CAPITANA (LA)	REY	Florian	1a	Tous publics	2, Azul	15/10/47	13/06/48	14

1951	1951	NEGRO QUE TENIA EL ALMA BLANCA (EL)	CARRIL (del)	Hugo	1a	Interdit aux mineurs		04/10/51	06/05/52	6
1949	1949	NEUTRALIDAD	FERNANDEZ ADARVIN	Eusebio	**1a**	Tous publics	2, Azul	08/06/50	23/04/51	7
1944	1946	NI POBRE NI RICO SINO TODO EL CONTRARIO	IQUINO	Ignacio F.	2a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	08/02/47	19/01/49	7
1944	1945	NI TUYO NI MIO	DELGRAS	Gonzalo	2a	Tous publics	2, Azul	10/02/47	10/02/47	1
1951	1951	NIEBLA Y SOL	FORQUE	José Maria	1a	Interdit aux mineurs		25/03/52	23/06/52	6
1951	1951	NIÑA DE LA VENTA (LA)	TORRADO	Ramón	2a	Interdit aux mineurs		29/11/51	08/09/52	9
1949	1949	NIÑA DE LUZMELA (LA)	GASCON	Ricardo	1a	Tous publics	3	24/05/50	17/11/51	3
1950	1951	NOCHE DE CELOS	MIGNONI	Fernando	2a	Interdit aux mineurs	2	21/11/51	02/09/52	3
1948	1948	NOCHE DE REYES	LUCIA	Luis	**2a**	Interdit aux mineurs		10/12/48	26/11/49	6
1944	1945	NOCHE DECISIVA	FLEISCHNER	Julio	2a	Interdit aux mineurs	3, R	08/05/47	10/06/47	2
1944	1945	NOCHE DEL MARTES (LA)	SANTILLAN	Antonio	3a	Tous publics	ni	25/02/47	26/02/47	2
1950	1950	NOCHE DEL SABADO (LA)	GIL	Rafael	1a	Interdit aux mineurs	4	29/03/51	06/05/52	3
1948	1949	NOCHE EN BLANCO (UNA)	ALONSO CASARES	Fernando	2a	Tous publics	3	11/06/49	16/05/52	3
1946	1947	NOCHE SIN CIELO	F. IQUINO	Ignacio	IN	Interdit aux mineurs	3, Rosa	04/01/47	23/11/49	13
1953	1955	NOCHES ANDALUZAS	CLOCHE BLASCO	Maurice Ricardo	**1a A**			07/10/54	07/10/54	1
1954	1955	NOSOTROS DOS	FERNANDEZ	Emilio	**1a A**	Interdit aux mineurs		22/11/55	22/11/55	1
1949	1950	NOVENTA MINUTOS	AMO (del)	Antonio	2a	Interdit aux mineurs	3	20/06/51	14/01/52	2
1954	1954	NOVIO A LA VISTA	GARCIA BERLANGA	Luis	**1a B**	Tous publics		18/03/54	27/10/55	4
1954	1955	NUBES DE VERANO	DUARTE	Arthur	**2a A**	Tous publics		09/01/55	09/01/55	1
1947	1947	OBSESION	RUIZ CASTILLO	Arturo	1a	Interdit aux mineurs	4, Grana	17/06/48	04/06/49	4
1948	1949	OLE, TORERO	PEROJO	Benito	1a	Tous publics	2, Azul	18/02/49	27/10/50	12
1955	1955	ORGULLO	MUR OTI	Manuel	**1a A**	Tous publics	3	30/06/56	30/06/56	1
1954	1955	PADRE PITILLO (EL)	ORDUÑA (de)	Juan	**1a B**	Interdit aux mineurs		19/07/52	19/07/52	1
1951	1952	PARSIFAL	MANGRANE SERRANO DE OSMA	Daniel Carlos	1a	Tous publics		09/01/52	13/04/54	9
1950	1950	PASADO AMENAZA (EL)	ROMAN	Antonio	2a	Interdit aux mineurs	3	29/12/50	28/01/53	5
1952	1952	PATIO ANDALUZ	GRIÑAN	Jorge	2a			04/10/52	09/10/53	2
1955	1954	PATRULLA (LA)	LAZAGA	Pedro	**IN**	Tous publics		07/06/55	27/04/56	2
1947	1950	PAZ	DIAZ MORALES	José	2a	Tous publics	3, Rosa	13/01/50	05/06/52	6
1954	1956	PECADORA MARIA DE MAGDALA (LA)	IQUINO	Ignacio F.				13/02/56	13/02/56	1
1949	1950	PEQUEÑECES	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Interdit aux mineurs	3	08/04/50	07/10/50	15
1952	1952	PERSEGUIDOS	GAMBOA	José Luis	3a	Tous publics		15/11/55	15/11/55	1
1953	1954	PESCADOR DE COPLAS (EL)	AMO (del)	Antonio	**1a B**	Tous publics		24/02/54	13/10/54	2
1955	1955	PICARA MOLINERA (LA)	KLIMOVSKY	Leon	**1a A**			25/05/56	25/05/56	1
1955	1956	PIYAYO (EL)	LUCIA	Luis	2a A			12/08/56	12/08/56	1
1955	1956	PLEITO DE SANGRE	GASCON	Ricardo	2a A			12/09/56	12/09/56	1
1952	1953	PLUMA AL VIENTO	COUNY TORRADO	Luis Ramon	2a	Interdit aux mineurs		04/02/53	13/02/54	4
1953	1953	PORTICO DE LA GLORIA (EL)	SALVIA	Rafael	**1a A**	Tous publics		15/04/55	31/05/55	2

1948	1949	POTOTO, BOLICHE Y COMPAÑIA	BARREIRO	Ramon	3a	Tous publics	1, Blanca	10/09/49	12/08/53	3
1946	1947	PRINCESA DE LOS URSINOS (LA)	LUCIA	Luis	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	02/01/47	07/11/48	16
1945	1946	PRODIGA (LA)	GIL	Rafael	IN	Interdit aux mineurs	3, Rosa	31/12/46	17/05/47	3
1946	1948	PROXIMA VEZ QUE VIVAMOS (LA)	GOMEZ	Enrique	3a	Interdit aux mineurs	NI	22/04/49	12/02/52	4
1953	1953	PUEBLA DE LAS MUJERES	AMO (del)	Antonio	2a	Tous publics		04/09/53	03/03/55	3
1951	1952	QUEMA EL SUELO	MARQUINA	Luis	2a	Interdit aux mineurs		05/04/52	23/06/53	4
1953	1954	REBELDIA	NIEVES CONDE	José Antonio	**1a A**	Interdit aux mineurs		28/09/55	28/09/55	1
1955	1956	RECLUTA CON NIÑO	RAMIREZ	Pedro Luis	1a A			11/08/56	11/08/56	1
1954	1955	REINA MORA (LA)	ALFONSO FERNANDEZ ARDAVIN	Raúl Eusebio	1a A	Tous publics		15/04/55	10/02/56	2
1946	1947	REINA SANTA	GIL	Rafael	IN	NI	ROSA	07/04/47	28/02/48	27
1954	1955	RELATO POLICIACO	ISASI-ISASMENDI	José Antonio	1a B	Tous publics		22/11/55	22/11/55	1
1947	1947	REVELACION	OBREGON (de)	Antonio	1a	Interdit aux mineurs	NI	04/02/49	01/03/50	5
1949	1950	REVOLTOSA (LA)	DIAZ MORALES	José	IN	Tous publics	2, Azul	16/02/50	21/04/51	8
1949	1949	REY DE SIERRA MORENA (EL)/JOSE MARIA, EL TEMPRANILLO	AZNAR	José	2a	Tous publics	3	27/10/50	04/11/51	5
1951	1953	ROSTRO AL MAR	SERRANO DE OSMA	Carlos	1a	Interdit aux mineurs		26/05/52	11/07/52	3
1949	1950	RUMBO	TORRADO	Ramón	2a	Tous publics	2, Azul	14/04/50	26/06/51	9
1948	1949	SABELA DE CAMBADOS	TORRADO	Ramón	2a	Tous publics	2, Azul	19/02/49	06/04/51	10
1954	1954	SANGRE Y LUCES	MUÑOZ SUAY ROUQUIER	Ricardo Georges	**1a A**	Interdit aux mineurs		18/01/56	18/01/56	1
1948	1949	SANTUARIO NO SE RINDE (EL)	RUIZ CASTILLO	Arturo	IN	Tous publics	1, Blanca	13/03/50	06/11/50	3
1945	1949	SE LE FUE EL NOVIO	SALVADOR	Julio	2a	Interdit aux mineurs	NI	19/02/49	14/07/51	5
1953	1954	SEDUCTOR DE GRANADA (EL)	DEMARE	Lucia	**1a B**	Interdit aux mineurs		10/11/53	21/06/55	2
1953	1953	SEGUNDO LOPEZ. AVENTURERO URBANO	MARISCAL	Ana	3a	NI		05/05/53	05/05/53	1
1946	1946	SENDA IGNORADA	NIEVES CONDE	José Antonio	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	03/01/47	V. le 24/01/48	10
1948	1948	SEÑOR ESTEVE (EL)	NEVILLE	Edgar	2a	Tous publics	2, Azul	21/06/49	21/06/49	1
1954	1955	SEÑORA AMA	BRACHO	Julio	1a B	Interdit aux mineurs		19/07/55	19/07/55	1
1951	1951	SEÑORA DE FATIMA (LA)	GIL	Rafael	IN	NI		23/11/51	26/05/52	9
1950	1950	SEÑORITO OCTAVIO (EL)	MIHURA	Jeronimo	1a	Interdit aux mineurs	3, R	23/12/50	12/03/51	6
1950	1952	SEPTIMA PAGINA	VAJDA	Ladislao	1a	Interdit aux mineurs		04/03/52	19/07/55	4
1946	1947	SERENATA ESPAÑOLA	ORDUÑA (de)	Juan	1a	Interdit aux mineurs	4, Grana	28/04/47	22/02/49	16
1950	1951	SERVICIO EN LA MAR	SUAREZ DE LEZO	Luis	2a	Tous publics	2	29/03/51	29/01/52	4
1949	1950	SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO	TOURJANSKY	Wiatcheslaw	2a	Interdit aux mineurs	3, R	20/06/51	14/01/52	6
1954	1954	SIEMPRE CARMEN	PERLA SCOTESE	Alejandro G. M.	**2a B**	Tous publics		26/05/54	26/05/54	1
1948	1949	SIEMPRE VUELVEN DE MADRUGADA	MIHURA	Jeronimo	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	17/01/50	04/01/51	4
1954	1955	SIERRA MALDITA	AMO (del)	Antonio	1a B	Interdit aux mineurs		24/02/55	24/02/55	1

1947	1949	SIN UNIFORME	VAJDA	Ladislao	1a	Interdit aux mineurs	2, Azul	17/01/50	06/06/51	7
1946	1947	SINFONIA DEL HOGAR	F. IQUINO	Ignacio	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	26/04/47	31/01/49	8
1951	1952	SISTEMA PELEGRIN (EL)	IQUINO	Ignacio F.	1a	Tous publics		21/03/52	13/02/54	8
1948	1948	SOBRESALIENTE (EL)	LIGERO	Miguel	3a	NI	NI	25/01/54	25/01/54	1
1950	1950	SOLTERO DIFICIL (UN)	TAMAYO	Manuel	1a	Interdit aux mineurs	2	06/09/50	24/10/51	4
1944	1945	SOMBRA EN LA VENTANA (UNA)	IQUINO	Ignacio F.	1a	Interdit aux mineurs	4, Grana	03/07/47	13/05/53	3
1947	1950	SOMBRA ILUMINADA (LA)	SERRANO DE OSMA	Carlos	1a	Tous publics	3	13/09/50	13/09/50	1
1952	1952	SOR INTREPIDA	GIL	Rafael	IN	Tous publics		19/02/53	06/04/53	5
1954	1955	SUCEDIO EN SEVILLA	GUTIERREZ MAESSO	J.	**1a B**	Interdit aux mineurs		31/08/55	28/11/55	2
1950	1951	SUEÑO DE ANDALUCIA (EL)	LUCIA, WERMAY	Luis, Robert	1a	Tous publics		26/04/51	23/11/51	6
1952	1952	SURCOS	NIEVES CONDE	José Antonio	IN	Interdit aux mineurs		10/09/52	23/12/52	2
1955	1956	SUSPENSO EN COMUNISMO	MANZANOS	Eduardo	1a A			12/09/56	12/09/56	1
1954	1955	SUSPIROS DE TRIANA	TORRADO	Ramón	**2a A**	Tous publics	2	05/05/56	29/05/56	2
1946	1948	TAMBOR DEL BRUCH (EL)	F. IQUINO	Ignacio	IN	Tous publics	1, Blanca	04/04/48	05/04/48	12
1944	1945	TAMBOR Y CASCABEL	ULLOA	Alejandro	2a	Interdit aux mineurs	2, Azul	24/07/47	24/07/47	1
1956	1956	TARDE DE TOROS	VAJDA	Ladislao	IN			02/07/56	02/07/56	1
1950	1950	TEATRO DE APOLO	GIL	Rafael	1a	Tous publics	3	11/12/50	19/02/52	11
1949	1950	TEMPESTAD EN EL ALMA	ORDUÑA (de)	Juan	1a	Interdit aux mineurs	4	19/06/50	23/06/50	2
1951	1951	TERCIO DE QUITES	GOMEZ MURIEL	Emilio	2a	Tous publics		12/12/51	22/02/52	3
1944	1944	TESTAMENTO DEL VIERREY (EL)	VAJDA	Ladislao	1a	Interdit aux mineurs	3, R	08/04/04	09/10/49	6
1945	1945	TIERRA SEDIENTA	NIEVES CONDE	José Antonio	IN	Tous publics	2, Azul	09/12/46	13/11/50	3
1947	1947	TINIEBLAS QUEDARON ATRAS (LAS)	IGLESIAS	Miguel	2a	Tous publics	3, Rosa	24/09/48	25/10/51	4
1952	1953	TIRANO DE TOLEDO (EL)	DECOIN PALACIOS	Henri Fernando	1a	Tous publics		12/05/53	04/07/53	2
1954	1954	TODO ES POSIBLE EN GRANADA	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	IN	Tous publics		27/10/54	12/02/55	2
1950	1952	TORTURADOS	MAS GUINDAL	Antonio	2a	Interdit aux mineurs		02/02/52	02/02/52	1
1956	1956	TRAJE BLANCO (UN)	GIL	Rafael	IN			08/01/57	08/01/57	1
1946	1947	TRAJE DE LUCES (EL)	NEVILLE	Edgar	2a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	24/04/47	17/04/48	7
1959	1959	TRAMPOSOS (LOS)	LAZAGA	Pedro	1a B			30/01/50	30/01/50	1
1946	1947	TRECE ONZAS DE ORO	DELGRAS	Gonzalo	2a	Tous publics	2, Azul	22/04/47	22/04/47	1
1946	1949	TREINTA Y NUEVE CARTAS DE AMOR	ROVIRA BELETA	Francisco	2a	Interdit aux mineurs	NI	03/11/53	03/11/53	1
1947	1948	TRES ESPEJOS (LOS)	VAJDA	Ladislao	2a	Tous publics	3, R	09/10/50	09/10/50	3
1954	1954	TRES HUCHAS PARA ORIENTE	ELORRIETA	José Maria	1a B	Tous publics		26/08/55	26/08/55	1
1948	1948	TRES LADRONES EN LA CASA	CANCIO	Raúl	**2a**	Tous publics	2	25/04/53	25/04/53	1
1951	1951	TRINCA DEL AIRE	TORRADO	Ramón	2a	Tous publics		13/10/51	19/05/52	12
1950	1951	TRUHANES DE HONOR	GARCIA MAROTO	Eduardo	3a	Tous publics	2	09/12/51	03/05/52	2
1950	1950	ULTIMO CABALLO (EL)	NEVILLE	Edgar	1a	Tous publics	2	16/02/51	04/06/52	5
1947	1949	VENDAVAL	ORDUÑA (de)	Juan	1a	Tous publics	3, Rosa	13/12/49	23/04/50	9
1947	1947	VERDUGO (EL)	GOMEZ BASCUAS	Enrique	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	15/03/47	27/04/50	6
1950	1951	VERTIGO	FERNANDEZ ADARVIN	Eusebio	2a	Interdit aux mineurs	3, R	10/09/51	25/11/53	3

1945	1948	VIAJE DE NOVIOS (UN)	DELGRAS	Gonzalo	2a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	28/05/48	09/04/53	4
1944	1944	VIDA EMPIEZA A MEDIANOCHE (LA)	ORDUÑA (de)	Juan	2a	Interdit aux mineurs	3, R	07/04/47	07/04/47	1
1948	1948	VIDA ENCADENADA (LA)	ROMAN	Anronio	1a	Interdit aux mineurs	3, Rosa	24/01/49	04/09/51	7
1947	1949	VIDAS CONFUSAS	MIHURA	Jeronimo	1a	Tous publics	3a, Rosa	26/05/49	07/11/51	4
1952	1953	VIOLETAS IMPERIALES	POTTIER FORTUNATO	Richard Bernal	1a	Tous publics		22/10/53	21/01/54	3
1953	1954	VUELO 971	SALVIA	Rafael	**1a A**	Tous publics		08/10/54	08/10/54	1
1955	1957	YO MATE	FORN	José Maria	2a A	Interdit aux mineurs	3	24/01/56	24/01/56	1
1949	1950	YO NO SOY LA MATA-HARI	PEROJO	Benito	**2a**	Tous publics	2	28/06/51	28/06/51	1
1955	1955	ZALACAIN EL AVENTURERO	ORDUÑA (de)	Juan	**1a A**	Tous publics		26/04/55	26/04/55	1

3.2 - Corpus A

Année de sortie	Titre du film	Nom réalisateur	Prénom réalisateur	Genre	Classi. Étatique	Classi. Morale	Nombre de rapports
1944	TESTAMENTO DEL VIERREY (EL)	VAJDA	Ladislao	Comédie	1a	Interdit aux mineurs	6
	VIDA EMPIEZA A MEDIANOCHE (LA)	ORDUÑA (de)	Juan	Drame	2a	Interdit aux mineurs	1
1945	CULPABLE !	IQUINO	Ignacio F.	Policier	1a	Interdit aux mineurs	4
	ESTABA ESCRITO	ULLOA	Alejandro	Romance	2a	Interdit aux mineurs	4
	AFAN-EVU/EL BOSQUE MALDITO	NECHES	José	Aventure	3a	Tous publics	6
	TIERRA SEDIENTA	NIEVES CONDE	José Antonio	Drame	IN	Tous publics	3
1946	MAR ABIERTO	TORRADO	Ramón	Folklorique	1a	Interdit aux mineurs	19
	BORRASCA DE CELOS	F. IQUINO	Ignacio	Drame	2a	Interdit aux mineurs	10
	CRIMEN DE PEPE CONDE (EL)	LOPEZ RUBIO	José	Comédie	3a	Tous publics	10
	MISION BLANCA	ORDUÑA (de)	Juan	Religieux	IN	Tous publics	6
1947	SIN UNIFORME	VAJDA	Ladislao	Guerre et espionnage	1a	Tous publics	7
	MARIA FERNANDA, LA JEREZANA	HERREROS	Enrique	Policier	2a	Interdit aux mineurs	12
	LADRON DE GUANTE BLANCO (UN)	GASCON	Ricardo	Aventure	3a	Tous publics	6
	REINA SANTA	GIL	Rafael	Historique	IN	NI	27
1948	ALHUCEMAS	LOPEZ RUBIO	José	Guerre et espionnage	1a	Tous publics	14
	FIESTA SIGUE (LA)	GOMEZ	Enrique	Folklorique	2a	Tous publics	10
	AVENTURAS DEL CAPITAN GUIDO	GODAY PRATS	Jacinto	Aventure	3a	Interdit aux mineurs	1
	BOTON DE ANCLA	TORRADO	Ramón	Comédie	IN	Interdit aux mineurs	17
1949	CAPITAN DE LOYOLA (EL)	DIAZ MORALES	José	Religieux	1a	Tous publics	13
	DUQUESA DE BENAMEJI (LA)	LUCIA	Luis	Folklorique	2a	Tous publics	12
	POTOTO, BOLICHE Y COMPAÑIA	BARREIRO	Ramon	Comédie	3a	Tous publics	3
	EL SANTUARIO NO SE RINDE	RUIZ CASTILLO	Arturo	Guerre et espionnage	IN	Tous publics	3
1950	DE MUJER A MUJER	LUCIA	Luis	Romance	1a	Interdit aux mineurs	9
	SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO	TOURJANSKY	Wiatcheslaw	Romance	2a	Tous publics	3
	AGUSTINA DE ARAGON	ORDUÑA (de)	Juan	Historique	IN	Tous publics	13
1951	APARTADO DE CORREOS 1001	SALVADOR	Julio	Policier	1a	Tous publics	12
	VERTIGO	FERNANDEZ ADARVIN	Eusebio	Romance	2a		3
	CUBANA EN ESPAÑA (UNA)	BAYON HERRERA	Luis	Musical	3a	Interdit aux mineurs	6
	BALARRASA	NIEVES CONDE	José Antonio	Religieux	IN	Tous publics	12

1952	SISTEMA PELEGRIN (EL)	IQUINO	Ignacio F.	Comédie	1a		8
	GLORIA MAIRENA	LUCIA	Luis	Musical	1a B	Tous publics	6
1952	ME QUIERO CASAR CONTIGO	MIHURA	Jeronimo	Comédie	2a	Interdit aux mineurs	7
	BAJO EL CIELO DE ESPAÑA	CONTRERAS TORRES	Miguel	Folklorique	2a A	Tous publics	1
	PERSEGUIDOS	GAMBOA	José Luis	Drame	3a	Tous publics	1
	AMAYA	MARQUINA	Luis	Historique	IN	Tous publics	7
1953	ASI ES MADRID	MARQUINA	Luis	Comédie	1a A	Interdit aux mineurs	2
	CHE QUE LOCO	TORRADO	Ramón	Comédie	1a B	Tous publics	1
	HIJA DEL MAR (LA)	MOMPLET	Antonio	Drame	2a A	Interdit aux mineurs	2
	SEGUNO LOPEZ, AVENTURERO URBANO	MARISCAL	Ana	Drame	3a	Tous publics	1
	GUERRA DE DIOS (LA)	GIL	Rafael	Religieux	IN	Tous publics	5
1954	ALCALDE DE ZALAMEA (EL)	GUTIERREZ MASSEO	José	Drame	1a A	Tous publics	3
	NOVIO A LA VISTA	GARCIA BERLANGA	Luis	Romance	1a B	Tous publics	4
	MILAGRO DEL SACRISTAN (EL)	ELORRIETA	José Maria	Religieux	2a A	Tous publics	2
	HAY UN CAMINO A LA DERECHA	ROVIRA BELETA	Francisco	Drame	2a B	Interdit aux mineurs	1
	BESO DE JUDAS (EL)	GIL	Rafael	Religieux	IN	Tous publics	4
1955	CONGRESO EN SEVILLA	ROMAN	Antonio	Comédie	1a A		2
	SUCEDIO EN SEVILLA	GUTIERREZ MAESSO	José	Musical	1a B	Interdit aux mineurs	2
	PLEITO DE SANGRE	GASCON	Ricardo	Policier	2a A		1
	LUPA (LA)	LUCIA	Luis	Comédie	2a B		1
	MARCELINO, PAN Y VINO	VAJDA	Ladislao	Drame	IN	Tous publics	2
1956	SUSPENSO EN COMUNISMO	MANZANOS	Eduardo	Comédie	1a A	Interdit aux mineurs	1
	CALLE MAYOR	BARDEM	Juan Antonio	Drame	1a B	Interdit aux mineurs	3
	MANOLO GUARDIA URBANO	SALVIA	Rafael J.	Comédie	2a A	Tous publics	1
	ESA VOZ ES UNA MINA	LUCIA	Luis	Musical	2a B	Tous publics	1
	EMBAJADORES EN EL INFIERNO	FORQUE	José Maria	Guerre et espionnage	IN	Tous publics	1
1957	LLEGARON SIETE MUCHACHAS	VILADOMAT	Domingo	Drame	1a B	Tous publics	1
	YO MATE	FORN	José Maria	Policier	2a A	Interdit aux mineurs	1
1959	CON LA VIDA HICIERON FUEGO	MARISCAL	Ana	Drame	1a B	Tous publics	1

3.3 - Corpus B

Année de sortie	Titre du film	Nom réalisateur	Prénom réalisateur	Classi. État.	Classi. Morale	Premier rapport	Dernier rapport	Genre	Nombre de rapports
1946	BORRASCA DE CELOS	F. IQUINO	Ignacio	2a	Interdit aux mineurs	05/02/47	09/01/48	Romance	10
	CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES (EL)	NEVILLE	Edgar	1a	Interdit aux mineurs	22/01/47	19/07/49	Policier	11
	MAR ABIERTO	TORRADO	Ramón	1a	Interdit aux mineurs	Vers le 21/12/48	14/05/48	Folklorique	19
	SENDA IGNORADA	NIEVES CONDE	José Antonio	1a	Interdit aux mineurs	03/01/47	Vers le 24/01/48	Policier	10
	AQUEL VIEJO MOLINO	F. IQUINO	Ignacio	IN	Interdit aux mineurs	28/12/46	11/11/48	Drame	14
	CRIMEN DE PEPE CONDE (EL)	LOPEZ RUBIO	José	3a	Tous publics	28/12/46	24/07/47	Comédie	10
	DRAMA NUEVO	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Interdit aux mineurs	30/12/46	23/06/49	Drame	11
1947	NAO CAPITANA (LA)	REY	Florian	1a	Tous publics	15/10/47	13/06/48	Aventure	14
	PRINCESA DE LOS URSINOS (LA)	LUCIA	Luis	1a	Interdit aux mineurs	02/01/47	07/11/48	Historique	16
	SERENATA ESPAÑOLA	ORDUÑA (de)	Juan	1a	Interdit aux mineurs	28/04/47	22/02/49	Musical	16
	DAMA DEL ARMIÑO (LA)	FERNANDEZ ADARVIN	Eusebio	1a	Interdit aux mineurs	27/09/47	24/05/49	Historique	11
	DON QUIJOTE DE LA MANCHA	GIL	Rafael	IN	Tous publics	27/03/48	02/10/51	Drame	17
	DOS CUENTOS PARA DOS	LUCIA	Luis	2a	Tous publics	26/11/47	01/09/52	Romance	10
	FE (LA)	GIL	Rafael	IN	Interdit aux mineurs	25/10/47	23/09/49	Religieux	15
	FUENTEOVEJUNA	ROMAN	Antonio	IN	Interdit aux mineurs	30/01/47	01/12/51	Drame	19
	HEROES DEL 95	ALFONSO	Raúl	1a	Tous publics	27/02/47	31/12/49	Historique	16
	LOLA SE VA A LOS PUERTOS (LA)	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Interdit aux mineurs	12/11/47	07/12/48	Folklorique	19
	MARIA FERNANDA, LA JEREZANA	HERREROS	Enrique	2a	Interdit aux mineurs	30/01/47	22/04/48	Policier	12
	MARIONA REBULL	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	IN	Interdit aux mineurs	22/04/47	05/06/48	Drame	17
	REINA SANTA	GIL	Rafael	IN	NI	07/04/47	28/02/48	Historique	27
1948	DOÑA MARIA LA BRAVA	MARQUINA	Luis	1a A	Tous publics	21/04/48	30/09/50	Historique	11
	MARE NOSTRUM	GIL	Rafael	1a	Tous publics	04/01/48	03/06/49	Guerre et espionnage	10
	MARIA DE LOS REYES	GUZMAN MERINO	Antonio	2a	Interdit aux mineurs	16/03/48	13/02/50	Romance	10
	AGUAS BAJAN NEGRAS (LAS)	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	1a	Interdit aux mineurs	04/11/48	10/06/50	Drame	11
	ALHUCEMAS	LOPEZ RUBIO	José	1a	Tous publics	09/02/48	30/01/50	Guerre et espionnage	14
	BOTON DE ANCLA	TORRADO	Ramón	IN	Interdit aux mineurs	09/02/48	10/11/48	Comédie	17
	CONFIDENCIA	MIHURA	Jerónimo	1a	Tous publics	21/04/48	05/04/50	Policier	10
	DON JUAN DE SERRALLONGA	GASCON	Ricardo	IN	Tous publics	25/11/48	14/02/50	Historique	10
	FIESTA SIGUE (LA)	GOMEZ	Enrique	2a	Tous publics	27/01/49	07/09/53	Folklorique	10
	LOCURA DE AMOR	ORDUÑA (de)	Juan	IN	Tous publics	08/10/48	21/01/49	Historique	15
	TAMBOR DEL BRUCH (EL)	F. IQUINO	Ignacio	IN	Tous publics	04/04/48	05/04/48	Historique	12
1949	OLE, TORERO	PEROJO	Benito	1a	Tous publics	18/02/49	27/10/50	Folklorique	12
	SABELA DE CAMBADOS	TORRADO	Ramón	2a	Tous publics	19/02/49	06/04/51	Romance	10
	CAPITAN DE LOYOLA (EL)	DIAZ MORALES	José	1a	Tous publics	03/03/49	12/02/53	Religieux	13

1949	CURRITO DE LA CRUZ	LUCIA	Luis	IN	Tous publics	29/12/48	06/06/49	Folklorique	12
	DUQUESA DE BENAMEJI (LA)	LUCIA	Luis	2a	Tous publics	08/11/49	29/11/50	Folklorique	12
	HOMBRE VA POR EL CAMINO (UN)	MUR OTI	Manuel	1a	Interdit aux mineurs	04/04/50	25/04/52	Drame	12
	MIES ES MUCHA (LA)	SAENZ DE HEREDIA	José Luis	IN	Tous publics	17/04/49	21/03/51	Religieux	15
	MUJER CUALQUIERA (UNA)	GIL	Rafael	1a	Interdit aux mineurs	11/09/49	14/01/53	Romance	11

IV - Les fiches techniques des films des corpus

L'ensemble des œuvres formant les corpus A et B ont fait l'objet d'une fiche technique afin que le lecteur puisse s'y référer facilement et puisse trouver de façon concentrée les indications nécessaires pour contextualiser le film. Chaque fiche se décline de la façon suivante :

TITRE DU FILM

Nom du réalisateur
Année de production
Maison de production
Classification économique
Classification morale (tous publics/interdit aux mineurs)
Récompenses et distinctions

- **Genre(s) cinématographique(s) :** les genres cinématographiques ont été déterminés selon les indications d'Angel Hueso Montón[838] dans son catalogue des fictions cinématographiques des années quarante, mais ont pu être enrichis par d'autres variantes, en fonction des écrits scientifiques de différents historiens du cinéma. De nombreux films peuvent en effet appartenir à plusieurs genres qui ont été signalé,s le cas échéant.

- Le **synopsis** du film

- La **fiche technico-artistique** qui répertorie les principaux interprètes du film et le personnage qu'ils incarnent, le scénariste et dialoguiste, le directeur de photographie, le(s) compositeur(s) de la musique du film et enfin, le décorateur en chef.

- Dans la courte section **« En bref »** se trouvent des informations variées qui donnent des clés de lecture afin de replacer le film dans son contexte de diffusion, d'appréhender sa portée idéologique et sa position au sein de la production cinématographique nationale (courant artistique, genres en vogue, technique employée, etc.).

Le lecteur pourra ensuite trouver un **tableau récapitulant l'accueil du film par les publics** provinciaux. Il affiche le nombre de communautés d'interprétation mentionnées dans chaque rapport franquiste et la note d'adhésion déduite à partir des informations fournies par les observateurs. La dernière colonne présente la moyenne d'adhésion par province, calculée selon une moyenne pondérée : la communauté d'interprétation n°1 est celle qui est présentée comme le groupe majoritaire par les observateurs, à laquelle on a attribué un coefficient 2 pour les distinguer des communautés n°2 et 3, minoritaires dans la salle (cf chapitre 2). Un second tableau s'emploie à présenter la note d'adhésion attribuée aux auteurs des rapports de chaque province.

Enfin, à la suite de ces informations synthétiques, les lecteurs pourront consulter directement **les rapports des observateurs franquistes**. Il est important de préciser que de nombreux rapports présentent des fautes de frappes voire de langue, parfois une mauvaise orthographe des noms d'acteurs ou équipes de production. Ces erreurs ont été conservées dans les retranscriptions présentes dans ce volume.

838 HUESO MONTÓN Ángel Luis, *Catálogo del cine español: Películas de ficción 1941-1950*, Ediciones Catedra, Madrid, 1999

AFAN-EVU (EL BOSQUE MALDITO)

José NECHES
1945
CINECA

Troisième catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : aventure ; drame ; romance

Synopsis : Álvaro Valcárcel est un jeune avocat qui hérite d'une grande exploitation agricole dans le Golfe de Guinée. Habitué à la vie urbaine, il se rend en Afrique avec l'intention de la vendre car il ne peut se résoudre à vivre le reste de ses jours dans la brousse. Arrivé à Bata, il fait la connaissance de Marta Garcés, la fille d'un commerçant de bois. Peu à peu, cette nouvelle vie commence à lui plaire. Un jour cependant, Marta et son père disparaisse à bord d'un avion survolant la jungle. Álvaro décide alors d'accompagner le prétendant de Marta, le docteur Ruiz, pour aller les sauver. Après plusieurs jours à batailler pour progresser dans le cœur de la jungle, ils parviennent à obtenir des informations de la part d'un groupe d'indigènes, même si ces derniers refusent de leur indiquer précisément le lieu où l'avion s'est écrasé. Préoccupés par l'existence de tribus cannibales au sein de la jungle, Álvaro et Ruiz commencent sérieusement à craindre pour les vies de Marta et de son père. C'est Álvaro qui, au péril de sa vie, parvient tous deux à les sauver, conquérant ainsi l'amour de Marta. Il décide finalement de s'établir définitivement en Guinée.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Alfredo Mayo (Alvaro Valcárcel), Conchita Tapia (Marta Garcés), Raúl Cancio (Andrés Ruiz), Juan Calvo (señor Martínez), Nicolás Díaz Perchicot (administraeur), José Franch (second du capitaine de navire), Rafael Cortés (capitaine du navire), Jesús Castro Blanco, Ulpiano López (chef Nbueti), Manuel Romero (médecin)

Scénario et dialogues : Wenceslao Fernández Flórez

Photographie : Mariano Ruiz Capillas, Andrés Pérez Cubero

Musique : Jesús García Leoz

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Afan-Evu - ou de son deuxième titre, *El bosque maldito* – illustre l'entreprise coloniale espagnole sous le premier franquisme. Il traite cependant d'autres territoires que ceux de la traditionnelle zone nord-africaine. La Guinée constitue effectivement le territoire qui demeura le plus longtemps sous domination espagnole, jusqu'en 1968. Pourtant, cette colonie occupe une place minoritaire dans l'imaginaire collectif métropolitain. Dans une interview qu'il donne à *Primer Plano* en 1945, José Neches déplore la méconnaissance et même le mépris des Espagnols pour leur colonie subsaharienne. A travers son film, il entend ainsi leur révéler « ce qu'est et ce que représente actuellement la Guinée Continentale Espagnole » (1).

Néanmoins, la représentation qu'il en donne est bien loin de correspondre à la réalité coloniale. Le film offre une représentation fantasmée de l'Afrique et des tribus indigènes, caractéristique de l'imaginaire colonial des métropolitains. L'Autre est un sauvage sanguinaire, qui menace de s'en prendre aux colons espagnols.

(1) SANTAOLLALA Isabel, *Los « otros » : etnicidad y « raza » en el cine español contemporaneo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, p. 269)

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 6
Période d'émission des rapports : du 31 janvier 1946 au 28 octobre 1949

La réception par les publics

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
28/10/1949	AVILA	Teatro Principal	1		**1**
Janvier 1947	BADAJOZ	Teatro Menacho	1		**1**
05/02/1947	BURGOS	Gran Teatro	1		**1**
10/10/1947	CASTELLON		-2		**-2**
31/12/1946	CUENCA		-3		**-3**
15/04/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3		**3**
				Moyenne générale	**0,2**

La réception par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
28/10/1949	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**-3**
ENERO 1947	BADAJOZ			**-2**
05/02/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
10/10/1947	CASTELLON	Manuel Andrés Zavala	DP	**-2**
31/12/1946	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**-3**
15/04/1947	JEREZ DE LA FRONTERA		DL	**3**
			Moyenne générale	**-1,4**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1946-1949)

Afán-Evu – AVILA – 28.10.49

De acuerdo con lo dispuesto en O-Circular n°2481 de fecha de 30 de noviembre de 1946, y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I. el presente INFORME de la película española "EL BOSQUE MALDITO" estrenada en el Teatro Principal de esta capital el día 26 de los corrientes.

a) Repulsa.

b) Técnico y artístico.

c) Totales.

d) Publico de butaca y gradería.

La opinión que merece a esta Delegación es que "EL BOSQUE MALDITO" es cinta que indudablemente no honra en modo alguno a la cinematografía nacional y diríamos de sobra de ella señalando que se estrenó el día 26 de los corrientes en programa doble con otra cinta extranjera de pésima calidad, no permaneciendo en cartelera más que el día del estreno. Ni el argumento atrae, ni la acción se anima, ni la actuación artística de los que intervienen en el reparto destaca más allá de la mediocridad; mediocridad que alcanza, por otra parte, el aspecto técnico, música, presentación y decorado.

Como colofón a este INFORME resta decir que el público premio esta película con irónicas "palmas de tango", abundantes silbidos y una protesta unánime en el comentario callejero.

No se publicaron críticas en la prensa.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Ávila a 28 de Octubre de 1949
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

Afán-Evu – BADAJOZ- Non daté

BADAJOZ - Informe sobre la película "AFAN-EVU", estrenada en el Teatro Menacho, el día 30 de Enero de 1947.

Esta película ha sido estrenada sin que apenas haya provocado comentarios laudables ni censuras. El empresario quizás receloso de su éxito, la dió juntamente con otro estreno de una película extranjera.

Las únicas personas a las que oímos comentarios sobre "AFAN-EVU", se expresaron en el sentido de aplaudir el acierto de dar al celuloide las maravillas del territorio colonial de Guinea, pero con la reserva de que se podría haber aprovechado mejor los metros de la cinta para haber expuesto con más profundidad nuestra acción civilizadora y la belleza de aquellos parajes. Sin que

disgustase el argumento, los espectadores recibieron mal la interpretación, sobre todo de Alfredo Mayo, contra el que hay ya bastante previsión.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN,

Abundamos en las razones expuestas anteriormente al traducir los comentarios escuchados sobre ésta película. En realidad, no es del todo mala, pero se queda corta en la ambición que debía tener. Al ser patrocinada por organismos oficiales, da lugar a esperar una mejor realización con vistas a la propaganda.

El desarrollo del argumento, que no es malo, está presentado realmente en pocas escenas, por lo que sobran muchas otras inútiles y de mera exhibición personal de los intérpretes, que en ésta película debieron siempre quedar subordinado al objetivo principal de pregonar las riquezas y bellezas de aquellos territorios y la labor de España en ellos.

(Adjuntamos crítica publicada en HOY, hecha por el redactor señor Rodríguez Arias).

Afán-Evu – Burgos – 05.02.1947

INFORME sobre la película española titulada "AFAN EVU", proyectada en el Gran Teatro de esta Capital el día 4 del actual, tolerada para menores 16 años, con hoja de censura de fecha 4 de Diciembre de 1945 y Exp. n° 5746.

La proyección de esta película no hubiera llevado a la Sala del Gran Teatro gran número de personas, mas como se pasó en sesión doble con otra de Miguel Ligero "El crimen de Pepe Conde", fueron muchas, casi un lleno, las que asistieron a su estreno.

La película no ha tenido la menor aceptación y ha sido retirada del programa el mismo día de su estreno. Su falta de interés argumental, deficiente interpretación, escasez de bellas fotografías para el lugar en que se desarrolla, etc. hicieron que al público, cansado de esta cinta, la protestara en sus últimos rollos que se proyectaron entre la burla de los espectadores de las localidades altas de dicho cine. La crítica no se ha ocupado de ella.

Pobre impresión deja "AFÁN EVU" del cine español. Su proyección, no consigue otra cosa que alejar, si cabe, al publico de las películas nacionales, el cual forzando en algunas ocasiones su voluntad, acude a presenciar las mismas solo por esto, por ser españolas.

Burgos, 5 de Febrero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

Afan-Evu – Castellón -10.10.1947

Habiéndose estrenado en esta capital la película española "AFÁN EVU", tengo el honor de elevar a V.I el presente informe, cumpliendo lo ordenado en el oficio circular número 2481.

El estreno de referencia ha pasado casi desapercibido, debido tal vez al mucho tiempo que hace que la película está realizada. Entre los espectadores pudimos recoger la impresión de que se trata de una película discreta, con aciertos en la fotografía de exteriores, pero con defectos apreciables tanto en la interpretación cómo en la dirección. En muchos momentos lo lánguido del movimiento de los personajes recuerda a los documentales; y quizás bajo este último a aspecto es en el que mejor acogida obtuvo la cinta.

Esta Delegación cree que, aun reconociendo a la película determinados aciertos en la fotografía de exteriores, pudo en este aspecto realizarse mucho más. La dirección estimamos acusa imperfecciones, cómo por ejemplo la sensación que se da en las mutaciones de muchas escenas en las cuales se adivina perfectamente que están rodadas en momentos muy distintos a los que se aparentan en la acción argumental, ya que el tono emotivo de los personajes así lo indica. Son también, a nuestro juicio, demasiado rápidas las mutaciones de fotografía en muchas escenas, tanto que apenas permiten al espectador fijar la atención. La interpretación, mediana, así cómo el sonido. De poca prestancia las escenas que representan al explorador, al comienzo de la película. El diálogo, bastante aceptable.

No se ha publicado crítica del estreno en la prensa local.

Dios Guarde a V.I muchos años.
Castellón 10 de Octubre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala.

Afan-Evu – Cuenca – 31.12.1946

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA DE PRODUCCIÓN NACIONAL EMITIDO POR ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL EN CUMPLIMIENTO DEL OFICIO CIRCULAR N° 2481.

Título de la película: "AFAN-EVU"
Distribuidora: Hispano Mexicana Film
Dirección: José Neches
Guion y diálogos: Wenceslao Fernández Florez
Fecha de proyección: 21 de diciembre

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

La repulsa ha sido general sin distinción de categorías, sexo ni edad entre los espectadores.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Desde el punto de vista técnico pueden señalarse defectos tales como lentitud en la cámara y en general de acción.

A juicios de los espectadores el único valor que podría tener esta cinta seria de documental cinematográfico, aun cuando desde este punto de vista no se han aprovechado los elementos de paisaje, de costumbres ni demás características de los habitantes indígenas, estimándose que siendo buena la idea en la concepción de la película no se ha hecho uso de las grandes posibilidades que el asunto ofrece.

Por lo que toca a interpretación ha sido defectuosa y pobre, señalándose le los defectos de amaneramiento y falta de vida y energía del diálogo, dando la sensación del actor primerizo que ha de estar pendiente de la elocución, como atado a la palabra.

En general, ha sido estimada esta cinta como si correspondiera a los primeros pasos del cine español.

c) Parcialidad o totalidad de las reacciones.

Como se dice en el apartado a) la repulsa ha tenido lugar entre todos los espectadores.

d) Núcleos de espectadores en que se han producido.

Todos.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

En realidad la proyección de películas de la clase de esta que comentamos constituye un verdadero fraude al público cinematográfico, pues, abundando en las razones ya expuestas, la calidad de esta cinta no merece el tiempo que se pierde en ver su proyección.

Una vez más se puede observar que los productores no están dispuestos a hacer grandes inversiones en la realización de películas, que forzosamente adolecen de pobreza, pues en este caso no se ha recogido en la cinta esa grandiosidad y misterio de que habla el argumento refiriéndose a la selva. Por otra parte, la presentación de los indígenas con sus características humanas de color y demás elementos, no tiene más misión que la puramente decorativa, no habiendo intentado siquiera penetrar en la intimidad de su vida, usos y costumbres. .

Es censurable el sentido que se observa en el transcurso de la cinta al mostrar las relaciones entre nuestros colonizadores y los negros, pues el sentido histórico de nuestra colonización no aparece por ningún sitio, mientras que por el contrario se han recogido escenas en que sale mal parada nuestra tradicional generosidad y humana caridad en el trato con los negros. Así, por ejemplo, sin motivó que lo justifique ni siquiera en el orden argumental o de realización son muchas las ocasiones en que durante una marcha a través de la selva los dos españoles que la hacen,s eguidos por esclavos negros en clásica fila india, aquellos repetidas veces enarbolan la fusta, arreándole como si se tratara de ganado con típico gesto de negrero, y, como decimos sin motivo aparencial de ninguna clase.

Cuenca, 31 de Diciembre de 1946
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firma: José L. Alvarez de Castro.

Afán-Evu – JEREZ DE LA FRONTERA – 15.04.1947

En cumplimento a lo ordenado por V.I en su oficio circular num. 2441, a continuación le transcribo informe de la película de producción. Nacional "AFAN-EVU" Hoja de Censura núm. 5746 proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera, los días 29, 30 y 31 de Marzo ppd°.

APARTADO a) Fue aceptada.

APARTADO b) Fue total. Debido a la amenidad del argumento y la buena fotografía e interpretación.

APARTADO c) Fue aceptada totalmente.

APARTADO d) Sin distinción de ninguna clase de público la película puede decirse que mereció la aceptación total.

Nuestra Delegación Local en Jerez de la Frontera hace suyo el anterior informe.

Dios guarde a V.I muchos años.
CÁDIZ, a 15 Abril l947, EL DELEGADO PROVINCIAL.

AGUAS BAJAN NEGRAS (LAS)

José Luis SÁENZ DE HEREDIA — Première Catégorie
1948 — Tous les publics
Ballesteros — Prix du CEC pour Luis Pérez de León (meilleur acteur de second rôle)

Genre(s) cinématographique(s) : drame rural ; romance

Synopsis : Adaptation de la nouvelle *La aldea perdida* de Armando Palacio Valdés, publiée en 1911.

En 1839, durant la première Guerre Carliste, Beatriz, fille d'un colonel libéral, s'est secrètement marié à un capitaine carliste. Séparés depuis de nombreux mois, Beatriz parvient à convaincre son père de faire halte dans une maison de campagne en Asturie, dans le but d'y retrouver son époux et de s'enfuir avec lui. Cependant, le père de Beatriz ayant eu connaissance de la présence d'un carliste à proximité de leur domaine, se lance à sa recherche et l'abat. Une vingtaine d'années plus tard, Beatriz revient dans ce village où elle avait dû abandonner sa fille, fruit de son union cachée. Elle découvre alors une communauté villageoise déchirée par un conflit social. La découverte d'un gisement de charbon attire la venue d'ingénieurs qui désirent acheter ces terres pour ouvrir des mines. Cependant, une partie importante des paysans s'y oppose, et le village est divisé : l'Asturie minière, qui incarne l'idée de progrès, s'oppose à l'Asturie traditionnelle, défendant un style de vie rural et traditionnel. Nolo, un jeune vacher décide de travailler dans les mines afin de gagner sa vie et de pouvoir se marier avec la fille de Beatriz, s'attirant l'hostilité d'une bonne partie du village. Le conflit s'envenime jusqu'à provoquer l'assassinat d'un mineur. Les travailleurs des mines décident alors d'investir le village afin d'élucider le meurtre. Le film se conclue par l'acceptation progressive de la mine par les paysans.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs principaux : Charito Granados ; Adriano Rimoldi ; José María Lado ; Mary Delgado

Acteurs secondaires : Tomás Blanco ; F. Fernández de Córdoba ; José Jaspe ; L. Pérez de León ; Manuel Káyser ; Antonia Plana ; Antonio Riquelme ; Félix Fernández ; Mario Berriatúa ; Carlos Casaravilla ; Alfonso Horna ; Julia Caba Alba ; Manuel Sanromán ; Rufino Inglés ; Raúl Cancio

Scénario : Carlos Blanco

Dialogues : Carlos Blanco

Photographie : Alfredo y César Fraile

Musique : Rafael Prada y Jesús G. Leoz (Coros y vaqueros de Alzada de Luarca)

Décors : Luis Sabtamaría

EN BREF

Ce film s'inspire de différents genres, notamment celui du western. En effet, le récit se structure autour de l'affrontement dual des colons – ceux qui vont travailler la terre dans la vallée – et des indiens – les miniers, ceux qui menacent la vie rurale et le travail agricole. Le film illustre de façon métaphorique le cas d'un village mis en danger par une menace extérieure : celle de l'industrie minière qui risque de ruiner cette vallée vivant dans une sorte de tranquillité idyllique.

La résolution du conflit – qui se traduit par l'acceptation de l'industrie minière par une partie des paysans – est caractéristique de l'idéologie franquiste de la période autarcique. Le pacte d'amitié et la nécessaire cohabitation que le film met en scène fait écho aux politiques menées par le régime après la Guerre civile. En 1948, l'idée d'une réconciliation entre les deux camps de cette guerre dite « fratricide » est au cœur des préoccupations politiques pour asseoir la légitimité du régime.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 11
Période de diffusion : du 4 novembre 1948 au 10 juin 1950

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
25/01/1949	ALMERIA	Teatro Apolo	3		**3**
10/06/1950	AVILA	Teatro Principal	3		**3**
Avril 1949	BADAJOZ	Teatro Lopez de Ayala	3		**3**
27/02/1949	BURGOS	Gran Teatro	3		**3**
08/03/1949	CASTELLON		2		**2**
18/12/1948	GRANADA		2		**2**
28/05/1949	HUELVA	Teatro Mora	3	3	**3**
22/12/1948	PALMA	Palacio Avenida	3	2	**2,7**
14/02/1949	PAMPLONA	Teatro Gayarre	3		**3**
04/11/1948	SALAMANCA	Teatro Breton	3		**3**
31/12/1948	VALLADOLID		-2		**-2**
				Moyenne générale	**2,3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
25/01/1949	ALMERIA	Rafael Martínez de los Reyes	DP	3
10/06/1950	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	-2
ABRIL 1949	BADAJOZ			3
27/02/1949	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
08/03/1949	CASTELLON	Manuel A. Zavala Diaz	DP	3
18/12/1948	GRANADA	José Leon Arcas	DP	2
28/05/1949	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	3
22/12/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade		2
14/02/1949	PAMPLONA	Jaime del Burgo		3
04/11/1948	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla		3
31/12/1948	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez		-3
			Moyenne générale	**1,7**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1949)

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – ALMERÍA -23.01.1949

Iltmo. Sr.

Conforme lo dispuesto en su Oficio Circular n° 2481 de fecha 20 de noviembre de 1946, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Teatro Apolo el día 21 del corriente titulada "LAS AGUAS BAJAN NEGRAS", lo siguiente :

a) Aceptable en todos los sectores.

b) Película acertada en todos sus aspectos, sus personajes se mueven con facilidad y hay buenos paisajes.

c y d) Los comentarios favorables acogidos por todo el público ya que la acción es entretenida y algunas veces emotiva.

Es mi impresión de que se trata de una buena película en donde se comprueba como el cine español se afianza cada vez más.

Adjunto se remite la crítica publicada en el periódico "Yugo" de esta capital.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Almería, 25 de enero de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: R.M. de los Reyes

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – AVILA – 10.06.1950

A tenor de lo dispuesto en O-Circular N92481, y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I el presente INFORME de la película española "LAS AGUAS BAJAN NEGRAS" estrenada en el Teatro Principal de esta capital el día 7 de los corrientes, siendo aquel como sigue:

a) Aceptación.
b) Razones de tipo artístico y argumental.
c) Totales.
d) Público de graderíos y butacas.

El juicio que merece a esta Delegación la película que nos ocupa, es de que se trata de un argumento al que, basado en la novela de Palacio Valdés "La Aldea Perdida", no se le ha sacado todo lo que puede dar de sí, pudo conseguirse una gran película pues fondo hay para ello, y en cambio no se ha logrado más que una película aceptable. El comienzo de la cinta con la narración que hace de la aldea nos hace creer presenciaremos la proyección de una gran película, pero a medida que avanzamos se va perdiendo interés para cobrarlo en las escenas finales, con un epílogo filosófico sobre el progreso que demuestra cuanto avanza la humanidad en el orden material y que poco (si no retrocede) en el orden moral. Desarrollándose la película en Asturias aunque se muestran unas panorámicas muy bellas, pudo sacarse mas partido de la belleza del paisaje. La parte

artística a cargo de los protagonistas bastante discreta. Buena fotografía y la música de ambientación solamente regular.

No se publicaron críticas.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 10 de Junio de 1950.
EL DELEGADO
Firmado: J. MAYORAL

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – BADAJOZ – ABRIL 1949

BADAJOZ. Critica de la película española : "LAS AGUAS BAJAN NEGRAS", estrenada en el Teatro López de Ayala, de esta capital, el día 10 de Abril de 1949.

La impresión que causó ésta película en el público, fue buena. Se alabó su argumento, muy original, que retrata el carácter español, en lucha con un progreso que quiere desarraigar al campesino asturiano de su terruño. Se hicieron comentarios laudatorios, del interés dramático de algunas escenas, y de la excelente fotografía, que recoge el bellísimo paisaje astur.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.
"Las aguas bajan negras", que sin deseo de codearse con las películas españolas que han marcado un hito en nuestra cinematografía, ha sido felizmente realizada, contiene un argumento que logra calar en el espectador. Los caracteres presentados, han sido vigorosamente dibujados, y hemos de reconocer que los personajes encargados de representarlos están muy encajados en sus papeles. La fotografía es excelente, así como la música.
(Se adjunta crítica de la película, aparecida en el semanario NORMA).

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – BURGOS – 27.02.1949

INFORME sobre la película española titulada "LAS AGUAS BAJAN NEGRAS" proyectada en el cine “Gran Teatro” de esta Capital entre los días 17 y 23 del actual, ambos inclusive, clasificada “tolerada para menores de 16 años”, con hoja de censura Exp. n° 8297.

Precedida de gran propaganda llegó esta película y, desde luego, no ha defraudado por sus merecimientos de carácter artístico, llevando bastante público a la amplia sala del “Gran Teatro”. Su desarrollo interesó al público desde el primer momento siguiendo con interés la sucesión de sus escenas magníficamente realizadas en su mayor parte. Argumento e interpretación rayaron a gran altura, haciéndose halagüeños comentarios del partido que han sacado sus directores en la adaptación a la pantalla de los pasajes de la novela de Palacio Valdés.

En resumen, una gran película española del agrado del público corroborado con su asistencia numerosa a las distintas sesiones de los seis días en que se proyectó, congratulándose del alto nivel que el cine español va logrando. Algunos aplausos se oyeron en la Sala a la terminación de la película en varias de las sesiones celebradas.

Burgos, 27 de Febrero de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – CASTELLÓN – 08.03.1949

Tengo el honor de elevar a esa Superioridad informe referente a la película española titulada "LAS AGUAS BAJAN NEGRAS", que ha sido estrenada en esta capital.

Entre el público obtuvo favorable acogida, elogiándose la dirección e interpretación especialmente. Únicamente recogimos ciertos críticas que señalaban alguna obscuridad en la fotografía de ciertos pasajes, y algunos defectos de sonido.

Esta Delegación juzga que se trata de una película bien realizada, cuyo mérito radica preferentemente en la labor de la dirección, así como en la confección del guion, que recoge fielmente el ambiente y asunto de la novela en que se basa. La interpretación es muy aceptable y las fotografías de exteriores y del interior de la mina, de buena calidad.

Creemos que es película que producirá buen efecto en su proyección en el extranjero, y que contribuye a realzar la calidad de la producción cinematográfica española.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a Vd. muchos años.
Castellón 8 de Marzo de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – GRANADA – 18.12.1948

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "LAS AGUAS BAJAN NEGRAS"

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película que comentamos, ha tenido una excelente aceptación por parte del público, que ha salido satisfecho de su proyección, ya que se trata de una buena cinta, muy interesante como exponente de caracteres y tipos, y espléndidamente conseguida en conjunto.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

Desde el punto de vista técnico, la película está muy bien lograda, aun cuando en su argumento-adaptación de la conocida novela de Palacios Valdés, "La aldea perdida" se haya desdibujado algo el ambiente asturiano y la dramática lucha entre mineros y campesinos, triunfantes unos y vencidos otros, en aras del progreso. De todas formas, y prescindiendo del argumento, la película es muy buena, y nos demuestra una vez más, las magníficas condiciones de Director que posee José Luis Sáenz de Heredia, quizá el más calificado de nuestros realizadores actuales.

La excelente fotografía de Aguayo y Alfredo y Cesar Fraile, y la inspirada música de Leoz y Parada, constituyen valiosas colaboraciones de esta cinta.

La interpretación nos da la tónica de la clase del Director de la película. Ha obtenido Sáenz de Heredia un magnifico conjunto de actores y a todos les ha hecho rendir el máximo, consiguiendo excelentes interpretaciones en actores secundarios, por ejemplo, ese Padre Prisco, acertado, simpático y comprensivo, y el violentísimo Plutón.

Charito Granados, Adriano Rimoldi, José Mª Ladó - esplendida interpretación la suya - Mari Delgado, Raúl Cancio, Tomas Blanco, José Jaspe, Fernández de Córdoba, Kaiser, Pérez de León, y todos los restantes intérpretes de esta cinta, merecen destacarse por su acabada labor.

c) Si las mismas son totales ó parciales:

Totales, por las razones anteriormente expuestas.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público, dada la buena calidad de la película.

e) Juicio propio:

La película que nos ocupa, es una buena producción nacional, muy acertadamente conseguida y excelentemente interpretada, sin más fallo que el pequeño de la adaptación argumental, en la cual no se ha acentuado debidamente el ambiente asturiano de la época de la acción, ese ambiente bucólico de paz, que en realidad constituye el nervio de la novela original.

Estrenada esta cinta en una de las más céntricas Salas de la Capital, el público ha acogido con agrado y aplauso su proyección.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 18 de Diciembre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José León Arcas

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – HUELVA – 28.05.1949.

De conformidad con las instrucciones de esa Superioridad, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película española "LAS AGUAS BAJAN NEGRAS ", estrenada en el Teatro Mora de esta capital, el día 21 del actual :

a) La película ha sido bien acogida por la mayor parte del público.

b) Las razones de ésta buena acogida, se refieren principalmente a la parte argumental y técnica de la película.

c) Estas razones han sido totales, en el sector de espectadores que las ha producido.

d) En el núcleo de espectadores de cierta cultura, que es el que más ha acudido a la proyección de la película en cuestión, se comenta muy favorablemente la índole del argumento, de la honda significación e interés, así como la excelente calidad de la fotografía.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la mencionada película es una buena realización de nuestra cinematografía, que se ve con agrado e interés, aunque no ha sido película de éxito comercial. Con ésta producción, se demuestra una vez más, que el cine español debe buscar sus argumentos en el mismo desenvolvimiento de la vida nacional, que ofrece innumerables motivos de interés y siempre más de acuerdo con nuestra psicología y nuestros gustos.

Se adjunta recorte de la crítica publicada en el periódico “ODIEL”, único de la demarcación.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 28 de mayo de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – PALMA – 22.12.1948

INFORME SEGÚN DEL OFICIO CIRCULAR N°2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "LAS AGUAS BAJAN NEGRAS", ESTRENADA EN EL PALACIO AVENIDA Y TEATRO LÍRICO DE ESTA CAPITAL EL DÍA 16 DE DICIEMBRE DE 1948.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

La película ha sido favorablemente acogida por la mayor parte de la opinión, considerándola muy bien realizada e interpretada.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Las reacciones favorables han sido originadas por la realización e interpretación. El argumento, procedente de una novela de Armando Palacio Valdés, ha sido bien adaptado conservando toda su fuerza emotiva.

La parte técnica se ha considerado bien resuelta, dentro de una manifiesta pobreza de medios.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES O PARCIALES

Fueron casi totales quedando solamente un pequeño grupo que creyó advertir algunos fallos en la parte técnica de la cinta y en la adaptación, tales como el deficiente sonido, las raras intervenciones del novelista en algunas escenas, las escasas explicaciones que se dan sobre el intenso odio de Goro a Nolo, etc.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"Las aguas bajan negras" es una buena película dentro de un género en el que estos últimos años se han realizado excelentes producciones.

En esta cinta de J. L. Sáenz de Heredia resulta mucho mejor la segunda parte que la primera y las escenas culminantes están mejor logradas que las de desarrollo común, advirtiéndose mucho cuidado en toda la película, la cual transcurre con una normalidad y suavidad muy destacables, producto de un guion bien concebido.

La interpretación es magnífica, aun cuando algunos personajes obran poco da acuerdo con la realidad, máxima en un aldea tan pequeña y de tan rutinaria vida, no siendo esto, sin embargo, achacable a la cinta sino a la novela.

La parte técnica es también buena aunque sin pretensiones, estando bien llevada la cámara y siendo excelente el montaje, que es lo mejor de la cinta. .

En resumen una película sencilla pero de seguro éxito de público debido a su dirección, interpretación y argumento.

Palma, 22 de Diciembre de 1948
El Delegado provincial de
Educación Popular

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – PAMPLONA – 14.02.1949

Título: LAS AGUAS BAJAN NEGRAS
Casa: Ballesteros
Expdt.: 8297
Nac.: española
Día de estreno: 29 de enero
Local: "Teatro Gayarre"

CRITICA

a) El público acogió la proyección de esta película con ostensible agrado, aún vista en sala que cuenta con un aparato de deficiente calidad. Permaneció en cartelera siete días consecutivos, lo que constituye un índice favorable.

b) La acogida favorable se basó en las bellezas logradas en la realización técnica y en la depurada labor de los intérpretes, más sin duda que por la índole argumental, también del agrado del público.

c) El juicio anterior se extiende a toda la película, si bien ponderando más determinados detalles que varían según los gustos, fueron muy celebradas las escenas de la taberna, la del descenso de la misma, las del sacerdote en la iglesia, y algunas otras.

d) Los juicios discrepantes, de existir, no han tenido eco que las exteriorizara.

JUICIO PROPIO: Constituye una de las películas españolas mejor logradas, siendo de lamentar únicamente el poco aparato propagandístico que se le ha asignado, ya que en calidades técnicas presenta aciertos indiscutibles.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Pamplona, 14 febrero de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – SALAMANCA – 04.11.1948

"LAS AGUAS BAJAN NEGRAS", Estrenada el día 30 en el Teatro "Bretón"

a) Aceptada.
b) Por todas las razones artísticas, técnicas y argumentales.
c) Por la totalidad del público.
d) En todos los espectadores.

Juicio personal del Delegado que suscribe.
José Luis Sáez de Heredia ha vuelto a producir una buenísima película interpretando fielmente la novela de Palacio Valdés y al poner de relieve las tradiciones, los sentimientos y la psicología del pueblo y de la tierra asturianos. La fotografía es magnífica y la interpretación inmejorable.

Dios guarde a V.I. muchos años.

SALAMANCA, 4 noviembre, 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo: R.G. Cantolla

LAS AGUAS BAJAN NEGRAS – VALLADOLID – 31.12.1948

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL.
"LAS AGUAS BAJAN NEGRAS"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Esta película ha pasado sin pena ni gloria, registrándose una media entrada el día del estreno y los dos días siguientes de proyección, no acudiendo el público casi en absoluto en los restantes. En general, muy mala aceptación.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Nada de descollante tiene esta película técnicamente considerada. La acción, mal presentada y resuelta; la interpretación teatral y afectada, y el ambiente, con intención de exaltar los valores de una región española, pobremente conseguido. Lo mejor, la fotografía.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. La buena intención evidente perseguida con esta película, no ha dado el resultado apetecido. Quizá dentro de esta línea de exaltación de valores regionales, deba desenvolverse parte del cine español, más con miras al exterior, pero es un hecho claro que la pobreza, en todos los aspectos de esta película, hacen de ella un elemento de propaganda muy contrario a lo que se pretendió. Creemos, que cuando se aborde un tema netamente español, debe resolverse perfectamente o no hacer la película.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 31 de Diciembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL

AGUSTINA DE ARAGÓN

Juan de ORDUÑA
1950
CIFESA

Intérêt National
Tous publics
Prix du SNE, Médaille d'Or BCAM, Prix du CEC

Genre(s) cinématographique(s) : historique ; drame

Synopsis : Agustina, une jeune femme sur le point de se marier, quitte Barcelone pour rejoindre Zaragoza et son futur époux. Sur le chemin, elle est interceptée par des troupes napoléoniennes. Juan, un jeune « barruto » - paysan aragonais – vient à son aide et parvient à la ramener à Zaragoza. Lorsqu'elle réalise que son fiancé a collaboré avec les Français, elle rompt son engagement. Elle accepte alors ses sentiments pour Juan et entre dans la résistance. Muée par un fort patriotisme, déterminée et courageuse, lors d'un assaut français elle prend la tête des Aragonais pour défendre la ville et résister aux troupes qui assiègent la ville. Encouragés par Agustina, figure populaire de l'histoire espagnole, les Aragonais parviennent à chasser de leur territoire les troupes napoléoniennes le temps que des renforts arrivent, et leur permettent de gagner la bataille.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs principaux : Aurora Batista (Agustina de Aragón), Fernando Rey (General Palafox), Virgilio Teixiera (Juan), Eduardo Fajardo (Luis Montana), Manuel Luna (Tio Francisco), Jesús Tordecillas (General Torres), Guillermo Marín (Napoléon), Juan Espantaleón (Tío Jorge), Fernando Fernández de Córdoba (Gouverneur), Raúl Cancio (Maño) José Bódalo (capitaine français)

Scénario : Vicente Escriva

Dialogues : Vicente Escriva

Photographie : Mariano Ruiz Capillas

Musique : Juan Quintero

Décors : Francisco Prosper

EN BREF

Troisième superproduction historique de Juan de Orduña pour CIFESA, la maison de production entend prolonger l'immense succès des précédents films réalisés par Juan de Orduña, *Locura de amor* et *Pequeñeces*. Le cinéaste reprend donc la vieille formule d'une histoire d'amour se déroulant à un moment épique de l'histoire espagnole. Il choisit de nouveau Aurora Bautista pour incarner Agustina, qui occupait déjà les rôles principaux de ses deux précédentes superproductions historiques.

Le film fait peu de cas de la rigueur historique : il glorifie tous les éléments et les mythes marquants de la Guerre d'Indépendance présents dans l'imaginaire collectif des Espagnols. Juan de Orduña met ainsi en scène dans le même film le siège de Zaragoza et la fusillade du « Dos de Mayo », en s'inspirant clairement du tableau de Goya.

S'il s'agit d'un film conforme à l'idéologie du régime, le réalisateur a tout de même pu se permettre quelques libertés : on peut y entendre parler catalan, et le film présente un peuple capable de s'organiser seul pour combattre les troupes françaises, sans avoir véritablement besoin de la hiérarchie militaire.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 13

Période de diffusion : 17 octobre 1950 au 26 juin 1951

La réception du film par les publics

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiqué	ALAVA	Teatro Florida	3	3	3
19/10/1950	ALBACETE	Gran Teatro	3	2	2,7
01/03/1951	AVILA	Teatro Principal	3	3	3
Non indiqué	BADAJOZ	Teatro Lopez de Alaya	3		3
19/10/1950	CACERES	Cine Norba	3		3
17/10/1950	CASTELLON		3	2	2,7
26/06/1951	CUENCA	Las Palmeras	3		3
24/10/1950	GRANADA	Cine Granada	3		3
08/11/1950	HUELVA	Cinema Rabida	3	3	3
20/10/1950	PALMA	Sala Astoria	3	2	2,7
Non indiqué	PROVINCE INCONNUE	Principe de Viana	3	-2	1,3
04/04/1951	SALAMANCA	Cinema Salamanca	3		3
08/11/1950	VALLADOLID		3		3
				Moyenne générale	**2,8**

La réception par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Non indiqué	ALAVA			**3**
19/10/1950	ALBACETE	José de Luna Cañizares	DP	
01/03/1951	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**2**
Non indiqué	BADAJOZ			**2**
19/10/1950	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
17/10/1950	CASTELLON	M. A. Zavala Diaz	DP	**3**
26/06/1951	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**3**
24/10/1950	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**3**
08/11/1950	HUELVA	J. Gonzalez Duque de Heredia	DP	**3**
20/10/1950	PALMA	F. Soriano Frade	DP	**2**
Non indiqué	PROVINCE INCONNUE			**2**
04/04/1951	SALAMANCA	R. Gomez Cantolla	DP	**-2**
08/11/1950	VALLADOLID	A. L. Santiago Juarez	DP	3
			Moyenne générale	**2,2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1949)

AGUSTINA DE ARAGÓN – ÁLAVA – NON DATE

INFORME SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "AGUSTINA DE ARAGÓN"

Distribuidora: Cifesa
Intérpretes Aurora Bautista, Fernando Rey, Manuel Luna y otros.
Calificación: Tolerada menores sin cortes.
Proyección: Martes l0 de octubre en el Teatro Florida.
Expte. núm. 9973

a) Con éxito sin igual ha sido estrenada la película española "Agustina de Aragón", mereciendo unánimes comentarios elogiosos.

b) Además de los sugestivos del tema de esta producción cinematográfica, la realización ha sido tan lograda que hasta los más exigentes reconocen que se trata de una de las mejores películas españolas. La interpretación está a la altura de las mejores extranjeras y ello hace que en ningún momento de caiga la acción ni el interés del público por su desarrollo.

c) Fue acogida, como ya hemos dicho, con general asentimiento.

d) Nada que señalar.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido esta proyección coincide con la que expusimos al opina, sobre "Locura de Amor", a la que supera seguramente "Agustina de Aragón".

Tema histórico, con ciertas concesiones para ambientar la película y hacer el asunto más cinematográfico. Mantiene íntegras las expresiones del espíritu patriótico y de exaltación propia del hecho histórico desarrolla y que hacen vibrar a los espectadores que subrayan con salvas de aplausos el final de algunas escenas.

La realización es magnífica y hemos de destacar las emocionantes escenas del “sitio" en las que esa realización alcanza cimas hasta ahora no coronadas.

La profusión de exteriores y la belleza de los mismos recrean la vista y la hacen discurrir sin violencias.

La interpretación es justa en todo momento, destacando la de Aurora Bautista.

Bien puede proyectarse esta película en el extranjero Creemos que estamos ante la producción nacional que supera a todas las anteriores.

AGUSTINA DE ARAGON – ALBACETE – 19.10.50

INFORME RELATIVO AL ESTRENO EN ESTA CAPITAL DE LA PELÍCULA NACIONAL "AGUSTINA DE ARAGON", DE ACUERDO CON LAS INSTRUCCIONES DEL ILTMO. S.R. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO DE FECHA 30 DE NOVIEMBRE DE 46.

En el Cine Gran Hotel se ha estrenado la producción nacional “AGUSTINA DE ARAGON"

El hecho de elegir este episodio de la Historia para incorporarlo al celuloide, ya representa de antemano un éxito, no sólo artístico sino patriótico. Aunque algunos, un tanto exigentes, creen que en ciertas escenas se podía lograr algo más, es evidente que la generalidad de los espectadores han catalogado esta película entre las mejores y se han maravillado de la soltura con que se han manejado las masas de hombres necesarias para filmar gran parte de la cinta.

Albacete, 19 de octubre de 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL

AGUSTINA DE ARAGÓN – ÁVILA – 01.03.51

De acuerdo con lo dispuesto en 0-Circular N°248l del 30 de Noviembre de l.946, y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V. I el presente INFORME de la película española "AGUSTINA DE ARAGÓN" estrenada en el Teatro Principal de esta capital el día 24 del pasado mes de Febrero próximo pasado, siendo aquel como sigue:

a) Aceptación.
b) Razones de tipo argumental.
c) Totales.
d) Público de graderío y butacas.

Por lo que a esta Delegación se refiere, la película AGUSTINA DE ARAGÓN indudablemente es una buena producción, que debió ser mejor por la trama argumental que la sirve de base. Fundada en uno de los episodios heroicos de nuestra Guerra de la Independencia, la película con ligeros variantes se ha ajustado a la realidad histórica de los sitios de Zaragoza. Argumentalmente no caben reparos serios que oponer, el guión que sirvió a la cinta es indudablemente bueno. Artísticamente AURORA BAUTISTA, FERNANDO REY, VIRGILIO TEIXEIRA, TORDESILLAS, EDUARDO FAJARDO tienen una actuación meritoria sin embargo los trabajos de comparsa dejan mucho que desear; muy principalmente en las escenas de guerra en el asalto a Zaragoza, faltas muchas de ellas del dinamismo y nervio propio de la situación que representan. En el aspecto de la fotografía, música y sonido está bien lograda.

Se adjunta crítica aparecida en EL DIARIO DE AVILA sobre la película que nos ocupa.

Dios guarde a V. I muchos años.
Ávila a l9 de Marzo de l.95l.
EL DELEGADO
J. MAYORAL

AGUSTINA DE ARAGÓN – BADAJOZ – NON DATE

BADAJOZ.- CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA: "AGUSTINA DE ARAGÓN", ESTRENADA EN EL TEATRO LÓPEZ DE AYALA, EL DÍA 24 DE MARZO DE 1951.

"Agustina de Aragón" gustó extraordinariamente al público porque, además de ver exaltada certeramente en la pantalla la figura de la gran heroína Zaragozana, comprobó cómo la cinematografiá española ha dado un nuevo paso en su camino hacia el progreso, abordando un tema ambicioso y nuevo hasta ahora del que ha salido airoso. Se alabó principalmente la interpretación de Aurora Bautista, los movimientos de masa, hasta ahora desconocidos en el cine español, y, sobre

todo, el acierto de las escenas emotivas del film, algunas de las cuales, lograron arrancar sinceros aplausos. El lleno en las funciones, fue también buena prueba del éxito de la película.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

"Agustina de Aragón", sorprende agradablemente al espectador, porque, además de tratar un tema tan español y tan real, como lo es el gran episodio de la epopeya Zaragozana, ofrece infinidad de valores artísticos que dan un balance favorabilísimo a la película. Salvo ligeros defectos en algunas escenas de masas, que no alcanzan naturalmente la perfección exigible, teniendo en cuenta de que se trata de la primera película española en este género, el film posee cualidades muy estimables: un argumento interesante hilvanado al general de la guerra de la Independencia; excelente interpretación de Aurora Bautista y Virgilio Teixeira, principalmente; buena fotografiá y apropiada música, y, sobre todo, un derroche de lujo y medios materiales que contribuyen a hacer agradable la película.

(Se adjuntan críticas aparecidas en la prensa local).

AGUSTINA DE ARAGÓN – CACERES – 19.10.50

"AGUSTINA DE ARAGON"

Película de producción nacional estrenada en el cine "Norba" de esta capital el día l2 de octubre de l.950, y proyectada hasta hoy l9, inclusive.

INFORME

Coincidiendo con el día del Pilar se ha estrenado en esta ciudad la película española AGUSTINA DE ARAGON que se ha mantenido en cartel durante ocho días, siendo, con LOCURA DE AMOR, la segunda que se sostiene tantos días proyectándose a dos funciones diarias, y constituyendo de por si un éxito de público que no alcanzaron las mejores producciones extranjeras, viniendo a poner de manifiesto la inclinación natural de la raza hacia la exaltación de los valores patrios que tanto abundan en nuestra Historia.

Es comprobado que este género de películas españolas como RAZA, LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS, etc ... etc. alcanzan el mayor éxito de público, que se apasiona por todo lo que exalta nuestras gestas heroicas.

De interpretación es elogiable la labor de todos sus componentes, aunque se considera generalmente que Autora Bautista se destacó más en "Locura de Amor". También se elogia la labor del Director de esta película de masas, la técnica y la música; pero sobre todo el interés cinematográfico que se ha conseguido con esta película, un tanto novelada, por necesidad para el espectador, de un pasaje gran conocidísimo de nuestra Historia.

La crítica periodística se ha encargado de comentar esta gran producción española, y por lo que al presente informe corresponde, hemos procurado recoger la opinión general del público, así como dar una impresión de su acogida, que en definitiva ha sido extraordinaria.

Cáceres, l9 de Octubre de l.950.
EL DELEGADO PROVINCIAL

AGUSTINA DE ARAGÓN – CASTELLON – 17.10.50

Tengo el honor de informar a V.I. acerca de la película española AGUSTINA DE ARAGÓN, estrenada en esta capital.

Los espectadores, sin excepción, coincidieron en los elogios a la cinta. Si alguna crítica recogimos fue sobre el dialogo, demasiado extenso a juicio de algunos; y también hubo quien estimaba se debió dar mayor extensión a la trama argumental propia de la película, ya que pesa esta, a su parecer, de ser casi una narración de hechos históricos.

Esta Delegación cree que la película que nos ocupa constituye una de las máximas realizaciones del cine español. Estimamos que el mayor mérito corresponde a la dirección, ya que aparte de lo acertado de su trabajo en general, ha sabido mover las masas de modo perfecto. La fotografía y sonido están bien logrados. La interpretación magnifica por parte de cuantos en ella intervienen. La presentación escénica es de gran calidad.

No se ha publicado critica del estreno en la prensa local .

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 17 de octubre de 1950
EL DELECADO PROVINCIAL

AGUSTINA DE ARAGÓN – CUENCA – 26.06.51

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN

Título de la película: "AGUSTINA DE ARAGÓN
Director: Juan de Orduña
Distribuidora: Cifesa.
Local: Cine Las Palmeras
Fecha de proyección: Dias l7-l8-19-20-2l-22-23 y 24 de Junio.

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Esta película ha obtenido la máxima aceptación entre los espectadores, como lo atestigua el hecho de haberse mantenido en la cartelera con lleno diario durante ocho días, cosa verdaderamente extraordinaria en esta capital.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

A lograr este éxito sin precedentes han concurrido, en primer lugar, el argumento que hunde sus raíces en la historia más auténticamente popular, capaz de suscitar emociones no caducadas a pesar de la distancia en el tiempo, de modo que entre nosotros, los españoles, mantiene una vivencia siempre actualizada.

Si el tema es por sí mismo interesante, el guión literario en que se ha plasmado reúne todas las condiciones que se pueden exigir a un buen guión, tanto en lo que se refiere a diálogo, limpio y ágil como conviene a la obra cinematográfica, como por su acierto en los motivos elegidos para concretar la acción argumental. No ha podido pasar desapercibida, con elogio, la fidelidad al relato histórico, sin concesiones a la galería patriotera, la perfecta ambientación de los hechos y la precisión en la pintará de tipos representativos de la España castiza. Si acaso se ha querido ver algún defecto, que, en juicio de algunos, resta mérito a la obra por lo que toca a la concepción de los

personajes, ha sido, precisamente, en la protagonista, cuyos discursos suenan a ficción literaria, y, en general, toda su actuación aparece excesiva para su condición de mujer del pueblo.

Cinematográficamente las opiniones y comentarios que se han podido recoger coinciden todos en apreciar la como obra perfectamente lograda en sus elementos técnicos; como longitud o extensión en los planos, fotografía, luz, movimiento de cámara y encuadres artísticos. Especialmente ha merecido elogios la facilidad y perfección en el manejo de masas, tanto más cuanto es este uno de los aspectos que los directores suelen esquivar por las dificultades que ofrece su filmación

Por lo poco común en el "cine" español, es de notar la acertada interpretación de todos los personajes secundarios , por la naturalidad con que viven sus papeles, mérito éste atribuido más que a los mismos interpretes a la inteligencia del director.

Por último hemos de señalar que la más apasionada acogida ha tenido lugar entre la masa de espectadores, sin duda, debido a una no confesada solidaridad existente entre el pueblo y sus héroes, así como porque el juego de pasiones puesto en acción es el más afín a su psicología.

El guión literario en que se ha plasmado reúne todas las condiciones que se pueden exigir a un buen guión, tanto en lo que se refiere a diálogo, limpio y ágil como conviene a la obra cinematográfica, como por su acierto en los motivos elegidos para concretar la acción argumental.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Estimamos que la realización de esta película constituye un auténtico triunfo de la cinematografía nacional con caracteres de obra cumbre, en cuya producción se han dado la mano todos los elementos que concurren, de manera que se puede afirmar que a un asunto digno corresponde una película no menos digna.

Cuenca, 26 de Junio de l.95l.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fd°: José L. Alvarez de Castro

AGUSTINA DE ARAGÓN – GRANADA – 24.10.50

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N°2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA “AGUSTINA DE ARAGÓN”

a).- Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del publico

La producción nacional "Agustina de Aragón", ha tenido extraordinaria aceptación entre el publico, por tratarse de una cinta de impecable factura y alta calidad, que emociona y conmueve por su tema y significación histórica.

b).-Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones

Desde el punto de vista técnico, la cinta es excepcional, pues su argumento adaptado por Escrivá, es el relato de los sitios de Zaragoza durante la invasión napoleónica. El personaje central, Agustina, es el símbolo de la resistencia heroica de todo un pueblo.

La labor del director Juan de Orduña es esplendida, pues a la dificultad que encierra hacer una película histórica, quizás el género más difícil, hay que añadir el problema de manejar acertadamente los numerosos conjuntos de extras que figuran en la cinta ; de todo ello ha sido triunfante Orduña y sin un fallo, pues el movimiento de masas no tiene que envidiar al de las producciones extranjeras, demostrando con ello su gran capacidad y pericia técnica. La gran calidad

de la fotografía de Ted Pahle realza los valores artísticos de esta cinta, destacando entre sus fotogramas los de la carga de caballería. La interpretación es muy buena, tanto que no es posible destacar a ninguno sobre los demás, dada la labor de conjunto que requiere 1a cinta. AURORA BAUTISTA, FERNANDO REY, VIRGILIO TEIXEIRA, EDUARDO FAJARDO, MANUEL LUNA, JESÚS TORDESILLAS, GUILLERMO MARÍN - un Napoleón muy breve-, Espantaleón, Fernández de Cordóba, Bódalo, Fernando Sancho, Cancio y un numeroso grupo de buenos secundarios, que realizan ajustada interpretación.

c).- En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron

En todos los sectores de público, dada la calidad de la cinta y los valores artísticos de la misma.

d).- Juicio propio.

"Agustina de Aragón", es una excepcional producción nacional que honra al cine español, por su realización y calidad artística y por lo que históricamente representa.

Estrenada en el Cine Granada, permaneció en cartel durante los días 11 al 22 del que cursa.

e).—En hoja adjunta se acompañan las criticas aparecidas en los Diarios “Patria” é “Ideal”.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 24 de Octubre de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José León Arcas

AGUSTINA DE ARAGÓN – HUELVA – 08.11.50

Informe de la acogida dispensada a la proyección de la película "AGUSTINA DE ARAGÓN", estrenada en el Cinema Rábida de ésta capital:

a). La película, ha sido muy bien acogida en todos los sectores
b). Las razones de ésta buena acogida, se refieren tanto a su argumento e interpretación, como a su dirección.
c). Estas opiniones han sido totales.
d). En la masa de espectadores de escaso nivel cultural, pero más numerosa, la buena acogida se debe principalmente a la índole de su argumento y a la popularidad del personaje central. En el resto se comenta favorablemente la dirección técnica y ambientación, ajustada en todo momento, así como la interpretación, especialmente la de Autora Bautista.

En opinión del Delegado que suscribe, "AGUSTINA DE ARAGÓN", viene a sumar un éxito más de los alcanzados últimamente por nuestra cinematografía, produciendo películas netamente españolas por su argumento y realización, y aptas para todos los públicos.

Se adjunta recorte de la crítica publicada en el periódico "ODIEL".

Dios guarde a V. S. muchos años.
Huelva 8 de noviembre 1950
EL DELEGADO

AGUSTINA DE ARAGÓN – PALMA – 20.10.50

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N°2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA “AGUSTINA DE ARAGÓN”, ESTRENADA EN ESTA CAPITAL EL DÍA 12 DEL CORRIENTE, EN LOS CINES SALA HISTORIA Y PALACIO AVENIDA.

ACOGlDA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido acogida con singular benevolencia por toda la critica y público de Palma, registrándose excelentes entradas en las salas donde ha sido proyectada.

La película ha despertado el interés de la afición cinematográfica -muy numerosa en esta Capital— por la bondad de interpretación, amenidad en el desarrollo de la trama y medios que se han puesto en acción para la filmación de las escenas de las batallas.

Además no se advierten en la cinta grandes fallos de realización ni de actores y ello valoriza su calidad.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE ORIGINARON TALES REACCIONES

Como queda indicado, la reacción favorable ha sido motivada por la categoría de la película. Las partes técnica, artística y argumental responden perfectamente al buen tiempo de estos últimos años que entretiene y satisface al público, observándose en particular en "Agustina de Aragón" un buen progreso en lo que a técnica cinematográfica se refiere y que destaca principalmente en las escenas de emoción y de violencia.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

La reacción favorable ha sido total. Solamente un pequeño grupo destaca como nota desfavorable la teatralidad en el modo de actuar de Aurora Bautista.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA CINTA

Juan de Orduña, con abundantes medios, ha realizado una buena producción, desarrollando con acierto un guión que no pretende ser una biografía sino un romance de emoción y de guerra. La figura de la protagonista queda así grandemente idealizada y la película gana en interés y espectacularidad.

Como en las otras películas de Aurora Bautista, destaca su teatralidad si bien no con la exageración de "Pequeñeces" principalmente.

La interpretación de los demos artistas es buena, así como el ambiente y la música.

El montaje resulta algo irregular puesto que al lado de excelente escenas aparecen fotografías vulgares y que denuncian su calidad de decoraciones.

“Agustina de Aragón" es una cinta espectacular, llena de interés y emoción y de éxito seguro ante el gran público.

Palma, 20 de octubre de 1950
El Delegado provincial

AGUSTINA DE ARAGÓN – PAMPLONA – NON DATE

Título : "AGUSTINA DE ARAGON"

Casa : Cifesa Producción.
Exp. : 9973
Nac. : española
Día de estreno: 12 de octubre.
Local.: "Príncipe de Viana"

CRITICA

a) La acogida dispensada a esta película, que venía precedida de gran aparato propagandístico y que se estrenó en un ambiente propicio al tema, puede estimarse en general muy buena, por el gran número de espectadores concurrentes a su proyección durante doce días consecutivos, aunque pasada o sucesivamente por tres salas de categoría gradualmente inferiores.

b) Las escenas de exaltado patriotismo que se reflejan en el argumento, han constituido sin duda el motivo central de la acogida favorable, así como la música de fondo, tan conocida, la indudable vistosidad de muchas escenas, y el aire tan eminentemente español y popular en que se desenvuelven sus personajes, de alta y baja alcurnia. Los planos espectaculares son frecuentes y ello basta para prender el ánimo del espectador corriente, pero predispuesto, de una intensa emoción patriótica que naturalmente impide la formación de un juicio crítico objetivo, desapasionado y entero. Además, la inmensa mayoría de los asistentes no acuden a juzgar, sino para dejarse "llevar" de antemano por unos gestos que en cierto modo se identifican con los sentimientos propios.

c) El juicio se refiere a la totalidad de la película.

d) Opiniones divergentes a la consignada las ha habido, por parte de aquellos que estiman juzgar las calidades de la película por sus méritos intrínsecos, según éstos, adolece de los mismos defectos inherentes a toda producción nacional: descuidos lamentables, teatralidad; una rara coincidencia con la película "Pequeñeces", en presentar una aristocracia de opereta. El nudo gordiano de nuestro cine, el movimiento de masas, que la propaganda pregonaba como resuelto definitivamente, no se ha resuelto, ni mucho menos: así, una Caballería que felizmente sólo avanza y no se le ve atacar las murallas de la ciudad. Finalmente, la intérprete Aurora Bautista, aparece, como siempre, con gesto y expresión excesivamente duros. Pero desde un punto de vista exclusivamente español, la película tiene calidades y por lo menos, no provoca indiferencia.

JUICIO PROPIO : Aparte de los aciertos, que son indudables, lo son también una serie de defectos que pesan crónicamente sobre nuestro cine. Y técnicamente no se hallan progresos respecto a películas anteriores como "Locura de amor" . Se trata, simplemente, de una película de fácil éxito.

AGUSTINA DE ARAGÓN – SALAMANCA – 04.04.51

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONES ESTRENADAS EN ESTA CA PITAL DURANTE EL PASADO MES DE MARZO DE 1.951

"AGUSTINA DE ARAGÓN".-
Estrenada el día 1 de Marzo de l.95l, en el cinema "Salamanca".

a) Aceptada.
b) Por razones de todo tipo.

c) Totales.
d) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Nos parece una magnífica película por su realización, fotografía e interpretación, aunque nos ha decepcionado y hasta cierto punto indignado a causa de que el episodio histórico si no se ha tergiversado en sus líneas fundamentales, por lo menos deja mal parado el heroísmo y el carácter de los españoles demostrado en aquella ocasión contra los franceses. Porque por querer demostrar y resaltar el temple heroico de la protagonista "Agustina de Aragón", se ha mermado hasta lo inconcebible no sólo el valor que demostraron los soldados y el pueblo en la defensa de Zaragoza, sino hasta del propio General Palofox. Efectivamente a cuellos paisanos que vuelven la espalda ante el enemigo y que tienen que ser alentados y exhortados por Agustina de Aragón; aquellas vacilaciones del General Palafox delante de su Estado Mayor: aquél llevarse las manos a la cabeza en una sorda desesperación con síntomas o e impotencia y que le impele a ser una especie de héroe a la fuerza; aquel temor que demuestra frente al grupo de mujeres que se le presentan en Capitanía en actitud se protesta y que tiene que ser defendido verbalmente, mediante una arenga hermosa, por la protagonista, nos dejan tan mal parados que se pierde por complejo toda la fama de la bizarría demostrar por el pueblo español, y que fue la única que defendió a Zaragoza, y no el hecho exclusivo de una mujer como parece que quiere demostrar la película. En este sentido no sólo es inaceptable la película, sino que debiera retirarse, y no salir nunca al exterior porque perderíamos con ello la aureola auténtica de lo que fue el levantamiento general español frente a la invasión francesa, gracias a los escasos conocimientos históricos que han demostrado tener en este caso el Director y guionistas.

Dios guarde a V. I, muchos años.
SALAMANCA, 4 abril de 1951
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.A.
Fd°: R. Gómez Cantolla

AGUSTINA DE ARAGÓN – VALLADOLID – 08.11.50

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "AGUSTINA DE ARAGÓN"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO. - La magnífica realización cinematográfica de una de las más heroicas gestas de nuestra guerra de la Independencia, la defensa de Zaragoza, que plasma en bellas imágenes el espíritu valeroso y combativo de los españoles, fue plenamente aceptada y aplaudida por el público de esta capital.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO Y ARTÍSTICO. - Juan de Orduña ha sabido dirigir con gran acierto una película, cuyo tema es difícil y de gran envergadura. Muy bien logradas están las escenas de los asedios de Zaragoza, que resultan emotivas en alto grado - Todos los artistas encarnaron sus papeles con gran fortuna; Aurora Bautista, como protagonista, realiza una interpretación digna de todo elogio al saber reflejar los matices de la extraordinaria y heroica figura de Agustina de Aragón. Participan de ese triunfo cinematográfico, por su buena y acertada interpretación, Virgilio Teixeira, Fernando Rey, Eduardo Fajardo y el resto de los artistas que

participan en esta producción. La ambientación y los fondos musicales están muy de acuerdo con las respectivas escenas.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN - Causa siempre una gran satisfacción el hacer un informe de una producción nacional, que como ésta, es magnífica en dirección e interpretación. Perfecta e inigualable podemos calificar la segunda parte de la película .

Dios guarde a V. I. muchos años.
Valladolid, 8 de noviembre de l.950
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo : A. Santiago Juarez

ALCALDE DE ZALAMEA (EL)

José GUTIÉREEZ MASSEO
1954
Aguila Films

Première catégorie A
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame ;

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre éponyme de Pedro Calderón de la Barca (1651)

L'arrivée des soldats du roi dans le village de Zalamea plonge de nombreuses familles dans la terreur. Elles craignent en effet qu'ils s'en prennent à leurs filles, la réputation des soldats royaux étant tristement célèbre. Lorsque l'un deux viole la fille d'un laboureur appelé Pedro Crespo, lui et son fils vont faire tout leur possible pour que justice soit faite. Son courage lui attire le respect des villageois qui l'élisent maire de la petite ville. Sa nouvelle position lui permet ainsi de pouvoir rendre la justice, et il condamne à mort le violeur de sa fille. Cependant, le village craint que son action ne provoque l'ire des troupes royales. Finalement, le Roi en personne salue la réaction du maire et approuve sa sanction.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Juanita Azores, Mario Berriatúa, Alberto Bové, José Marco Davó, María Fernanda D'Ocón, Casimiro Hurtado, Manuel Luna, Arturo Marín, Alfredo Mayo, José Orjas, Juanita Azores, Isabel de Pomés, Fernando Rey

Scénario : José Gutiérrez Maesso, Manuel Tamayo

Dialogues : Manuel Tamayo

Photographie : Sebastián Perera

Musique : Juan Quintero

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

La littérature espagnole des XVIe et XVIIe siècles a été très peu adaptée dans le cinéma réalisé sous le premier franquisme. Les censeurs avaient conscience de la difficulté à accorder ces œuvres classiques aux présupposés idéologiques du régime. En effet, ces dernières entraient généralement en contradiction avec les valeurs sociales, matérialistes et morales du franquisme, alors que paradoxalement, le régime a fait de cette période l'un de ses référents idéologiques de prédilection. L'œuvre peut en effet paraître problématique à plusieurs égards : le récit se fonde sur un viol et pose l'épineuse question de sa mise en scène sans qu'elle ne contrevienne à la morale sexuelle de la période. De plus, elle dresse un portrait de l'armée peu flatteur alors que le régime a fait de cette institution l'un des piliers de son pouvoir.

Comme de nombreuses adaptations d'œuvres du siècle d'Or, le film a suscité une forte division chez la critique : une part d'entre elle a estimé qu'elle a pleinement su vulgariser ce classique espagnol et le rendre accessible au grand public ; une autre part, à l'inverse, a considéré que l'adaptation n'a pas su rendre justice – voire à massacrer – le texte original.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 3
Période d'émission des rapports : du 22 janvier 1954 au 20 avril 1954

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
18/03/1954	CASTELLON		3		3
22/01/1954	HUELVA	Gran Teatro	3	0	2
20/04/1954	OVIEDO	Cine Aramo	1		1
				Moyenne générale	**2**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
18/03/1954	CASTELLON	M. A. ZAVALA	DP	**2**
22/01/1954	HUELVA	JOSE MARIA SALAS GUIRIOR	DP	**2**
20/04/1954	OVIEDO	LEON B. MANSO MENDENZ	DP	**PARTAGE**
			Moyenne générale	**2**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1954)

<u>El Alcalde de Zalamea – Castellón – 18.03.1954</u>

En general fue bien recibida por el público la película española titulada "EL ALCALDE DE ZALAMEA", en su estreno en esta capital.

Esta Delegación estima que la película, a base de la obra universalmente conocida, tiene su principal valor en el guion, ágilmente conseguido. La interpretación es buena por parte de los protagonistas y decae bastante en el resto de los actores. Es buena la labor de la dirección, aunque estimamos no debió tropezarse con grandes dificultades. La fotografía regular, y el sonido con apreciables deficiencias.

Se acompaña la crítica del diario local "Mediterráneo"

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 18 le Marzo de 1954.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma : M.A. Zavala

El Alcalde de Zalamea – Huelva – 22.01.1954

De conformidad con lo ordenado por esa Dirección General, a continuación se informa de la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "EL ALCALDE DE ZALAMEA", estrenada en el Gran Teatro, el día 5 del actual:

a) La película ha sido bien acogida en un sector y con indiferencia en otro.

b) Las razones de ésta acogida, se deben a la índole de su argumento.

c) Han sido totales en el sector que las ha producido.

d) En el sector que la ha acogido bien, formado por espectadores de un nivel cultural algo elevado, se elogia la actuación del director, que ha sabido llevar a la pantalla una de las obras más representativas de nuestro teatro clásico, con buen ritmo cinematográfico, sin que se pierda lo más esencial de su diálogo. En el resto de los espectadores, ha sido acogida con indiferencia, a causa de no apreciar debidamente todo su valor.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, aunque el tema no sea muy cinematográfica, ha sido bien realizada, siguiendo fielmente la línea del drama, conservando toda la belleza e intensidad de su diálogo. Magnificas fotografías y ajustada la interpretación y la música. Resultan demasiado crudas las escenas de los soldados en la venta.

Se adjunta critica publicada en el diario "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años .
Huelva 22 de enero de 1954
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José M Salas Guirior.

El Alcalde de Zalamea – Oviedo – 20.04.54

Local: “Aramo”
Estreno: 1 de abril de 1954
Intérpretes: Manuel Luna, Isabel Pomés, Alfredo Mayo
Direccion: Gutierrez Maeso

a) Un sector reducido de público asistió a esta película, pues el reparto de artistas y la trama de la misma entendida como copia de la comedia clásica retrajo al público.

b) Se achaca a la película cierta lentitud, producto quizá de haber seguido demasiado fielmente el argumento de la comedia.

La película registra una magnífica interpretación del actor Manuel Luna, y el ambiente de la época ha sido bastante fielmente registrado, aunque adolece de pobretería en lo que a escenarios y movimiento de masas se refiere.

Oviedo 20 de Abril de 1954
EL INSPECTOR
León B. Manso Méndez

ALHUCEMAS

José LOPEZ RUBIO
1947
Peña Films

Première catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : guerre et espionnage ; drame

Synopsis : Dans l'Académie d'Infanterie, un conférencier commence à relater aux élèves militaires l'histoire du capitaine Fernando Salas. En 1922, le lieutenant Salas est promu capitaine et est envoyé à Ceuta pour rejoindre le troisième bataillon des Cazadores. A l'inverse de nombre de ses compagnons qui démontrent leur courage par leurs actions et leur investissement, le jeune capitaine fait plutôt preuve de lâcheté. Il espère de tout son cœur revenir sur Madrid après ce séjour forcé en Afrique du Nord. L'occasion se présente lorsqu'un capitaine, qui a laissé sa fiancée à la péninsule, lui demande de le représenter officiellement pour son mariage à Madrid. Ce dernier, ravi d'échapper à sa mission, accepte. A la fin de la cérémonie, Salas reçoit un télégramme l'informant que le tout récent marié était en réalité décédé. Bouleversé par cette nouvelle, il décide de retourner sur le front marocain pour rejoindre ses compagnons de combats qu'il ne peut se résoudre à abandonner. Le jeune homme se métamorphose alors en véritable officier patriote, animé d'un profond sentiment de sacrifice, et admiré de ses soldats. Au cours du débarquement d'Alhucemas, il parvient à s'emparer d'une position stratégique décisive, aux prix d'une terrible blessure. La conférence se termine sur le dernier exploit du capitaine et la caméra montre alors Salas en train de quitter l'Académie tandis que les nouvelles promotions de recrues entonnent un hymne du corps de l'infanterie.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs principaux : Julio Peña (Fernando Salas), José Bódalo (commandant Almendro), Nani Fernández (Alicia Almendro), Sara Montiel, Tony Leblanc, Adriano Rimoldi (Capitaine Suárez), Rafael Clavo (le colonel), Tony Leblanc (Valverde), Sara Montiel (María Luisa Pereira), Carmen Cobeña, Carlos Martinez de Tejada, Carlos Díaz de Mendoza (capitaine Montero), Conrado San Martín (Abelardo Sánchez), José Prada (le général), Antonio Almorós, Miguel Miranda, Joaquín Pujol

Scénario et dialogues : José López Rubio et Enrique Llovet

Photographie : Mariano Ruiz Capillas

Musique : Manuel Parada

Décors : Luis Santamaría, Luis Noain, Montero

EN BREF

Alhucemas est un film mettant en scène une célèbre bataille sous la dictature de Primo de Rivera : le débarquement d'Alhucemas, qui met fin à quinze ans de conflit.

Le but du film est d'exalter les valeurs militaires espagnoles, à un moment où le régime de Franco se retrouve particulièrement isolé sur la scène internationale. En revenant sur un fait d'arme passé, il s'agit de légitimer le soulèvement franquiste en fédérant la société espagnole autour de l'armée nationale. Le film a ainsi reçu un véritable soutien de l'armée : de véritables soldats ont été mobilisés pour tourner certaines scènes, provenant de différents régiments.

Le film est construit sur deux rythmes narratifs opposés : celui de la vie au front, où les militaires sacrifient leur vie pour défendre la patrie, et celui des cafés madrilènes, qui représentent une vie civile frivole, déconnectée des réalités militaires et sans prendre conscience du sacrifice des soldats.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 14
Période d'émission des rapports : du 21 avril 1948 au 30 janvier 1950

La réception du film par les publics

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
17/03/1948	AVILA	Cine Actualidades	3		3
04/03/1948	BURGOS	Gran Teatro	2	2	2
20/04/1948	CASTELLON		2		2
23/04/1948	CUENCA		2		2
Non indiqué	GRANADA		2		2
30/01/1950	HUELVA	Teatro mora	-1	-3	-1,7
20/04/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3		3
21/01/1948	LOGROÑO	Teatro Moderno	3	3	3
07/04/1948	OVIEDO		0	2	0,7
20/05/1948	PALMA DE MALLORCA	Teatro Lirico	2		2
04/03/1948	PAMPLONA	Coliseo Olimpia	2		2
04/04/1948	SALAMANCA	Cinema Salamanca	2	2	2
30/12/1948	SORIA	Cine Avenida	3	-3	1
09/02/1948	VALLADOLID		2		2
				Moyenne générale	**1,8**

La réception du film par la délégation provinciale

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
17/03/1948	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**2**
04/03/1948	BURGOS			**2**
20/04/1948	CASTELLON	Francisco Mundina Vea	SP	**2**
23/04/1948	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	**DP**	
Non indiqué	GRANADA			**3**
30/01/1950	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	**-2**
20/04/1948	JEREZ DE LA FRONTERA		DL	**2**
21/01/1948	LOGROÑO			**2**
07/04/1948	OVIEDO	José Ramon Herrero	DP	**-2**
20/05/1948	PALMA DE MALLORCA	Francisco Soriano Frade	DP	**-2**
04/03/1948	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**2**
04/04/1948	SALAMANCA	R. Gomez Cantolla	DP	**-2**
30/12/1948	SORIA	Franc. Roncal Gonzalo	DP	-2
09/02/1948	VALLADOLID	A. Santiago Juarez	**DP**	**2**
			Moyenne générale	**0,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1948-1950)

ALHUCEMAS – ÁVILA – 17.03.48

De acuerdo con lo ordenado en el O-Circular N92481 de fecha 30 de Noviembre de l946, y a sus efectos tengo el honor de emitir el presente INFORME de la película española "ALHUCEMAS" estrenada en el cine Actualidades de esta capital el día 13 de los corrientes:

a) Aceptación.
b) Razones de tipo argumental."
c) Totales.
d) Público de butacas (no existe otra clase de localidad)

A juicio de esta Delegación la película española ALHUCEMAS tiene su mayor mérito en la profunda vibración patriótico que transmite al espectador durante el curso de la proyección. Tema histórico el de su argumento nos recuerda, a otras muchas películas y extranjeras que reflejan episodios bien históricos oficiosos pero de acción externa parecida; no obstante el público gusta de esta clase de películas y en la que nos ocupa mostró su agrado con aplausos al final de la proyección. Existe algún defecto que bien pudo corregirse, por ejemplo la ausencia del enemigo en el asalto al "blocao" avanzadilla, y en la toma del Peñón de Alhucemas, bien pudieron intercalarse unos fotogramas de las tropas moras.

Bien de fotografía, música, e interpretación en la que hay que destacar a JULIO PEÑA y JOSÉ BODALO por la feliz ejecución de sus respectivos papeles, el resto de los interpretes tuvo una actuación discreta.

No se han publicado críticas.
Dios guarde a V.I muchos años.
Avila a 17 de Marzo de 1948
Firmado: J. Mayoral

ALHUCEMAS – Burgos – 04 .03 .1948

INFORME sobre 1a película española titulada "ALHUCEMAS", estrenada y proyectada en la Sala del Cine "GRAN TEATRO" de esta Capital durante los días 27,28,29 de Febrero y 1,2 y 3 de Marzo, clasificada como tolerada para menores, con hoja de censura de fecha 28 de Enero de 1948, expediente n°7916.

Con gran lujo de propaganda ha sido estrenada 1a película" ALHUCEMAS" en la Sala del Gran Teatro de esta Capital. Primeramente se pasó en sesión privada y exclusiva para Autoridades locales.

La película no defraudó, ni mucho menos, y ha logrado un buen éxito de taquilla. Reunió un público numeroso en casi todas las sesiones en que se proyectó, siguiéndose por parte de este con atención, interés y un tanto de emoción. De todas formas es digno de notar que la película llega más fácil a las clases selectas que a las humildes. Aquellas, comprenden mejor las dos facetas principales del personaje central de "ALHUCEMAS", con sus dos concepciones distintas de la vida y el honor, en las que sale triunfante el sentido patriótico y la virtud heroica del sacrificio. Estas, ven en ella una fiel exposición de la vida militar en las trincheras y una oficialidad que afronta con valentía la muerte. En su primera parte resulta algo pesado ganando viveza y soltura después de esta primera mitad lenta y excesivamente preparatoria de su desenlace.

El argumento de carácter acentuadamente realista recoge muy bien la vida de aquellos campamentos africanos llenos de peligros en los que la vida castrense se refleja con aspereza e incomodidad en un marco adecuado, árido y desabrido. La interpretación, magnifica en sus personajes principales. Julio Peña y Boladoa se presentan como unos consumados intérpretes. En un plano más discreto discurre la actuación de los restantes intérpretes de la película. Si a todo ello se añade una buena fotografía con escenas soberbiamente realizadas, puede catalogarse esta película como una de las buenas producciones que van saliendo de los estudios españoles, llenando por su carácter histórico y su ardor patrio un vació que se dejaba sentir en las pantallas nacionales recargadas de proyecciones psicológicas.

ALHUCEMAS- CASTELLÓN – 20.04.1948

Tengo el honor de remitir a esa superioridad informe referente a la película española ALHUCEMAS, estrenada en esta capital.

Entre el público ha causado muy grata impresión, elogiándose tanto el elevado tono patriótico como realización. Recogidos impresiones muy favorables sobre fotografía, interpretación y sonido; y una única crítica referente a la monotonía que en general encierra la película, al desenvolverse la acción casi exclusivamente en el campo africano. Podemos afirmar que en general, ha sido considerada por los espectadores como una excelente película.

Estima esta Delegación que tanto por las excelencias del guion, como por su realización acertada, se trata de una cinta que honra al cine nacional. Únicamente encontramos ciertos defectos de amaneramiento o teatralidad en algunos intérpretes, así como la excesiva duración de ciertas escenas, que fatigan algo al espectador; creemos que ello se pudo evitar dando alguna mayor extensión a escenas referentes a la trama incidental que, al darle mayor variedad de cenario, la hubieran hecho más amena. Consideramos un pleno acierto las escenas del desembarco y los desfiles en la Academia. La fotografía y sonido, bien logrados. Los protagonistas, acertados en sus respectivos papeles.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a VI muchos años.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.O.
EL SECRETARIO PROVINCIAL

ALHUCEMAS – CUENCA – 23.04.1948

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA DE Producción NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL CUMPLIENDO EL OFICIO CIRCULAR NUM. 2481

Título de la película: "ALHUCEMAS"
Dirección: José López Rubio
Argumento y diálogos: Enrique Llovet
Fecha de proyección: 19 de abril de 1948
Local: Cine España

a) -Aceptación o repulsa por parte del público.

Ha sido bien aceptada generalmente, siendo buena prueba de ello los repetidos aplausos en distintas ocasiones escuchados, provocados por aquellas situaciones de alta emoción patriótica que con gran frecuencia se dan a lo largo de la película.

Que esa buena aceptación sea general, considerada la masa de espectadores en conjunto, no quiere decir que haya sido total y absoluta, púes hemos oído opiniones que sin dejar de considerar lo bueno de la emoción patriótica han hecho observar graves defectos.

b)-Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Por lo que se refiere a la técnica, sin acusar graves defectos que se haga excesivamente ostensibles, la construcción de la película es hallada muy elemental y ordinaria, acusándose la escasez y pobreza de imágenes. A la técnica se le acusa de no haberse atrevido a afrontar con la abundancia de recursos que el arte cinematográfico ofrece el haber traído a la pantalla las acciones de guerra y combate con la amplitud panorámica y de masas en los momentos en que así lo requería el argumento, tales como las escenas del desembarco y subsiguientes, juzgado por la crítica como sumamente artificioso, por cuanto en el mismo desarrollo del combate se advierte una ficción absoluta, no apareciendo por ningún sitio un enemigo visible y causando una impresión lo más mínimamente guerrera, si no fuera por la gran emoción e interés dramático que se concentran en el protagonista, visto a través de su individualidad en conexión con el gran momento histórico y dramático.

Desde el punto de vista artístico y argumental se pueden señalar todos los aciertos que la realización de la película lleva consigo, pues, a pesar de carecer de apropiada y esmerada técnica, es indiscutible que la emoción tenía conquistado al auditorio intensamente. Sin embargo, todavía se encuentran reparos en este aspecto que deslucen un tanto el dramatismo de la acción, considerándose como tales el academicismo cuartelero que rige en todo momento entre la tropa y la oficialidad, cuando todos sabemos que esos vínculos de disciplina académica, si no desaparecen en guerra totalmente, se contraen en tal grado, que apenas si se echan de ver, dando paso a una esencial camaradería y llaneza de trato y acción. Por lo que se refiere al diálogo se critica también lo sobrecargada que se halla la película por este elemento del que se hace principal y casi único modo de expresión, no exento de un excesivo énfasis en momentos en que no hay lugar para diálogos y si solamente para la acción. No faltan opiniones, según las cuales podían quedar totalmente

suprimidas escenas enteras y aun personajes, por cuanto su introducción en el desarrollo de la película carece de toda significación.

No justificándose siquiera por servir de puntos de conexión en el proceso argumental. Se cita a este efecto el baile, destituido de todo interés y puramente convencional, y la actuación del Pater, figura presentada con mínima dignidad y escaso decoro, pues nadie diría que era el Pater y lo confundiría más fácilmente con el furriel de la compañía, si no fuera porque expresamente se le nombra como tal Pater.

c) Totalidad o parcialidad de las reacciones.

Ya hemos dejado indicado en el primero de los apartados que la favorable aceptación de la película abarca a la mayor parte de los espectadores, y aun pudiéramos decir que a la totalidad, siendo causa concreta de este efecto el alto tono patriótico en que se desenvuelve la película, dándose al mismo tiempo esa otra actitud crítica por los fallos observados en su realización.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Dando de lado los defectos y reparos que técnicamente se señalan respecto de esta película, queda justificada esta producción por la lección de patriotismo que el argumento entraña, y estimamos sumamente acertado que estas lecciones se den cumpliendo esa alta finalidad de educación del sentido patriótico de la opinión.

Sin embargo hemos de apuntar que para conseguir ese efecto o finalidad nuestro cine, y en general la producción literaria de cualquier género que sea, ha de procurar desembarazarse en lo posible de ese patriotismo verbal al que nos tienen tan acostumbraros los directores de películas, cuando tan abundantes gestos, actitudes y hechos se concentran en el español, infinitamente más elocuentes que cuanto pueda decirse con la más depurada literatura.

ALHUCEMAS - GRANADA - non daté

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO,DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481,SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "ALHUCEMAS".

a) -Aceptación ó repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película "Alhucemas», ha sido, en general, bien acogida por toda clase de públicos, ya que se trata de una excelente cinta inspirada en el elevado y heroico espíritu militar de nuestro glorioso Ejercito, y es el relato cinematográfico de aquella audaz operación militar que puso punto final a la guerra de Marruecos.

El excelente guion de Enrique Llovet, y la experta dirección de José López Rubio, han dado por resultado esta buena película, muy del agrado de todos.

b)-Razones de tipo técnico, artístico, argumental,etc.,que hayan podido originar tales reacciones:

Desde el punto de vista técnico, solo hay que destacar un dialogo quizá algo excesivo, sobre todo en la primera parte, estando en cambio muy bien con seguidas otras escenas, como las del

Fortín (esta magistral), y las del desembarco en la playa de la Cebadilla, no obstante no verse en ningún momento al enemigo, aunque este detalle no le reste mérito.

Excelente fotografía en exteriores, y buena música.

La interpretación esplendida por parte de Julio Peña y José Bódalo en sus difíciles papeles, y Rafael Calvo, Adriano Rimoldi y demás intérpretes, muy bien en sus cometidos. Las breves actuaciones de Sara Montiel y Nani Fernández, ponen una nota sentimental en la película.

c).Si las mismas son parciales 6 totales:

Totales.

d).En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de espectadores, dado el argumento de la película y la calidad de la misma.

e).Juicio propio: La película arriba citada es una buena producción del cine español, digna de alabanza por tratar de un episodio de la densa historia militar de España y reflejar el fondo espiritual de nuestros heroicos soldados.

f).En hojas adjuntas, se remiten las críticas, aparecidas en la Prensa local, Diarios Ideal y Patria

ALHUCEMAS - HUELVA- 30.01.1950

De conformidad con lo ordenado por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada a la proyección de la película "ALHUCEMAS", estrenada en el Teatro Mora de ésta capital, el día 26 del actual:

a) -La película ha sido acogida más bien con indiferencia y en algunos sectores, con comentarios desfavorables.

b) -Las razones de ésta acogida se refieren a la parte técnica de la película.

c) – Estas razones han sido totales.

d) -Los comentarios desfavorables afirman que los directores y productores cinematográficos, malgastan el dinero que reciben mediante premios y ayudas del Sindicato, produciendo películas mediocres que, como la que nos ocupa, no están a la altura del tema elegido.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, ofrece una excelente fotografía y exactos decorados, así como una interpretación discreta, pero, dado el sentido patriótico de la película, podía haberse logrado una producción de más emoción y mejores calidades cinematográficas.

No se publicado critica en la prensa local.

Dios guarde a V.S. muchos años.

Huelva 30 de enero de 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia

ALHUCEMAS – JEREZ DE LA FRONTERA – 20.04.1948

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en numero 2481 le transcribo informe de la película de producción nacional "ALHUGEMAS", con Hoja de Censura. número 7916, proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez el día lo de Abril.

APARTADO a) Fue aceptada.
APARTADO b).- Su aceptación fue debida a su dirección y argumento.
APARTADO c).- Tuvo muy buena acogida por parte del público de todas las localidades, dado el carácter patriótico de la misma.

El Delegado Local de Jerez de la Frontera nos informa que es una película de argumento magnífico y que la interpretación merece los más cálidos elogios.

No obstante en algunos trozos de la película la dirección no está a tono con el resto de ella, pues en algunas ocasiones es muy lento el desarrollo de la misma.

Dios y arde a VI muchos años.
CÁDIZ, 20 de Abril de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

ALHUCEMAS - LOGROÑO – 21.01.1948

"ALHUCEMAS"
Teatro Moderno – 21 Febrero 1948

a).— Aceptada

b .— Argumento mu cuidado interpretación sobria técnicamente acertada, especialmente las fotografías de exteriores.

c).— Totales

d).— En general y especialmente en espectadores de edad contemporánea a los hechos.

Excelentes los efectos propagandísticos, frente al mundo musulmán y a los firmantes del tratado de París. Acertada por la elipsis de elementos de relleno en favor de las experiencias personales que los espectadores vivieron.

Muy bien logrados los planos de desembarco y ambientadas las escenas que se desarrollan en Madrid. No obstante destacamos que la presentación de la escuadra española que acompañaba

las fuerzas de desembarco tiene más apariencia de documental añadido a la cinta pues incluso los efectos de luz son completamente distintos al resto de la película.

ALHUCEMAS – OVIEDO – 07.04.1948

TITULO: "ALHUCEMAS"
DIRECTOR: José López Rubio
PRODUCTORA: FILMOFONO
FECHA: 5 abril de 1948
LOCAL: Principado, de Oviedo

En relación con el oficio-circular 2481, de 30 de noviembre de 1946, tengo el honor de informar a V.I. sobre el estreno de la película cuyas características quedan expresadas.

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE Del PÚBLICO.

El público no ha rechazado la película ni la ha aceptado sin reservas. Ha sido una película más de asunto histórico, pero inferior a las conocidas entre las recientes, en concepto del público, que no ha aplaudido las escenas en que podía haberlo hecho por su emotividad. No ha despertado interés, pero no se la ha juzgado rechazarle. Por otra parte, el público no ha hecho tema de conversación cinematográfica la cinta, ni se la hecho propagador de ella como ha ocurrido con otras producciones recientes (Botón de Ancla") .

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL,ETC...QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

El público ha encontrado como objeción principal que resultaba demasiado larga para la brevedad del asunto y sobre todo del efecto que se quería lograr. Se tarda mucho y de manera muy monótona y repetida en preparar las escenas finales. Esta misma lentitud resta emotividad a las situaciones porque no es posible sostener largo tiempo el sentimiento. Esta es la razón principal. Acaso en algunos sectores del público pueda haber influido el hecho de la unicidad de lugar para el desarrollo de la acción.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES.

La opinión anterior sadada de los comentarios de los espectadores después de salir o unos días después, es casi unánime. Se le pueden destacarse reacciones particulares favorables al asunto y fin del argumento, pero aun éstas reconocen las deficiencias antes citadas.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO DE PRODUJERON.

Ya hemos hecho notar antes que la reacción ha sido casi general. El sector particular antes citado se encuentra entre personas que frecuenta poco el cine y además de estudio (universitarios y jóvenes del bello sexo).

IMPRESIÓN PERSONAL.

El asunto es muy escaso para la longitud que se da a la cinta.

El desenlace está muy lentamente preparado. Algunas escenas se ven venir, lo cual resta interés (la muerte del comandante, por ejemplo).

La escena del desembarco resulta breve en comparación de la longitud con que se ha venido preparando casi siempre con las mismas circunstancias, frases, escenas.

Las vistas de está operación nos parecen bien tomadas y con la suficiente rapidez.

Altamente formativo el diálogo del Comandante con el Capitán, cuando este solicita el traslado y cuando enferma antes de salir a hacer el reconocimiento. Igualmente la muerte del primer capitán y la visita del capitán Salas al féretro. La defensa de la avanzadilla poco antes de llegar los refuerzos.

Bien de sonido, salvo algunas, muy pocas, depresiones. La unicidad del lugar ciertamente era difícil de salvar: puede ser un pequeño inconveniente para la movilidad de cine. Lo mejor de la Cinta lo encontramos donde con harta frecuencia el público se fina muy poco. Nos referimos a estos dos puntos : el carácter del Comandante - que pudo lograr mas – y el dialogo y moral militares contenidos.

ALHUCEMAS – PALMA DE MALLORCA – 20.05.1948

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA “ALHUCEMAS” ESTRENADA EN EL TEATRO LÍRICO DE ESTA CAPITAL EL DÍA 13 DE MAYO DE 1948

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA OBJETO LA PELÍCULA.

Ha sido recibida con aceptación por gran parte de los espectadores de la misma.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Las reacciones favorables han sido motivadas por la buena interpretación que realizan las figuras principales de la película, la feliz dirección de José López Rubia y en general por la técnica de la película.

Los comentarios desfavorables han sido en el sentido de encontrarse el guion carente de interés y emoción así como realizadas con superficialidad las escenas culminantes de la cinta y en torno de las que gira durante toda ella.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Aunque la mayoría ha reaccionado favorablemente, no puede considerarlos que han encontrado “peros” a la cinta.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO

Nada importante que señalar en este sentido.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Es altamente loable el afán que se observa en el cine nacional de hace algún tiempo de realizar hechos importantes de nuestra historia, toda vez que las películas son grandes medios de propagación y actualmente, debido al gran número de cintas de guerra proyectadas enalteciendo figuras y hazañas de diversos países, resulta necesaria cierta campana nacional en el mismo sentido. "ALHUCEMAS" por la pesadez del guion trazado en torno al hecho del desembarco, alguna exageración en los personajes y la falta de emotividad de las escenas primordiales pierde gran parte de su principal cometido. Además algunos momentos están realizados con gran infantilismo y los combates no se logran dar en ningún momento sensación de realidad.

La interpretación es bastante buena, al igual que la fotografía, puesta en escena, etc., siendo muy discutible la labor del director.

En resumen una película española que hubiera podido ser mejor.

ALHUCEMAS -Pamplona- 04.03.1948

CRITICA

a) La circunstancia de que la película fuera estrenada en un salón de segunda categoría deslució el éxito de esta producción, ya que a las consabidas prevenciones, se añadió la de relegarla de antemano. A pesar de ello, permaneció en cartelera cinco días consecutivos, lo que constituye dato favorable.

b) El motivo argumental, el episodio de la Historia nacional reciente, tan discutido, fue lo que indudablemente pesa en el ánimo emocional del público y que predispone favorablemente el juicio. Se ha advertido, además, un tono general de dignidad y de discreción, a lo largo de la cinta.

c) El juicio público señala aspectos de la película que incurren en el defecto que con carácter endémico se viene atribuyendo a las películas nacionales: el de la lentitud, que llega a romper desagradablemente la tensión patriótica que en determinados momentos logra.

d) No existen juicios diferentes a los apuntados.

JUICIO PROPIO. El conjunto de la película produce buena impresión, pero no consigue lograr una sensación de desenvoltura en el trabajo de los protagonistas y en el manejo de medios materiales; es decir, se hace ostensible que nuestra producción nacional, con las excepciones conocidas, sigue desenvolviéndose y luchando con una escasez de materiales que en cierto modo no deja de ser heroica.

ALHUCEMAS – SALAMANCA – 04.04.1948

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DELEGACIÓN DURANTE EL MES DE MARZO DE 1948, DE ACUERDO CON LO ORDENADO EN LA CIRCULAR NÚM. 2481.

Durante el mes de marzo pp d, se han estrenada en las salas de espectáculos de esta capital, las siguientes películas nacionales:
Día 3, de marzo, "ALHUCEMAS", en el cinema Salamanca.

a) La película fue aceptada gratamente por el público aunque se le pusieron algunos reparos;
b) Los reparos a que nos referimos en el apartado anterior son exclusivamente de tipo técnico y directivo.
c) Estos han sido totales.
d) En toda la clase de público pero muy en especial las clases más cultas.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Todo lo que se refiera a temas históricos españoles, merecen por las epopeyas que representan ser tratados con el máximum de elementos proprios para de dejarla a la altura que se merece. ALHUCEMAS plasma un momento culminante de la historia de España en África, y por eso esta cinta debió constituir el punto culminante también de nuestro cine, porque la gesta tuvo la importancia y envergadura de las grandes hechos nacionales. Sin embargo y aunque han sido logrados algunos puntos tales como el desembarco, deja mucho que desear en la dirección e ilación artística entre las distantes escenas, y es por ello por lo que viene a resultar una película pobre.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 4 de abril 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

ALHUCEMA - SORIA – 30.12.1948
INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL
"ALHUCEMAS"

a) Por la inmensa mayoría fue acogida favorablemente, mostrando algunos su disconformidad por razones técnicas.
b) Las razones de los primeros se basan en el interés de su argumento con auténticos valores para la formación del espíritu nacional; y las de los segundos en la escasa técnica mostrada en muchas escenas.
c) Parciales.
d) Sin distinción de características aunque gustó más al sector juvenil.

JUICIO PROPIO:

Creo que pudo haberse hecho una magnífica película porque el tema se prestaba a ello. Deficiencias técnicas y una interpretación pobre en muchos momentos hacen que no pase de

regular. A pesar de tono, consigue un magnifico efecto de exaltación patriótica, sobre todo, en la juventud que fue el sector que mejor supo entender la película.

Fue proyectada en el cine Avenida de esta Capital el día 30 de noviembre ppdo.

SORIA, a 30 de diciembre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
F/F. Roncal Gonzalo

ALHUCEMAS - Valladolid – 09.02.1946

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL.

"ALHUCEMAS"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Con asistencia de las principales autoridades y de numeroso publicó se estrenó con gran éxito esta película que exalta nuestra gesta de Marruecos. La aceptación dispensada a la película fue francamente cariñosa, siendo aplaudida con profusión al terminar la misma.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. El tema elegido de poco necesitaba para conseguir, hacer una buena película. Con simpatía hemos de consignar que se ha logrado hacer una película discreta y que sin grandes humos no dudamos que ha de satisfacer a todos los públicos. Salvados algunos defectos de dirección — excesivo el me-traje y lentitud de la primera parte, exceso de saludos militares, reiteración de escenas la Cinta se nos ofrece es un tono discreto, que desearíamos para las películas nacionales y aún para bastantes extranjeras.

JUICIO DE ESTA Delegación.— Esta Delegación opina que, garantizando. La Dirección de las mismas es un acierto el llevar a la pantalla con elevados tonos argumentos que exalten la inagotable fuente heroica del espíritu español ya que, hechas con discreción, serán numerosas películas que hablarán por derecho propio de la madurez de nuestro Cine, que debe de ser circunscrito a temas que sin ser españoladas, sean auténticamente hispanas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 9 de Febrero de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo. A. Santiago Juárez

AMAYA

Luis MARQUINA
1952
CIFESA

Intérêt National
Tous publics
Intérêt National

Genre(s) cinématographique(s) : historique ; drame ; romance

Synopsis : Adaptation de la nouvelle historique de Francisco Navarro Villoslada intitulée *Amaya o los vascos en siglo VIII*, publiée en 1879.

Le prince wisigoth Ranimiro se marie avec Paula, la descendante du roi basque Aitor. Elle reçoit en héritage un somptueux bracelet, symbole traditionnel du peuple basque. Ce joyau suscite néanmoins l'envie de sa sœur, Amagoya, qui ambitionne secrètement de devenir la reine des Basques. Après leur mariage, Ranimiro et Paula ont une fille, qu'ils appellent Amaya. Les années passent, mais le règne est marqué par les luttes et les querelles incessantes entre Basques et Wisigoths. Au cours d'une nuit, le palais de Aitor où réside le couple royal est incendié. Durant ce tragique événement, Paula et son beau-frère – le mari de Amagoya - meurent dans les flammes, mais Amaya parvient à être sauvée. Le prince Ranimiro, absent durant l'incendie, est accusé de l'avoir provoqué, alors que le véritable responsable n'était autre que le mari d'Amagoya. Alors que Ranimiro est sur le point d'être condamné à mort, Pelayo, le neveu du roi Rodrigo, interrompt le procès pour annoncer l'invasion imminente des musulmans. Les Basques décident de se joindre à la lutte pour repousser les envahisseurs et défendre la foi catholique. Le chef basque Iñigo, qui retenait captif Ranimiro, tombe amoureux de sa fille Amaya. Après de nombreux rebondissements, les deux jeunes gens se marient et deviennent roi et reine des pays Basques.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : José Bódalo, Rafael Luis Calvo, Susana Canales, Félix Dafauce, Ramón Elías, Armando Moreno, Manolo Morán, Julio Peña, Pedro Porcel Porfiria Sanchiz, Eugenia Zúffoli

Scénario et dialogues : Luis Marquina, J. Luis Albéniz, José María Arroia-Jáuregui, Jesús Azcarreta, Francisco Navarro Villoslada

Photographie : José F. Aguayo, Heinrich Gärtner

Musique : Jesús Guridi

EN BREF

Ce film vient clore le long cycle de cinéma historique ouvert et encouragé par le régime sous le premier franquisme. En effet, le public espagnol semble s'être lassé de ce type de productions cinématographiques, et le film de Luis Marquina, bien que classé d'Intérêt National par le régime, connaîtra un véritable échec commercial.

Ce film retrace la légende basque sur laquelle l'historiographie nationale de l'époque se fonde pour illustrer les origines de la nation espagnole au moment où la péninsule ibérique se trouve sous la domination des wisigoths durant les V^{e} et VIII^{e} siècles. La légende vise à montrer l'union des Espagnols face aux envahisseurs musulmans pour défendre la foi chrétienne. On a donc ici une identification très claire de l'hispanisme au catholicisme, une constante du discours nationaliste officiel du franquisme. Ce film intègre ainsi la vaste production culturelle du premier franquisme destinée à renforcer le récit historique de la construction nationale, fondée avant tout sur l'union religieuse.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 7
Période d'émission des rapports : du 22 octobre 1952 au 26 avril 1954

La réception du film par les publics

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
04/09/1953	SALAMANCA	Cinema Salamanca	3		**3**
janv-53	BADAJOZ	Teatro Lopez de Alaya	3		**3**
22/10/1952	CACERES		1		**1**
10/11/1953	CASTELLON		-3		**-3**
03/10/1953	CUENCA	Las Palmeras	2		**2**
26/04/1954	HUELVA	Cine Oriente	0		**0**
12/01/1953	VALLADOLID		-2		**-2**
				Moyenne générale	**0,6**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
09/01/1953	BADAJOZ			**-2**
22/10/1952	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
10/11/1953	CASTELLON	Manuel Andres Zavala Diaz	DP	**-3**
03/10/1953	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**-2**
26/04/1954	HUELVA	Francisco Mora Perez	SP	**-3**
04/09/1953	SALAMANCA	R. Gomez Cantolla	DP	**1**
12/01/1953	VALLADOLID	A; Santiago Juarez	DP	**-3**
			Moyenne générale	**-2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1944-1949)

Amaya – Badajoz – 09.01.1953

BADAJOZ. CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLÁ "AMAYA" ESTRENADA EN EL TEATRO "LOPEZ DE AYALA" EL DÍA 6 ENERO 1953.

JUICIO DEL PÚBLICO:

Esta película de estrenó con lleno de público en todas las localidades, y con buenas entradas en los dos días siguientes que se siguió proyectando, excepto en las sesiones de noche.

En general la película ha gustado, y ha mantenido el interés de los espectadores, llegando estos a aplaudir en varios momentos de la película, saliendo bien impresionados y satisfechos ce la proyección.

JUICIO DE ESTÁ DELEGACIÓN.

Nosotros en cambio no salimos ni medianamente satisfechos. Solo hubo una cosa que nos gustó: las fotografías. La interpretación de los principales papeles masculinos, faltos de naturalidad y realismo. Todos sus movimientos, gestos y declamación son exagerados especialmente los de José Bodalo y Julio Peña.

Los papeles femeninos se mantienen más discretos y acertados en consonancia con las situaciones del argumento, sobresaliendo Susana Canales.

Las comparsas de guerreros y la batalla y asalto al castillo, de floja presentación y pobre realismo, La música, ruidosa y sin "decir" nada en los momentos psicológicos y emocionales de la película.

Badajoz, 9 de Enero de 1953

Amaya – Cáceres – 22.10.1952

"AMAYA"
Película de producción nacional estrenada en esta capital el día 19 de octubre 1952

INFORME

A muy pocos días de la autorización, cuya Hoja de Censura lleva la fecha del día 2 del presente mes, se dio a conocer en Cáceres el estreno de la película de producción nacional acogida al crédito sindical, AMAYA.

Con este antecedente tan significativo de ser estrenada en Cáceres antes que en Madrid, se puede deducir, sin que ello nada quiera decir, la clase de acogida que se le ha dispensado por parte del público y de la crítica de prensa, tan meticulosa en otras películas, cuando en cualquier sentido viene precedida de los grandes altavoces de los periódicos madrileños.

Cierto, que como puede verse en uno de los recortes adjuntos, el elogio a la ligera es manifiesto, en una actitud invariable por todo lo nacional, dejando en silencio en la mayoría de los casos, o el comentario adverso obligado, para lo extranjero únicamente en el aspecto moral; pero reflejo del estudio no lo es y menos hijo de la impresión favorable que haya podido producir al público. Este ha dicho muy poco y si algo se le ha ocurrido, ha sido desfavorable, sin entrar en más averiguaciones.

El argumento de la novela por su carácter histórico y literario no admite ninguna clase de reparos y si en cambio el guión que se ha hecho sobre el mismo para adaptarlo a los limitados medios con que se tropieza de ordinario para llevar a cabo la realización de películas de altos vuelos como ocurre en este caso.

Hay pobreza en la ejecución de las más interesantes escenas, carentes de grandes perspectivas en los exteriores, que es lo que echa de menos el público, más la carencia de amplia movilidad para el desarrollo de lo que se quiere sean ejércitos contendientes, con un campamento de godos, al que se le puede aplicar la tan conocida expresión de una lucha de negros en un túnel, como igualmente el detalle de lo poco acostumbrados que se muestran los guerreros a montar a caballo, y menos en pelo.

A todo esto se une el que el escenario casi siempre es el mismo, faltándoles a los intérpretes esa apostura propia de los hombres de aquellos tiempos tan distintos a los presentes, entre ellos, Manolo Morán que adopta gestos y expresiones más propias del campesino de nuestra época.

La cotización que el público da a la película es muy baja, juzgándola en cualquiera de sus aspectos, aunque reconoce que se ha malogrado uno de los mejores propósitos del cine español, en cuyo campo pudiera hallar las mejores películas.

Tal es en realidad, la impresión que ha producido en el público, no muy numeroso por cierto, el estreno de la película que nos ocupa.

CÁCERES, 22 de octubre de 1952
EL DELEGO PROVINCIAL.

Amaya – Castellón – 10.11.1953

La película española AMAYA fue fríamente recibida por el público en su estreno en esta capital. Se criticó por los espectadores su lentitud, lo excesivo de los diálogos y la falta de grandiosidad en los escenarios ase de las películas de este tipo.

Esta delegación estima que la película parece pertenecer a la época de comienzos del cine. Tanto por la lentitud de su acción como por la falta de medios que se advierte en su realización, produce la sensación de cosa no lograda. Además carece del dinamismo característico del cine y pesa extraordinariamente sobre el espectador, con un dialogo extensísimo y poco atractivo. Los interpretes procuran ajustarse en su labor al cometido asignado, sin que sobresalga la actuación de ninguno de ellos.

La cámara, ajustada a una realización que parece casi siempre teatro fotografiado.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.I muchos años.
Castellón, 10 de Noviembre 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
FIRMA : M. A. ZAVALA.

Amaya – Cuenca – 03.10.1953

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: AMAYA

Director: Luis Marquina
Casa distribuidora: CIFESA
Fecha de proyección: 27 al 30 de septiembre
Local: Cine Las Palmeras

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Regularmente acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental etc.

Basada en la popular novela del mismo nombre de Navarro Villoslada, refleja un episodio de leyenda entre los reinos godo y vasco en la invasión árabe, por lo que las escaramuzas e intrigas mantienen el interés del espectador medio.

En la producción no hay que destacar nada notable y que todos los factores son de una medianía semejante, salvándose en la interpretación dos personajes y en camera los exteriores.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

El guión y, la dirección no han reflejado en la producción el carácter y temple que debía emanar de los personajes que presenta; usando y abusando de la espectacularidad del movimiento de masas.

Cuenca, 3 de Octubre de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fd°: Jose L. Alvarez de Castro.

Amaya – Huelva – 26.04.1954

A continuación tengo el honor de informar a V.S., sobre la acogida dispensada, en esta capital, a la proyección de la película "AMAYA", estrenada en el cine "Oriente" el día 27 de marzo último:

a) La película ha sido acogida con indiferencia.

b) Los espectadores que la comentan, pertenecen en general, a un nivel cultural poco elevado.

c) Han sido totales.

d) Las razones de ésta acogida, se deben principalmente a la excesiva teatralidad de sus personajes, resultando pesada y aburrida.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que podía haberse hecho un interesante guión, con más grandeza moral y fortaleza de éste pueblo tan apegado a sus tradiciones, y no haberse ajustado tanto a lo anecdótico y regional. La dirección e interpretación poco sobresalientes.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.I muchos años.
Huelva 26 de abril de 1954
EL DELEGADO PROVINCIAL, p.a. EL secretario

F : Francisco J.de Mora Pérez

Amaya – Salamanca – 04.09.1953

"AMAYA". Estrenada en el Cinema Salamanca, el día 15-8-53.

a) Aceptada.

b) Por razones de historia.

c) Totales.

d) La mayoría.

Juicio personal del Delegado.

Como siempre, no se ha podido alcanzar el punto de apogeo que todos ansiamos se produzca. Sin embargo, en algunos aspectos se ha logrado mejorar como por ejemplo en el movimiento de masas. La interpretación es magistral en cuanto se refiere a las intervenciones del actor Rafael Luis Calvo y otros secundarios; no ocurre lo mismo con las figuras centrales, pues tanto Susana Canales como Julio Perla no consiguen una interpretación siquiera discreta, sobre todo éste último que dista mucho de saber, siquiera, lo que se trae entre manos.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 4 de septiembre de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: R. Gómez Centolla.

Amaya – Valladolid – 12.01.1953

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PRODUCCIÓN NACIONAL "AMAYA" ESTRENADA EN VALLADOLID EL DÍA 6-1-53.

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO: Con escaso interés ha sido acogida esta nueva producción nacional, decepcionando a los espectadores que sin duda esperaban una película de mayor interés y acción. Debido a estas causas no es fácil que se mantenga en cartel durante mucho tiempo.

RAZONES DE CARÁCTER TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC.: La falta de acción es lo primero que sorprende al espectador. El movimiento ha sido sustituido por el dialogo, excesivo y muy teatral. Un amplio corte del dialogo y una mayor agilidad en Luis Marquina, su director, quizá hubiera sido suficiente para sacar adelante esta película. De los interpretes puede destacarse a la actriz Susana Canales; no sucede así con Julio Peña, desafortunado y vulgar intérprete del personaje Iñigo García.

La fotografía, muy irregular sin nada sobresaliente.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN: Creemos que los productores españoles están desafortunados en la elección de guiones. Decididamente los temas de tipo histórico no son los mas apropiados al temperamento de los directores españoles.

En general la película resulta pobre y desvaída sin nada que merezca especial mención.

Creemos que la producción española debería encaminar sus pasos hacia los temas de ambiente religioso, que hasta la fecha es donde ha obtenido sus más resonantes triunfos.

Dios guarde a V.I. muchos años
Valladolid, 12 de enero de 1953
Fdo. A. Santiago Juárez

APARTADO DE CORREOS 1001

Julio SALVADOR
1951
Emisora Films

Première catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : policier

Synopsis : Un jeune homme nommé Rafael Quintana est assassiné en pleine rue, devant le commissariat de police de Barcelone. Miguel et Marcial, membres de la brigade criminelle sont chargés de mener l'enquête et commencent à inspecter le domicile du jeune homme. Ils découvrent dans un journal laissé chez lui une annonce d'emploi entourée. Il s'agit d'un poste de gérant au sein d'une entreprise de produits chimiques, proposant un important salaire. Les personnes intéressées doivent écrire à la boîte postale 1001. Les policiers décident alors de faire surveiller la boîte postale, ce qui les met sur la piste de Carmen, une jeune femme chargée de récupérer les courriers et de les renvoyer dans une autre boîte aux lettres de Las Ramblas. Après avoir été interrogée, elle finit par révéler que les lettres sont destinées à Julian Azorez, mais qu'elle ne peut guère leur en dire plus car elle ne connaît pas cet homme. Les policiers décident alors d'envoyer une fausse lettre, ce qui leur permet de localiser Antonio, un employé des postes qui s'approprient certains de ces courriers. Interrogés par les deux enquêteurs, il finit par dénoncer Julian en révélant le mobile de l'assassinat de Rafael, lié à un trafic de cocaïne. Les enquêteurs, après une longue course poursuite, finissent par tuer le trafiquant alors qu'il tentait de leur échapper.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Elena Espejo (Carmen), Conrado San Martin (Miguel), Tomás Blano (Antonio Benítez), Manuel Juan (inspecteur Marcial Velasco), Carlos Muñoz (Rafael Quintana), Luis Pérez de León (père de Rafael Quintana), Casimiro Hurtado (le chauffeur de taxi), Guillermo Marin (passant), José R. Goula, Emilio Fabregas, Eugenio Testa,, Emilio Goya, Marta Grau, Ricardo Fuentes, Modesto Cid

Scénario et dialogues : Julio Coll et Antonio Isasi-Isasmendi

Photographie : Federico G. Larraya

Musique : Ramón Ferrés

Décors : Emilio Ferrer, Antonio Fontanals

EN BREF

Le cinéma policier espagnol existe avant les années cinquante, mais à partir de *Apartado des correos 1001* et *Brigada criminal*, ce genre connaît d'importants changements. Il s'inspire directement du cinéma noir américain, en reprenant les principaux stéréotypes hollywoodiens : le héros débutant et impétueux conseillé par son collègue expérimenté ou encore la jeune femme à la fois innocente et involontairement coupable qui fait fondre le cœur d'un des policiers. Les nouveaux réalisateurs de ce genre s'inscrivent également dans l'influence néoréaliste en vogue de la période, mouvement peu encouragé par le régime qui privilégie le portrait d'une Espagne idyllique et fantasmée.

Le film est ainsi entièrement tourné en extérieur, caractéristique sur laquelle la production insiste particulièrement, à l'aide d'une voix *off* au début du film, qui explique aux spectateurs que tous les lieux qu'ils pourront observés au cours de la projection sont naturels, et non reproduits en studio.

D'un point de vue idéologique, le film constitue clairement une exaltation du corps policier et entend illustrer les méthodes d'investigation de la police de façon parfois presque documentaire.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 12
Période d'émission des rapports : du 23 janvier 1951 à février 1952

La réception du film par les publics

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Janvier 1951	ALAVA	Teatro Florida	3		**3**
Juillet 1951	AVILA	Gran Cinema	3		**3**
Février 1952	BADAJOZ		3		**3**
16/02/1951	CACERES	Cine Norba			
31/01/1951	CASTELLON		2		**2**
11/07/1951	CUENCA	Cine Alegria	3	2	**2,7**
25/01/1951	GRANADA	Cine Granada	3		**3**
27/02/1951	HUELVA	Gran Teatro	3	2	**2,7**
23/01/1951	PALMA	Salon Rialto	3		**3**
14/03/1951	PAMPLONA	Cine Olimpia	3		**3**
05/03/1951	SALAMANCA	Cinema Salamanca	3		**3**
25/02/1952	VALLADOLID		2	3	**2,3**
				Moyenne générale	**2,8**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Janvier 1951	ALAVA			**3**
17/07/1951	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**2**
Février 1952	BADAJOZ			**3**
16/02/1951	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
31/01/1951	CASTELLON	M. A. Zavala Diaz	DP	**2**
11/07/1951	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**2**
25/01/1951	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**3**
27/02/1951	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	**3**
23/01/1951	PALMA	F. Soriano Frade	DP	**3**
14/03/1951	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**3**
05/03/1951	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**2**
25/02/1952	VALLADOLID	A. Santiago Suarez	DP	**3**
			Moyenne générale	**2,7**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1951-1952)

APARTADO DE CORREOS 1001- ALAVA – Non daté

INFORME SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "APARTADO DE CORREOS 1001".

Distribuidora: Hispano Fox Films
Intérpretes: Conrado San Martin, Elena Espejo y Timas Blanco
Calificación: Tolerada menores sin cortes
Proyección: Viernes, 26 de enero de 1951 en el Teatro Florida
Expte. Num. 10 052

a) La proyección de la película española "APARTADO DE CORREOS 1001" produjo excelente impresión y fue comentada elogiosamente en todos los círculos de opinión.

b) El argumento de esta película que por su carácter policíaco pudiera mostrar escasos signos de originalidad, es por el contrario atrayente e interesante durante todo su desarrollo. Por otra parte la labor de las cámaras ha sido realmente magnifica y es esta uno de los detalles que todos los espectadores señalan como de mayor valor y mejor elogio. El ambiente en que se desarrolla la película en las calles de Barcelona principalmente, es exacto y real. La interpretación, salvando algunos pequeños lunares, es justa. Los motivos finales de la película, en los que se muestran interesantes escenas de un establecimiento público, alcanzan una realidad digna de todo elogio.

c) La película mereció el aplauso unánime de los asistentes.

d) Nada que señalar.

e) El juicio de la Delegación, está totalmente identificado con lo arriba expuesto, debiendo hacer constar que se trata de una buena película española con un tema atrayente, interesante y bien cuidado y que llega a un final sorprendente. Hemos de destacar también, como ya se dice más arriba, la magnífica labor realizada por cámaras.

La fotografía es clara y bien lograda.

Como detalle diremos que la aparición de Guillermo Marín en esta película en plano totalmente secundario, hace que el desarrollo de la acción, sea insospechada, ya que la mayoría de los espectadores comienzan a señalar desde el principio a Guillermo Marín como autor del asesinato, como en realidad en esta película se ha utilizado a este actor precisamente para evitar que los espectadores conozcan anticipadamente el desarrollo de la actuación.

APARTADO DE CORREOS 1001- AVILA – 17.07.1951

A tenor de lo dispuesto en Oficio-Circular N° 2481 del 30 de Noviembre de 1946 y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I. el presente INFORME de la película "APARTADO DE

CORREOS 1001" estrenada en el Gran Cinema de esta capital el día 13 de los corrientes, siendo aquel como sigue:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo técnico, artístico y argumental.

c) Totales.

d) Público de butacas, no existe otra clase de localidades.

El juicio que le ha merecido a esta Delegación la película APARTADO DE CORREOS 1001, ha sido satisfactorio, aunque se encuentran en ella defectos técnicos que pudieran corregirse.

La actuación de Conrado Sanmartín, Elena Espejo, Tomas Blanco, Manuel de Juan y en general todos los interpretes bajo la dirección de Julio Salvador es acertada, lo que contribuye a que esta película guste al público, bien de ambientación y no menos en cuanto al sonido y fotografía se refiere.

No se publicaron críticas de esta película.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Ávila a 17 de Julio de 1951.
EL DELEGADO
Firmado: J. MAYORAL

APARTADO DE CORREOS 1001- BADAJOZ – Non daté

BADAJOZ . CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "APARTADO DE CORREOS 1001" , ESTRENADA EL DÍA 1 DE FEBRERO DE 1952.

Esta película española era esperada en Badajoz con gran expectación, como bien lo prueba el hecho de que en todas las funciones en que se proyectó, el lleno fue absoluto. Hasta extrañó que fuera estrenada en un día laborable y no en domingo o en día festivo. Los comentarios escuchados entre el público fueron muy satisfactorios, y el interés estuvo prendido en todo momento del espectador.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Lo que más agrada de esta producción española, es su originalidad. En este nuevo género, ha triunfado plenamente la producción de Julio Salvador, llevada con un excelente ritmo cinematográfico y con un interés creciente, sin caer en los clásicos tópicos de esta clase de producciones. Gusta más, porque la mayoría de las escenas se han desarrollado en las calles de una ciudad.

Es buena la interpretación de Conrado San Martín, Elena Espejo y Tomás Blanco. Igualmente la fotografía y los fondos musicales.

(Se adjunta crítica aparecida en el diario local HOY).

APARTADO DE CORREOS 1001- CÁCERES – 16.02.1951

"APARTADO DE CORREOS 1001"

Película de producción nacional estrenada en el cine NORBA de esta capital el día 27 de enero de 1950.

INFORME

Durante los días 27, 28, 29 y 30 del pasado mes de enero se proyectó en los cinematógrafos NORBA y GRAN TEATRO, de la misma empresa, la película de producción nacional APARTADO DE CORREOS 1001 que la mayor parte del público acogió satisfactoriamente, si bien en algunos sectores se dejó notar la desconformidad.

La trama, no obstante de hacerse cansada al principio, consigue prender en el interés e intriga del espectador por llegar a conocer el misterioso personaje.

Si los exteriores son buenos, tomados en las calles centrales de Barcelona, reflejando el tráfico urbano en las horas de más afluencia, y recogen el ambiente de algún que otro lugar apacible, los interiores son bastante deficientes, exceptuando el del Banco, donde aparece el criminal con cara de inocente, como así mismo las atracciones de un parque con barracas de feria.

Conrado San Martín no es el galán de otras producciones que le hicieron simpático y le dieron fama, desmereciendo considerablemente su interpretación con gestos amanerados y un poco insulsos. Elena Espejo no hace más que exhibir su sugestiva belleza, pues artísticamente demuestra una insuficiente expresividad y Tomas Blanco es el galán sobrio que da vida a su papel en todas sus actuaciones.

En general la película ha sido medianamente acogida, pudiendo considerarse aceptable en cierto modo, ya que resistió cuatro días en cartel.

Cáceres, 16 de Febrero de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

APARTADO DE CORREOS 1001- CASTELLÓN – 31.01.1951

Tengo el honor de informa a V.I. acerca de la película española titulada "APARTADO DE CORREOS 1001", que ha sido estrenada en esta capital.

La cinta fue bien acogida por el público, de entre el cual recogimos la grata impresión causada. Si alguna crítica recogimos se refería a pequeños detalles y en comparación con ciertas películas americanas de este tipo.

Esta Delegación estima se trata de película bien conseguida y es exponente de un evidente progreso en la producción cinematográfica española. En su calidad de película policíaca logra un nivel elevado; y la trama se mantiene interesante durante toda la película. La interpretación es buena; quizás algún personaje no acabe de ajustarse totalmente a su papel, pero sin que ello represente demérito grande para la película. fotografía y sonido, de buena calidad. La dirección supo imprimir el debido dinamismo a la acción y captar exteriores que, más prodigados, estimamos hubiera aumentado el realce de la película.

No se ha publicado crítica del estreno en la presa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón , 31 de Enero de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

APARTADO DE CORREOS 1001 - CUENCA – 11.07.1951

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "APARTADO DE CORREOS 1001"
Director: Julio Salvador
Distribuidora: HISPANO FOXFILM S.A.E.
Local: Cine Alegría
Fecha de proyección: 7, 8 y 9 de julio

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

En términos generales ha gustado esta película al conjunto de los espectadores, sin que falte la minoría para la que la aceptación está sujeta a ciertos reparos, que a su juicio impiden que pueda considerarse como obra lograda en su plenitud.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Del argumento podemos decir que conforme al género policíaco tiene todo cuanto se puede pedir en orden a intriga, engranaje lógico de hechos y peripecias, caminando de deducción en deducción hacia el fin propuesto.

Respecto del diálogo, sin ser excesivo, y, en general, adecuado, con todo, podía haber sido más ajustado y preciso y haber ahorrado ciertas frases innecesarias unas veces, y en otras sustituido por imágenes.

En cuanto a realización, es sin duda la parte mejor lograda de la película y la que presta todo el valor artístico que tiene. Este valor reside en los escenarios naturales utilizados y que tan maravillosamente sirven a la más perfecta ambientación, de modo que el relato aparece bajo el prisma de la cosa auténticamente vivida; es también la agilidad y soltura en el manejo de la cámara que presenta imágenes y planos sumamente expresivos y con una limpieza y claridad notables.

Interpretativamente no podemos decir que raye en la perfección, pero sí que, en general, cumplen su cometido con discreción y no faltos de la precisa naturalidad en gestos y movimientos.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Creemos en las posibilidades del "cine español", porque cada día son menos posibilidades y más realidad y logro, corno sucede en esta película que comentamos, a la que si bien se le puede señalar alguno que otro defecto, no son estos tan graves ni de tal volumen que pueden desvirtuar una obra estimable en su conjunto por lo que toca a lo peculiar de la cinematografía, la realización, ese complejo de factores que concurren en toda producción, en que el más nimio detalle adquiere un valor expresivo insospechado.

Cuenca, 11 de Julio de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: José L. Álvarez de Castro.

APARTADO DE CORREOS 1001 – GRANADA – 25.01.1951

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "APARTADO DE CORREOS 1001".

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del público.

La película a que hacemos referencia en este Informe, ha tenido mucha aceptación por el público, pues se trata de una cinta muy buena en su género, que interesa al espectador, y que está muy bien realizada.

b) Razones de tipo técnico. artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Técnicamente, la cinta es excelente, pues posee un guion muy bien cuidado y un dialogo limpio y realista. Realizada al estilo de las buenas producciones extranjeras de su género, o sea en escenario natural de las calles, todos los personajes están admirablemente captados, destacando en esta cinta, las escenas finales de la persecución y muerte del criminal, en la "Gruta Encantada", magníficamente conseguidas y que nos recuerda, aunque sin compararlas, aquellas buenas secuencias finales de "La dama de Shangai".

La excelente fotografía de Federico G. Larraya realza la calidad de esta cinta, y la música del Maestro Farres muy entonada.

Muy bien interpretada por Elena Espejo, Conrado San Martín, Tomas Blanco y Manuel de Juan, secundados por otros buenos actores muy discretos en sus cometidos.

c) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

En todos los sectores de público por la calidad del asunto y el interés de su trama argumental.

d) Juicio propio.

La producción que comentamos, es una magnifica realización nacional dentro de su clase, con un asunto original en el cine español, habiendo agradado extraordinariamente al público, que la aplaudió en su primera proyección.

Estrenada en el Cine Granada, permaneció en cartel, durante los días 16 al 22 del que cursa.
.

e) En hoja adjunta, se acompañan las criticas aparecidas en los Diarios Ideal y Patria.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 25 de Enero de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

APARTADO DE CORREOS 1001 – HUELVA – 27.02.1951

De conformidad con lo dispuesto por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "APARTADO DE CORREOS 1001", estrenada en el Gran Teatro, el día 17 del actual:

a) La película ha sido muy bien acogida.

b) Las razones de ésta buena acogida, se deben tanto a la parte artística y argumental, como a la técnica.

c) Los comentarios favorables se han producido en todos los sectores, pudiendo decirse que han sido totales.

d) En el núcleo de espectadores, siempre dispuestos a encontrar defectos en nuestras películas, ésta se comenta favorablemente, pero haciendo constar que en ella se repiten situaciones copiadas de películas americanas, similares. En el resto de los espectadores, se comenta con agrado, sin reservas de ninguna clase. En todos, la película ha gustado ya que el interés se mantiene hasta el final.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que ésta película es un notable avance de nuestra producción cinematográfica, ya que logra un éxito sin discusión en un terreno que hasta ahora no ha sido tocado por nuestros productores y en el que tantas obras maestras tienen los norteamericanos.

La fotografía e interpretación, especialmente de Tomás Blanco y Conrado San Martín, están a la altura de la excelente dirección y realización.

Se adjunta crítica publicada en "ODIEL".-

Dios guarde a V. S. muchos años.
Huelva 27 de febrero de 1951
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José González Duque Heredia

APARTADO DE CORREOS 1001 – PALMA – 23.01.1951

INFORME DE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL, SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR 11 2481, DE LA PELÍCULA TITULADA"APARTADO DE CORREOS 1001", ESTRENADA EN ESTA CAPITAL, EL PASADO DÍA 18 EN EL SALÓN RIALTO.

ACOGIDA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido favorable en todos los aspectos, no defraudando a la afición, la cual esperaba la película con singular expectación, debido al éxito logrado en Barcelona.

En la realización de Julio Salvador, estriba principalmente el éxito de la cinta, el cual con certera visión cinematográfica rodo la mayoría de escenas en calles y edificios de Barcelona, captando la cámara la acción que transcurre ante ella sin que exista al parecer, componenda preconcebida para hallar unos efectos.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Todas las partes de la película, técnica, artística y argumental, contribuyen a la reacción favorable.

La primera con el logro por Julio Salvador de una cinta que corresponde a la linea de películas modernas y realistas, de acción movida e interesante, en las que parece se proyecta la realidad o la vida misma.

La segunda se consigue con las escenas filmadas en el centro de la capital catalana con fotografías que en todo momento mantienen el interés; y, finalmente, la argumental con un guión basado en un asunto policíaco de buena ley, un tanto áspero, que se sigue con gran emoción.

La interpretación que debió resultar difícil a los actores, por no estar acostumbrados a tal clase de cine está regularmente lograda, destacando Tomas Blanco en un papel que se adapta muy bien a su físico personalidad.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Las reacciones favorables han sido totales.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA CINTA.

"Apartado de Correos 1001" es una película digna, que sienta un precedente en la producción nacional, ya que señala una renovación de formas y conceptos que resultaba, necesaria. Destacan de la misma la trama argumental, la interpretación de Tomas Blanco, la música, el movimiento de la cámara y principalmente la dirección, por el acierto de huir de los estudios para centrar la acción en la propia calle.

Palma de Mallorca, 23 de enero de 1951.
El Delegado provincial de Educación Popular.

APARTADO DE CORREOS 1001 – PAMPLONA – 14.03.1951

Título: "APARTADO DE CORREOS 1001"
Casa: Hispano Fox Films
Exp. : 10052
Día de estreno: 24 de febrero
Loxal: "Olimpia"

CRITICA

a) El estreno de esta película en sala de segunda categoría fue de visible agrado del público, como lo muestra el hecho de haberse mantenido en cartelera seis días consecutivos, aunque en salas distintas.

b) El interés mayor de esta película reside en el tema policíaco, que desenvuelve con dignidad, y con medios y procedimientos adecuados. En este aspecto, la cinematografía española no había adelantado gran cosa, y por otro lado, los espectadores han visto ya innumerables producciones de este tipo, realizadas con gran perfección en el extranjero. Había, pues, interés en ver este intento del cine español, y el público no ha quedado defraudado. Los motivos de índole artística, principalmente en lo que afecta a la interpretación y realización del ambiente, y la originalidad de recursos, en el desenlace, se han de añadir como aspectos acertados de la cinta.

c) El juicio se refiere a la totalidad de la película.

d) Ha habido, en general, conformidad en la apreciación de los valores y en la complacencia con que se ha visto esta película. Se acompaña la crítica aparecida en la prensa local.

JUICIO PROPIO: Se trata de una película muy interesante, entretenida, y dada su índole, con una gran dignidad de interpretación y utilización de recursos.

Dios guarde a V. S. muchos años.
Pamplona, 14 de marzo de 1951
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: Jaime del Burgo.

APARTADO DE CORREOS 1001 – SALAMANCA – 05.03.1951

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA CAPITAL, DURANTE EL PASADO MES DE FEBRERO DE 1951.

"APARTADO DE CORREOS 1001". Estrenada el día 7 de febrero de 1951, en el "Cinema SALAMANCA".

a) Aceptada.
b) Por razones d e todo orden.
c) Totales.
d) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Aunque esta película no deja de ser un intento de imitación de las películas de este género extranjeras, creemos que es un acierto en cuanto a realización e interpretación. Sin embargo, no está plenamente lograda y creemos que el motivo estriba en que, ni el genio español, ni estos temas, encajan, por ahora, en nuestra idiosincrasia, ya que, gracias a Dios carecemos del ambiente policíaco y "gangsteriano" en que abundan sobre todo América e Inglaterra, donde estas películas encuentran su verdadero campo por la morbosidad que reina en las sociedades de las referidas naciones.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 5 de marzo de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firmado: R. G. Cantolla.

APARTADO DE CORREOS 1001 – VALLADOLID – 25.02.1952

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PELÍCULA "APARTADO DE CORREOS 1001" ESTRENADA EL DÍA 23 de febrero de 1952.

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO: Aunque el público tenía muy buenas referencias de esta cinta, debido al notable retraso da su proyección en esta capital, se halló gratamente sorprendido por las calidades cinematográficas en un género nuevo en nuestro cine. Realmente satisfizo hasta los más exigentes.

RAZONES DE CARÁCTER TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC: Julio Salvador ha sabido imprimir el ritmo preciso a esta producción, dosificando las escenas y aprovechando múltiples resortes puestos

a su disposición, logrando con ello una cinta bastante original en nuestro cine y sobre todo, muy comercial.

La fotografía baja bastante, cosa que podemos culpar a su vejez y al escaso voltaje el día de su estreno.

De los interpretes solo cabe destacar la maravillosa labor de Tomas Blanco, sobria y ajustada. Los demás bastantes afectados y a ratos teatrales.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN: Afortunadamente para el cine nacional, parece superada la fase inicial de cintas históricas falseadas y de escaso interés y folklóricas para entrar en una nueva etapa en la que se dejan vislumbrar calidades desconocidas y valores nuevos que vienen a desplazar estilos pasados y manidos para dar lugar a un cine nacional y propio, que es lo verdaderamente interesante y que parece apuntar esta cinta que comentamos.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Valladolid, 25 de febrero de 1952.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Fdo: A. Santiago Juárez.

AQUEL VIEJO MOLINO

Ignacio F. IQUINO
1946
Emisora Films

Intérêt National
Interdit aux mineurs
Second prix du SNE (1946)

Genre(s) cinématographique(s) : drame

Synopsis : Lucas García passe sa jeunesse en Estrémadure. Son père s'occupe du vieux moulin de son village. Un jour, alors qu'il observe le mouvement continu de ses ailes, il comprend que son futur sera aussi immuable que celui de son père : une lutte acharnée pour faire fonctionner la machine, une vie terne et sans aventure. Il décide alors d'émigrer aux Amériques, en compagnie de son meilleur ami, Luis. Durant plusieurs années, les deux hommes parcourent de nombreux pays et parviennent à dépasser de nombreuses difficultés. Un jour cependant, Luis meurt. Dévasté par le chagrin, Lucas se retrouve seul, à l'autre bout du monde. Sa terre natale lui manque soudain. Il décide donc de rentrer en Espagne. Lorsqu'il revoit le vieux moulin de son village, il le retrouve presque totalement délabré. Il décide alors de le reconstruire. Peu à peu, Luis trouve la paix et la tranquillité.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Adriano Rimoldi (Lucas García), Francisco Melgares (Luis), Pepi Gaos (Mery), Consuelo de Nieva (Mme García), Carlos Agosti (Enrique), Jaime Borrás (Enrique), José María Ovies ("Asturias"), Arturo Cámara ("Barbudo"), Leonor María (Dolores), Juny Orly (Rosa), Antonio Bofarull (Pedro Nicolai), Fred Galiana (fils de Lucas García), Luis Llaneza (M. Cepeda); Teresa Idel (mère de Lucas), Jesús Castro (Sánchez), Marta Grau (la dame); Ernesto Campoy (Samuel); Ricardo Fuentes, María Francés, Pablo Gorgé, Pedro Cabré; Juanito López, Pedro Mascaró, Silvia de Sotos, Carmencita Campos, María Solis, Juana Soler

Scénario et dialogues : Salvador Cerdán, Vicente Forcada, Juan Lladó

Photographie : Sebastián Perera

Musique : Ramón Ferrés

Décors : Juan Alberto Soler

EN BREF

Le film constitue une véritable exaltation de la patrie, en cherchant à démontrer que, malgré l'émigration de nombreux Espagnols, beaucoup ne peuvent oublier leur terre natale et finissent par y revenir. Cela fait écho à la longue tradition d'émigration espagnole vers les Amériques, mais ici, le discours prend une autre résonnance au regard de l'exil récent d'une partie de l'opposition politique.

Le moulin occupe une place fondamentale dans le discours idéologique du film. Symbole de force et d'une rigueur inébranlable, il constitue pour le personnage principal un souvenir permanent, qui s'impose à lui dès qu'il parvient à franchir une difficulté. La réminiscence permanente du mouvement des ailes dans l'intrigue contribue presque à personnifier le moulin, qui appellerait inlassablement Lucas à revenir.

Il n'existe qu'une copie du film, à la *Filmoteca* de Buenos Aires.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 14
Période d'émission des rapports : du 28 décembre 1946 au 2 décembre 1948

La réception du film par les publics

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
02/12/1948	ALMERIA	Salon Hesperia	3	3	**3**
04/09/1947	AVILA	Gran Cinema	3		**3**
08/03/1947	BILBAO	Cine Izaro	3		**3**
04/01/1947	CADIZ	Cine Municipal	3	2	**2,7**
12/09/1947	CASTELLON		2		**2**
03/01/1947	GRANADA		3	-3	**1**
15/03/1947	HUESCA		3	-3	**1**
15/03/1947	JAEN		3		**3**
07/01/1947	MALAGA	Cine Goya	3		**3**
09/01/1947	ORENSE	Cine Losada	3	2	**2,7**
28/12/1946	PALMA	Salon Rialto	3	-2	**1,3**
03/02/1947	SALAMANCA	Teatro Gran Via	0		**0**
06/02/1947	VALENCIA		2	2	**2**
20/03/1947	VALLADOLID		3		**3**
				Moyenne générale	**2,2**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
02/12/1948	ALMERIA	Rafal Martinez de los Reyes	DP	**2**
04/09/1947	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**-2**
08/03/1947	BILBAO	Bernardo Bureba Muro	DP	**2**
04/01/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	**2**
12/09/1947	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz	DP	**2**
03/01/1947	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**2**
15/03/1947	HUESCA	Salvado Maria de Ayerbe Marin	DP	**2**
15/03/1947	JAEN			**2**
07/01/1947	MALAGA		Inspecteur	**2**
09/01/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	**2**
28/12/1946	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**-2**
03/02/1947	SALAMANCA	Luis Plaza Rodriguez	SP	**-2**
06/02/1947	VALENCIA	JOSE CORTS GRAU	DP	**-3**
20/03/1947	VALLADOLID	Antonin Santiago Juarez	DP	**2**
			Moyenne générale	**0,8**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1946-1948)

AQUEL VIEJO MOLINO - ALMERÍA – 02 .12.1948

Ilmo. Sr,

Conforme lo dispuesto en su Oficio-Circular nº 2481 de fecha 20 de noviembre de 1946, tengo el honor de informar a V.I. con arreglo a la película estrenada en el Salón Hesperia el día 9del actual y titulada "AQUEL VIEJO MOLINO".

a) Aceptable en la mayor parte de los sectores de opinión.

b) Se reconocen los méritos que la Superioridad ha tenido para adjudicarle el título de Interés Nacional.

c) Las manifestaciones de los que no les satisface, no tiene más fundamento que la de la prevención con que ya van a ver las películas españolas, sin que manifiesten sus defectos.

La considero una película aceptable en todos sus aspectos. No es película que venga a marcar un nuevo jalón a la producción nacional, pero es una película que mantiene el prestigio adquirido por la cinematografía española sin extraordinarias pretensiones.
No se remite la crítica, por no haber aparecido en el periódico local.
Dios guarde a V.I. muchos años
EL DELEGADO PROVINCIAL
R. M. de los Reyes

AQUEL VIEJO MOLINO - ÁVILA – 04.09.1947

Dando cumplimiento a la O-Circular n°2481,tengo el honor de emitir el presente INFORME sobre la película española titulada "AQUEL VIEJO MOLINO" que fue estrenada en el cine "Gran Cinema" de están capital el día1 de los corrientes.

a) Aceptación.
b) Razones de tipo argumental.
c) Totales.
d) Butacas (no existe otra clase de localidades)

A juicio de esta Delegación, la película objeto de este INFORME no sale de la mediocridad, si bien es digno de destacar el sentido argumental de exaltación del amor a la tierra que nos vio nacer, y su espléndida fotografía. En cuanto a la interpretación puede decirse únicamente que cumplió cada uno en el papel encomendado.

No se remiten críticas por no haberse publicado.

Dios guarde a V.I. muchos años
Ávila a 4 de Septiembre 1947
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

AQUEL VIEJO MOLINO – CADIZ- 04.01.1949

De acuerdo con lo ordenado por V.I. en su oficio Circular n° 2481 de fecha 30 de Noviembre del año ppd°, a continuación le trascribo informe sobre la Película "AQUEL VIEJO MOLINO".

Esta película fue estrenada en el Cine municipal de Cádiz el día 1 de Enero de 1947.

Apartado a). La película tuvo buena aceptación por parte de todo el público, aunque el público selecto notó algunas irregularidades en cuanto a la situación de la acción en escenas consecutivas como por ejemplo: la escena en la tienta de becerras en Andalucía y a continuación una boda en Extremadura o Salamanca.

Apartado b). Las primeras escenas de la película situadas en Buenos Aires aunque fueron aceptadas, tuvieron comentarios un poco adversos por encontrarlas frías y sin ilación.

Apartado c).Pese a lo expuesto la aceptación fue buena y total.

Apartado d). El público selecto y los entendidos fueron los que pusieron los reparos en los apartados anterior mente indicados.

Esta Delegación encontró y hace suyos los comentarios que se señalan más arriba. En general la película es bastante buena, destacando sobre todo la interpretación de los dos protagonistas y la buena fotografía.

Dios guarde a V.I. muchos años
Cádiz a 4 Enero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

AQUEL VIEJO MOLINO - CASTELLÓN – 12.09.1947

La película nacional "AQUEL VIEJO MOLINO", estrenada en esta Capital, ha tenido una buena acogida por parte, del público.

Hemos podido apreciar que la mayoría de este la considera como una buena película que sin pasar de lo discreto, cuenta con indudables aciertos de dirección e interpretación. Pudimos recoger algunas críticas sobre su desarrollo lento en ocasiones, así como respecto a la actuación a1gunos de los intérpretes secundarios.

Esta Delegación considera a la película cómo muy aceptable. La dirección la estimamos muy acertada, la fotografía buena sobre todo en los exteriores, y en cuanto al argumento peca de poco original, habiendo de reconocerse que se le ha sacado el mejor partido aun abusando en muchos momentos de la sensiblería. El diálogo, casi siempre bien llevado.
La interpretación de las primeras partes es estimable, aunque la de otros personajes deja mucho que desear. Las escenas peor logradas creemos son las del cafetín. La presentación, sobre todo en lo que respecta al maquillaje de los artistas es bastante deficiente en muchas escenas, sobre todo en la del hospital, al principio de la película.

No obstante todo ello, creemos que en general merece la película, ser elogiada.

Se acompaña la crítica del diario local "Mediterráneo". Todo lo cual tengo el honor de informar a esa Superioridad, a los efectos que previene el oficio circular número 2481.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Castellón 12 de Septiembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala

AQUEL VIEJO MOLINO - GRANADA – 03.01.1947

"INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL 0.C, N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "AQUEL VIEJO MOLINO".

a) - Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto, por parte del público.

Ha agradado en líneas generales la película antes mencionada por diversas razones, algunas de las cuales son de tipo específicamente, que detallo en los correspondientes apartados.

b) -Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.
1° Acertada dirección.
2° Lo profundamente sentido, en esta parte de Andalucía, del tema escogido.
3° Los bailes y danzas regionales, así como las escenas de toreo, que igualmente han agradado de forma muy particular.

Estas causas han calado tan bien en el espectador que le han hecho olvidar, o pasar por alto, las deficiencias que indudablemente tiene esta película.

c)- Si las mismas han sido parciales o totales.
Parciales.

d)- En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.
A la hora de opinar sobre esta cinta, como en casi todas las veces que se trata de emitir juicios, la clase superior ha dictaminado en contra de la misma, por razones de exceso de tipismo. '

e)- Juicio propio.
Totalmente favorable al asunto escogido y a la dirección. Desfavorable en absoluto por la actuación de la totalidad de los actores, sin más excepción que el protagonista Paco Melgares. Quizá adolezca de exceso de tipismo.
f)- En hojas separadas, se remiten las críticas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Granada a 3 de Enero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José León Arcas

AQUEL VIEJO MOLINO - HUESCA - 15 .03.1947

INFORME CORRESPONDIENTE A LA PELÍCULA NACIONAL " AQUEL VIEJO MOLINO " ESTRENADA EN ESTA LOCALIDAD EN EL DÍA DE AYER.

El Delegado Provincial que suscribe, tiene el honor de informar a VI. lo que sigue:
a) - La aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

El público ha salido complacido de esta película, a la que ha dedicado un acogida excelente y a la que ha calificado como una buena producción del cinema español.

b)- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:

Principalmente por su argumento, original dentro de nuestra cinematografía, y por la acertada adaptación, que han sabido hacer sentir al público la realidad de la vida de los pobres emigrados, que no pueden olvidar a la amada Patria, por lejos que de ella se encuentren.

c) - Si las mismas han sido parciales o totales:

Totalmente, púes las excepciones han sido tan escasas que no merecen destacarse.

d) - En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron:

Como anteriormente se hace constar, las excepciones han sido casi nulas, y todas ellas entre gentes de dudosa opinión por su ínfima cultura cinematográfica.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO QUE SUSCRIBE:

Me ha impresionado gratamente, y puede asegurarse que es una buena película nacional, que ha sabido atraerse plenamente la opinión pública, por su argumento, adaptación y perfecta interpretación de los artistas. La parte técnica, aun cuando tiene algún defecto por la visión poco clara de varios planos, en general es buena, por lo que en conjunto es una realización que acredita una acertada dirección.

No se envían las críticas de las prensa, por no existir. Sección dedicada a ello, en el periódico local "Nueva España", de esta localidad.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huesa, 15 de Marzo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: Salvador Mª de Ayerbe

AQUEL VIEJO MOLINO – JAÉN- 15.03.1947

INFORMA

En cumplimiento del Oficio-Circular núm. 2481 de esa Dirección General de Cinematografía y Teatro, elevamos el presente informe referente a la película "AQUEL VIEJO MOLINO", estrenada en esta Capital el día 6 del presente mes.

"AQUEL VIEJO MOLINO"

Dentro de la acostumbrada superficialidad del director IQUINO, en esta película se salva por un noble propósito de estimación patriótica. Aunque algunas de las reacciones del protagonista sean demasiadas falsas y radicales, hay que reconocer una entonada gradación en la nostalgia del recuerdo de "aquel viejo molino" que simboliza España. La odisea del emigrante está bien conseguida, así como la preocupación de todos los que se encuentran fuera de la Patria, por volver a ella, a la que recuerdan con humana ternura. Prescindiendo de las concesiones a lo fácil y más o menos sentimentalidad; el predominio de esta idea fundamental de reverencia patriótica, da virtud de ejemplaridad a la cinta y señala un buen camino para futuras y más perfiladas realizaciones. De ritmo está bien, así como de fotografía. La interpretación defectuosa por amaneramiento de algunos artistas, o por exceso de emotividad falsa, como en los planos del regreso del emigrante a la vista

del viejo molino. Por lo demás, y en lo que se refiere a las notas coloristas de la vida en el pueblo, o al tablado flamenco lejos de la Patria, el ambiente sea captado sin el recargo lamentable que nuestros productores suelen poner en estas escenas de pandereta.

REACCIONES DEL PUBLICO SOBRE LA MISMA:

Sin que los comentarios se puedan deslindar suficientemente de acuerdo con los distintos sectores del público, la impresión recogida entre la mayoría es de aceptación de la cinta con agrado. El público ha respondido bien con criterio casi unánime, y ello ha influido sin duda, aparte de los valores cinematográficos, en el deseo de ver a la artista Leonor María, una de las intérpretes de la cinta, nacida aquí en nuestra tierra.

Es cuanto tengo el honor de informar con referencia a dicho oficio-Circular.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Jaén, 13 de Marzo de 1947

AQUEL VIEJO MOLINO – MÁLAGA- 07.01.1947

El Sr. Inspector de la Zona A., en cumplimiento de la circular n° 2481, me dice:

Esta película ha tenido una excelente acogida entre el público de esta ciudad. Ha sido presentada por el cine Goya, uno de los locales que suelen proyectar mejores producciones y se ha mantenido en cartel, con éxito, los cinco días que duran las películas en este cine. La opinión general de los que han visto "Aquel viejo molino" es que se trata de una película muy completa en lo que se refiere a argumentación, e interpretación y que los valores técnicos de la misma, tales como fotografía y sonido, son los mejores que ha conseguido hasta el día el cine nacional. Esta reacción general en pro de la película se ha manifestado en el público que asiste al local donde se ha estrenado. Está situado en el centro de la ciudad y los espectadores son casi siempre personas de una cierta preparación cultural; gentes a las que podemos clasificar en un estrato social bastante elevado. Por tanto, el que la opinión de gran parte de los espectadores haya coincidido en que "Aquel viejo molino" es una película excelente, no hace más que afirmar la teoría de que en España se puede y es fácil hacer buen cine, sin tener que recurrir a elementos extraños.

JUICIO CRÍTICO PROPIO

Iquino es uno de los directores cinematográficos más discutidos en la actualidad. Es, indudablemente, el que más películas ha lanzado al mercado. Sin embargo, no es menos cierto, que muchas de ellas no debieran haberse producido, máxime en una época que parecía de formación definitiva del cine español. De un tiempo acá, Iquino, ha querido demostrar que también el sabe hacer buen cine – valga la expresión – y se nos presenta con películas de tanta calidad humana como la que hoy nos ocupa. No quiere esto decir que Iquino haya conseguido su centro con "Aquel Viejo Molino": La película, desmenuzada, observada atentamente punto por punto, tiene fallos y errores imputables a la dirección. Por ejemplo, la parte más floja de la cinta, cuando los protagonistas entran en un cafetín al estilo del cesto americano o la expresión popular de la declaración de guerra. Pero estos son fallos que a nuestro entender pasan desapercibidos para la mayor parte del público. En cambio son francamente buenas las escenas iniciales: la muerte del amigo íntimo, el dolor, la sensación de soledad....

La interpretación de Adriano Rimoldi y Paco Melgares es excelente. Y la de las figuras secundarias, tan acertada, que nos hacen pensar en las posibilidades de muchas producciones sin tener que recurrir a los mismos de siempre. El sonido bueno y la fotografía magnifica. Muchas de ellas nos recuerdan aquellos alardes fotográficos de que hacía gala el cinematógrafo alemán."

AQUEL VIEJO MOLINO – ORENSE- 09.01.1946

Local en donde se estrenó: Cine Losada.

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

En términos generales la película ha sido acogida con agrado. El púb1ico selecto se mostró satisfecho y hasta emocionado; el inculto o indiferente e la acogió también con visibles muestras de contento, quedando una mínima parte, casi insignificante, en contraposición a éstos.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

En argumento, ge honda emoción, ha cautivado intensamente durante el me-traje de la película a todos los espectadores. Además de ser un argumento fine y profundo, el trabajo realizado por dado actor ha elevado de una manera gradual la emotividad del mismo.

c) DICHAS REACCIONES ¿HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Casi totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON:

Las reacciones experimentadas en los espectadores se produjeron a través de la proyección de la citada película, con actitudes y gestos que demostraban el dramatismo de la misma.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

El público orensano, un tanto exigente en materia cinematográfica, se hallaba y se halla harto y cansado de tanta proyección vana y fría extranjera. Por eso “Aquel Viejo molino", aun con sus detalles de mediocridad, ha cautivado al espectador. Se comenta ampliamente, el que esta película no haya sido declarada "tolerada para menores”, cuando otras extranjeras con dobles motivos que la de la antedicha son permitidas a los menores de dieciséis años .Asimismo se comentaba a la salida del cinematógrafo el por qué las producciones nacionales llegaban a esta capital con tanto retraso.

El público pide con insistencia el que los cinematógrafos de esta capital se cuiden de oxigenarla con producciones nacionales que nos ambienten en nuestro centro, y no con extravagancias y sandeces ridículas, vanas e insulsas.

Esta Delegación considera a la mencionada película como un peldaño más del cine español que se está elevando día a día. Esta proyección sin constituir una joya de arte, salta de entre las mediocridades del cine español para poder colocarse en parangón con innumerables producciones extranjeras. Además esta Delegación considera oportuno advertir que para formular un juicio de esta clase, hay que comprender primero las situaciones, materias primas, capital aportado y otros detalles que permitan el poder enjuiciar1a serenamente. Esta proyección merece el juicio de altamente satisfactorio.

Orense, 9 de enero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

AQUEL VIEJO MOLINO – PALMA- 28.12.1946

El más importante de los problemas con que tropiezan las películas españolas que se proyectan en esta provincia, es la falta de popularidad.

Varios años de servir pésimas producciones cinematográficas con sólo escasas y honrosas excepciones han hecho que el cine nacional se encuentre desprestigiado casi en absoluto.

Aun cuando últimamente se observan grandes adelantos en nuestras películas, por tener en contra le fama alcanzada por sus predecesores, les resulte difícil alcanzar un éxito poco menos que regular.

El gran público, escarmentado, no asiste a la proyección de las películas españolas, sino después de contar con antecedentes sobre su calidad, y aun así, cuando lo hace, influenciado por el gran número de veces que ha hecho lo mismo, se dedica afanosa mente a encontrar reparos y defectos que no advertiría en una película extranjera.

Así resulta que una película extranjera tiene mucho más fácil el obtener éxito que una nacional, aun cuando sea de inferior calidad.

No obstante, se observa en el público cierta benevolencia en el trato a nuestras películas, lo cual hace suponer que sería tarea relativamente fácil recuperar su favor, con la realización de algunas buenas películas, ya que se ha notado una favorable reacción después de la proyección de las últimas cintas.

A pesar de esto, el comentario: "No está mal, por ser una película española", que demuestra la clase con que se considera a las mismas y que resulta como si la que ocasiona la frase, "Con no estar mal" fuera una excepción, se oye todavía entre la mayoría del gran público.

Por otra parte la excesiva propaganda que se hace sobre las excelencias de las películas nacionales, perjudica más que beneficie e las mismas.

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR N9 2481, DE LA PELÍCULAS ESPAÑOLA "AQUEL VIEJO MOLINO", ESTRENADA EN EL SALÓN RIALTO DE PALMA, EL DÍA 12 DE DICIEMBRE DE 1946

Aceptación o repulsa de que ha sido objeto por parte del público.

Esta película ha sido acogida con aceptación por la mayoría de los que han asistido a su proyección.

No obstante, cabe señalar que "Aquel viejo molino" no he llegado, como tantas producciones nacionales, e le mayoría del público palmesano, aun cuando el empresario de la sala que la ha proyectado, previniendo la escasa concurrencia, formó el programa con dos películas: la española y una americana.

Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que han originado sales reacciones.

Las razones por las que ha sido acogida con aceptación la película han sido principalmente de tipo argumental e ideológico, y en menor grado de tipo técnico, ya que no se han encontrado en le misma grandes defectos de dirección y si una excelente fotografía.

El argumento ha sido del agrado del público, aun cuando parte del mismo lo ha considerado un poco pueril y de escasa consistencia.

Si las mismas han sido parciales o totales.

Han sido parciales ya que la película no ha destacado en forma desacostumbrada, ni favorable ni desfavorablemente, por su dirección, actuación de sus intérpretes, música, decorados, sistema sonoro, etc.

En que núcleo de espectadores 1 con que características en cada caso se produjeron.

Los núcleos de espectadores que han reaccionado desfavorablemente han sido los menos. La mayoría, que ha asistido a su proyección con deseos de pasar el reto, he visto cumplido su propósito.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"Aquel viejo molino" podía haber sido una buena película si se hubieran cuidado en la misma cosas que parece incomprensible existan después de la experiencia que ya tiene el cine español. La caracterización teatral y falsa de algunos de los personajes es inaceptable aun por parte del gran público.

El argumento tiene cierta consistencia que se malogre en algunas ocasiones debido a no ser realizado de manera conveniente.

La interpretación en general aceptable, diferenciándose grandemente la actuación de Adriano Rimoldi de cuando interpreta el papel de hombre joven e los extremismos en que incurre en sus actitudes de anciano.

Fotografía acertada.

Palma, 28 de Diciembre de 1946
El Delegado Provincial de Educación Popular

AQUEL VIEJO MOLINO – SALAMANCA – 07.02.1947

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE ENERO DE 1947, DE ACUERDO CON LA CIRCULAR NUMERO 2481

El día 29 de enero, se estrenó en el Teatro "Gran Vía", de esta capital, la película titulada "AQUEL VIEJO MOLINO".

a)- Sin ningún interés y más bien por costumbre o inercia, ha acudido el público a presenciar esta película, una más entre todas las que diariamente se proyectan en las diferentes salas de espectáculos de esta capital. No ha habido ni aceptación, ni repulsa, y por lo tanto no ha despertado siquiera ni comentarios.

b).- Ha sido una película gris, y como antes decimos no ha asistido un criterio sobre la misma.
c).- Por las razones antes dichas, las reacciones no han sido ni parciales ni totales, por lo tanto se puede resumir diciendo que ha sido una película más del relleno obligado en la contratación de los lotes.

d)- Nada que decir después de lo apuntado, en este apartado.

Juicio personal del Delegado.

Película está de aventuras pasadas por españoles que se trasplantaban a las tierras americanas en busca de una manera de vivir que les proporcionase a la larga un capital que les permitiera regresar a su patria convertidos en cuevas ricos.

Esta bien interpretada, y las incidencias logran distraer al público momentáneamente, en espera de ver al final algo superior e la mediocridad que se nota desde los primeros mementos. No es así y por eso el público salió de la sala sin haber logrado ver algo que mereciera le pena. Buena la fotografía, y acierto en la elección de exteriores, pero nada más

.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA 3 febrero 1947
EL SECRETARIO PROVINCIAL EN FUNCIONES DE DELEGADO

AQUEL VIEJO MOLINO – VALENCIA – 06.02.1947

1°)- Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto parte del público :

Generalmente fue bien recibida, pero sabido es que el público, salvo casos extremos, no exterioriza su disgusto.

2°)- La buena fotografía y los aciertos de dirección, más bien que la trama, salvaron la película.

3°)- Si las reacciones del público han sido totales o parciales: parciales

4°)- En que núcleo de espectadores y con que características en cada caso se produjeron:

Mejor acogida entre el público de nivel medio, ha bien conseguido fijar la atención y distraer.

5°)- JUICIO DE LA DELEGACIÓN:

Adolece del defecto de la mayoría de las películas de producción nacional, lentitud y rebuscamiento de las situaciones sentimentales. No ha gustado la forma de resolver el argumento, ni algunas escenas, como las relativas al cafetín de Pretoria, pésimamente también todas realizadas.

Valencia, 6 febrero de 1947
EL DELEGADO PROVINCAL
Firmado: José Corts Grau

AQUEL VIEJO MOLINO – VALLADOLID – 20.03.1947

ACEPTACIÓN POR EL PUBLICO.- Muy buena. A juicio de la inmensa mayoría de los asistentes a la proyección de la misma, puede catalogársela de excelente película, prueba de le que es capaz de hacer el cine nacional.

RAZONES LE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. La elección del tema de la película, y hasta la del propio título es ya un acierto. Es precise hacer un cine humano, y en esta película se consigue. Su dirección así como la fotografía, sonido e interpretación son buenos, sin más calificativo, llegando a excelente la interpretación de Adriano Rimoldi y la consecución de algunos planes perfectamente legrados con arregle a las mayores exigencias técnicas.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. El juicio que esta Delegación emite sobre esta película es el misma que ha manifestado el público y que ya queda consignado; quizás en situar siempre la vida española en Andalucía sea alga protestable, y máxime en esta película. No obstante, sin paliativos de ninguna clase es una película que satisface al más exigente.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 20 de Marzo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo : A. Santiago Juárez

AQUEL VIEJO MOLINO --VIZCAYA – 08.03.1947

De acuerdo con las ordenes contenidas en su oficio circular n° 2481 de 30 de noviembre de 1946, remito informe sobre la película española "AQUEL VIEJO MOLINO", estrenada en el cine Izaro de esta Villa el día 6 del mes de marzo.

A – La película fue recibida con perceptible complacencia por el público que rió abiertamente algunos donaires de Melgares en su felicísima interpretación del rol de Luis y exteriorizó en algún pasaje su admiración por la insuperable calidad de la fotografía.

B- Fundo lógicamente esa buena acogida en la espléndida técnica de la película que se hace ostensible en su excelente sonoridad, sin un solo fallo, así como en su irreprochable fotografía y en los mil detalles que acusan una experta dirección, tanto por lo me se refiere al desarrollo y subordinación de los planos como al mejor desaprovechamiento de las situaciones que enlaza con la mayor pericia un argumento enternecedor tratado con gran escrúpulo y con notada personalidad por cuanto se aprecia del principio al fin que huye de pisar campos trillados y consagrados por el cine de importación, como las escenas de amor que, en contraste con el empalago y descoco yanqui, resuelve con pulcritud sin caer en la ñoñería ni en lo pacato.

C.- Esa reacción del público plenamente favorable me pareció total, tanto en el que asistió al estreno por la tarde como el que acudió por la noche.

D. - Sentado que la buena acogida fue total, queda dicho que se apreció en todos los sectores sin distinción aunque sin ruidosas exteriorizaciones en ninguno de ellos acaso porque se comunica al público la amable serenidad de la cinta.

Personalmente el Delegado que suscribe participa de ese buen juicio que mereció al público la película, en primer término por esas razones de tipo técnico, argumental y artístico que se menciona en el apartado B, y a mayor abundamiento:

Porque le pareció una de las realizaciones más logradas de Iquino, el cual acierta a resolver con valentía, que abona su alta calidad, las dificultades de un argumento requerido, por complicado, de una extraordinaria variedad de escenarios.

Porque están perfectamente elegidos los intérpretes, cuya labor encontró asimismo sin tacha.

Porque hay planos de auténtica dificultad en su realización, como los fotogramas taurinos y aquellos otros en que actúa la bailarina, que no cabe mejorar en ese conjunto antes aludido de excelente fotografía y magnifica sonoridad, que se aprecia y aplauden todo lo largo de la cinta.

Porque hay asimismo emoción en ella y de tal modo dosificada con tanto tino y talento, que mantiene toda la trama argumental en un tono de serenidad tanto más estimable cuanto más difícil parece de conseguir.

Si acaso se reblandece un poquitín en los planos que precipitan el desenlace pero no en medida suficiente como para malbaratar los contrastados méritos de la película, muy superiores sin duda a la mayoría de las extranjeras que han desfilado en lo que va de temporada en los cines de Bilbao.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Bilbao 8 de marzo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado : B. Bureba Muro

ASI ES MADRID

Luis MARQUINA
1953
Cifesa / Cinesol, A.T.A.

Première catégorie A
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie dramatique ; romance

Synopsis : Il s'agit d'une adaptation de la pièce de théâtre *La mala hora* de Carlos Arniches (1922).

Dans un petit immeuble madrilène, la vie se déroule tranquillement jusqu'à l'arrivée d'un nouveau voisin : Antonio. Homme sans scrupules, il se joue de l'amour de deux sœurs vivant ici depuis des années : Eulalia et Luisa. Antonio feint d'être tombé amoureux de la première, Eulalia, alors qu'en réalité, c'est Luisa qu'il désire conquérir. Luisa finit par fuguer avec lui, mais il finit par l'abandonner avant de s'enfuir seul en France. Quelques années plus tard, il revient à Madrid et retrouve Luisa. Elle est devenue une artiste célèbre. Il tente de la reconquérir mais elle le rejette violemment. Il décide cependant de la faire chanter : si elle n'accède pas à ses désirs, il menace de faire souffrir sa sœur en revenant vers cette dernière…

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Susana Canales, José Suárez, Manolo Morán, Julia Caba Alba, José Isbert, Lina Canalejas, Rafael Arcos, Fernando Nogueras, Irene Caba Alba, Amparo Soler Leal

Scénario et dialogues : José Luis Colina, Luis Marquina

Photographie : Heinrich Gärtner

Musique : José Muñoz Molleda

Décors : Gil Parrondo, Luis Pérez Espinosa

EN BREF

Ce film a parfois été associé par certains historiens à la veine néoréaliste qui commence à émerger au sein du cinéma espagnol des années cinquante. Mais s'il est vrai qu'il croque la vie d'un immeuble des quartiers populaires de Madrid, la construction du film s'éloigne à de nombreux moments de l'approche néoréaliste.

En effet, *Asi es Madrid* emprunte beaucoup au genre *chico,* c'est-à-dire qu'il s'inspire de l'univers des zarzuelas et des œuvres folklorique des XIX^{e} et XX^{e} siècle, ou encore des *sainetes*, ces courtes scénettes humoristiques qui ponctuaient les représentations théâtrales au début du XX^{e} siècle. Le récit est ainsi entrecoupé de nombreux moments de chants populaires entonnés à l'unisson par l'ensemble des voisins de l'immeuble, rompant avec l'impression de réalisme pourtant revendiquée par les producteurs du film.

Le film reprend également à son compte l'opposition caractéristique du premier franquisme entre le portrait de la la *femme modèle* – incarnée par la timide, dévouée et dévote Eulalia – et de la *femme déchue* incarnée par Luisa, qui après avoir transgressé la morale et seulement après s'être repentie, se soumet finalement à l'ordre patriarcal.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 2
Période d'émission des rapports : du 3 novembre 1953 au 22 avril 1955

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Novembre 1953	CACERES	CINE_NORBA			
Avril 1955	HUELVA	CINE_ORIENTE	3	0	**2**
				Moyenne générale	**2**

La réception des films par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
03/11/1953	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
22/04/1955	HUELVA	Francisco Mora Perez	SP	**2**
			Moyenne générale	**2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1953-1955)

ASÍ ES MADRID – CÁCERES – 03.11.1953

"ASI ES MADRID"
Película de producción nacional estrenada en esta capital.

INFORME

Como una especie de reparación, por fin la empresa NORBA consiguió satisfacer las apetencias del público, ofreciendo el pasado domingo, día 12, el estreno de la película ASÍ ES MADRID, cuya proyección ha de resistir en el cartel unos cuantos días mas, porque en ella se aprecia una realidad muy distinta a la que se pudiera esperar dados los antecedentes que en su género se tenían del costumbrismo barrio bajero de la Capital de España.

Marquina ha logrado dignificar con el mejor estilo la sainetera de Arniches, abandonando el chulapismo, para hacer del ambiente sencillo y humilde un motivo de honorable emoción, sin necesidad de majas descocadas, ni truhanes de la peor condición.

Hay sencillez, naturalidad y aquella poesía que se desprende de los sentimientos del pueblo, cuando sus figuras se ennoblecen sin afectación con sus actos generosos, llenos de entrañable amistad y verdadero amor.

Puede decirse que no solo la película es una amplia y admirable exposición panorámica magníficamente lograda del todo Madrid, sino que en su entraña, en el objeto principal de su desarrollo y en el reducido marco de una de esas casas típicas de vecindad, se ofrece el cuadro mas humano y mas vivo de unas gentes que rinden culto a la honradez de su existencia, felices de su condición, sin contrastes que inciten al odio y al rencor.

Para no tener que andar determinando nombres que sobresalgan en la interpretación, baste solo decir que cada cual en su cometido consigue la realización de un conjunto impecable que llena de entusiasmo al espectador.

Contribuye a dejar un buen sabor de boca, que imprime en el ánimo el dulzor que pocas veces se cata en el cine, el admirable final de un mutis colectivo verdaderamente conmovedor, comprensivo de una lección de moralidad, francamente ortodoxa de las normas puramente cristianas.

La película unánimemente ha sido de gran aceptación, poniendo a gran altura en nombre de la cinematografiá nacional.

Cáceres, 3 de noviembre de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL

ASÍ ES MADRID – HUELVA – 22.04.55

En cumplimiento de lo dispuesto por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada a la proyección de la película "ASÍ ES MADRID", estrenada en el cine "ORIENTE" de esta capital, el día 2 del actual:

a) En unos sectores ha sido bien acogida y en otros, con indiferencia.

b) Las razones, tanto en unos como en otros, se deben principalmente a su argumento.

c) Han sido totales.

d) En el sector de espectadores de un nivel cultural más elevado y más entendido en cine, se han recogido escasos comentarios, ya que han acudido muy pocos a ver esta película; y es precisamente por su argumento, por lo que no ha gustado la película en este sector. En cambio, en el resto de los espectadores, es por el ambiente en que se desarrolla la película, por lo que ha sido bien acogida.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, es discreta en todos los sentidos, tanto por su dirección y realización, como por su interpretación, sin que con ella se demuestre adelanto alguno en el cine nacional.

Se adjunta crítica publicada en "ODIEL".

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva 22 de abril de 1955.
EL DELEGADO PROVINCIAL ACCTAL.
F:Francisco J. de Mora Pérez

AVENTURAS DEL CAPITÁN GUIDO

Jacinto GODAY PRATS
1948
Fernando Mangrané

Troisième catégorie
Tous publics
Aucune distincion

Genre(s) cinématographique(s) : aventure ; drame ; romance

Synopsis : Dans un pays imaginaire, la cour royale est l'épicentre d'intrigues en tout genre. Un jour, le roi découvre de justesse un complot qui s'apprêter à le renverse. Accusé à tort, le capitaine Guido est contraint de fuir le monde de la cour. Il trouve refuge sur le territoire du baron de Miraval, un homme cruel et opportuniste. Là-bas, le jeune capitaine fait la rencontre d'Elisenda, la fille d'un marchand, et tous deux s'éprennent l'un de l'autre. Le baron, ayant eu vent de la présence de Guido sur ses terres, exige qu'on l'arrête. Cependant, le capitaine a réussi à réunir autour de lui un groupe de proscrits qui prennent sa défense et lui permettre d'échapper aux hommes du baron. Contraint de se cacher, le jeune homme est dans une position critique. Elisenda décide alors de se rendre à la cour royale pour plaider la cause de Guido. Elle fera entendre raison au roi en démontrant que ce n'était pas le capitaine à l'origine du complot fomenté contre le roi, mais bien le baron de Miraval. Prenant conscience de son erreur, le roi réhabilite le capitaine, et les deux jeunes gens peuvent enfin donner libre cours à leur amour.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Armando Calvo (Guido), Mercedes Montolís (Elisenda), Encarna del Río (reine), Amalia Negre (marraine d'Elisanda), José María Lado (baron de Miraval), Jorge Greiner (Gilbert de Bornell), Fernando Freire de Andrade (Micer Falquert), Juanito López (berger)

Scénario et dialogues : Jacinto Goday Prats

Photographie : Enzo Serafín, Pablo Ripoll

Musique : Antonio Catalá Vidal

Décors : Jacinto Goday Prats

EN BREF

Il s'agit d'un film d'évasion narrant l'histoire classique d'un héros victime d'un complot, qui trouve sa réhabilitation grâce à son courage ainsi qu'à l'amour d'une femme.

Le film a été particulièrement mal reçu, en raison de sa faiblesse technique et artistique, de son interprétation grandiloquente et de son scénario simpliste.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 10 août 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Moyenne d'adhésion
10/08/48	CASTELLON		-3	-3
			Moyenne d'adhésion	**-3**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
10/08/48	CASTELLON	Manuel Antonio ZAVALA	DP	-3
			Moyenne d'adhésion	**-3**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1948)

AVENTURAS DEL CAPITÁN GUIDO – CASTELLÓN - 10.08.1948

Tengo el honor de elevar a V.I. informe referente a la película española titulada "AVENTURAS DEL CAPITÁN GUIDO" estrenada en ésta capital.

La mayoría inmensa del publico salió altamente defraudada de la proyección. Escuchamos críticas acerca de la endeblez del argumento, que viene a ser un cuento infantil sin la gracia de la mayoría de éstos; la deficiente interpretación y la obscuridad de la fotografía.

Creemos que pocos comentarios merece la cinta. El argumento peca de falta de originalidad y consistencia; la presentación es flojísima, así como la interpretación; la fotografía obscurísima, hasta el extremo de que al terminar la proyección casi no han podido verse las facciones de los protagonistas. Se ha querido, en suma, plagiar producciones extranjeras de éste tipo, sin conseguir ninguna de sus cualidades espectaculares, y sí todos sus defectos de falta de amenidad e interés. El sonido tiene también grandes deficiencias.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 10 de Agosto de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL, Firma: M. A. Zavala.

BAJO EL CIELO DE ESPAÑA

Miguel CONTRERAS TORRES
1952
Hispano Continental ; Producciones Miguel Mezquiriz

Seconde catégorie A
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : folklorique ; taurin ; drame

Synopsis : Manuel est un jeune homme provenant d'un petit village de Castille qui étudie le droit. Depuis qu'il est enfant, il joue du violon et excelle en musique. Alors qu'il coule une vie heureuse entre ses études et sa passion musicale, la mort de son père le plonge dans la ruine. Incapable de financer la fin de ses études, il se tourne vers le spectacle taurin pour tenter de résoudre ses problèmes financiers. Il devient donc torero et connaît un succès immédiat. Parallèlement, il continue à donner des concerts de violon. Cependant, ses divers succès lui montent à la tête et il a le sentiment d'être invincible. Un jour néanmoins, lors d'une corrida, il reçoit un sévère coup de cornes qui aura d'importantes séquelles sur son physique. Son long rétablissement lui fait reconsidérer son attitude fanfaronne et vaniteuse.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Luis Barbán, Pedro Beltrán, Juana Cáceres, Inés de Juan, Marisa de Leza, Carlos Díaz de Mendoza, Miguel Gómez, Casimiro Hurtado, Dolores V. Hurtado, Gabriel Llopart, José Prada, Enrique Ramirez, Antonio Riquelme (fils), Antonio Riquelme (père), Julio Riscal, Domingo Rivas, Santiago Rivero, Lolita Robledo, José Maria Rodriguez, Gustavo Rojo, Lina Rosales, Ernesto Vilches

Scénario et dialogues : Miguel Contreras Torres

Photographie : Ricardo Torres

Musique : Juan Quintero

Décors : Pierre Schild

EN BREF

Il s'agit d'un drame folklorique et taurin caractéristique du cinéma produit sous le premier franquisme. Même si le film ne met pas à l'affiche de grandes vedettes du cinéma ou issues du monde de la tauromachie, le film rencontre un franc succès auprès des spectateurs.

Il s'agit d'une coproduction mexicaine, réalisée par le mexicain Miguel Contreras Torres, spécialisé dans le cinéma folklorique.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 8 novembre 1955

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
08/11/1955	HUELVA	Teatro Mora	-2	3	**-0,3**
				Moyenne générale	**-0,3**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
08/11/1955	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**-2**
			Moyenne générale	**-2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1955)

BAJO EL CIELO DE ESPAÑA – HUELVA – 08.11.1955

A continuación se informa sobre la acogida dispensada a la proyección de la película arriba mencionada, estrenada en el Teatro Mora de esta capital, el día 27 de septiembre último:

a) En general ha sido mal acogida, exceptuando un pequeño sector.

b) Esta acogida se debe principalmente a lo manoseado de su argumento y vulgar realización.

c) Han sido totales, con excepción de un pequeño sector.

d) Se comenta por todos la mala calidad de la película, que parece hecha hace veinte años o más, pobreza en los medios y pésima dirección. Interpretación pasable.

En opinión del Delegado que suscribe, "BAJO EL CIELO DE ESPAÑA" es una de las peores películas de estos últimos tiempos, resultando anticuada, tanto por su argumento, como por la realización dando una idea de lo más pobre, de nuestra cinematografía nacional.

Lo único que puede salvarse de ella, es la interpretación.

Se adjunta crítica publicada en "ODIEL".

Huelva 8 de noviembre de 1.955, EL DELEGADO PROVINCIAL ACCTAL

BALARRASA

José Antonio NIEVES CONDE
1950
ASPA Films

Intérêt National
Tous publics
Médaille du meilleur réaslisateur (CEC) ; Médaille du meilleur acteur (CEC)

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; religieux

Synopsis : Perdu en Alaska, un missionnaire espagnol nommé Javier Mendoza, sur le point de mourir, refait le cours de sa vie… Durant son service militaire, ses compagnons le surnomment « Balarrasa » pour son courage au combat et son amour des femmes et du jeu. Une nuit, il rejoint un de ses amis au poste de garde et entame une partie avec lui. Leur manque d'attention provoque la mort de son compagnon, victime d'un coup de feu extérieur. Bouleversé par la disparition de son ami et rongé par la culpabilité, il décide de rejoindre le séminaire et de dédier sa vie à Dieu. Avant de prononcer ses vœux, et sur les conseils de son supérieur, il passe un dernier moment chez sa famille. Chez lui, il réalise que son père et ses frères mènent des vies frivoles et parfois même en dehors de la loi. Il décide donc de les aider à rentrer dans le droit chemin. Il convainc sa sœur, Mayte, de se marier avec Octavio, l'homme qui l'aime sincèrement. Il encourage ses frères et ses sœurs à trouver un emploi afin d'échapper à la vie de délinquant qui les attend. Fernando, le plus âgé de ses frères, prend un nouveau départ mais Lina meurt tragiquement dans un accident de voiture alors qu'elle prend la fuite avec son amant. La famille se soude lorsqu'elle assiste à la prononciation des vœux de « Balarrasa ». Alors que ce dernier souvenir s'estompe, la scène finale se ferme sur le corps du missionnaire progressivement recouvert par la neige.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Fernando Fernán-Gómes (Javier Mendoza/ »Balarrasa »), María Rosa Salgado (Mayte Mendoza), Dina Stern (Lina), Luis Prendes (Fernando Mendoza), Eduardo Fajardo (Mario Santos), Jesús Tordecillas (don Carlos Mendoza), Maruchi Fresno (Elena), José María Rodero (Octavio), Manolo Morán (Desiderio), Mario Berriatúa (lieutenant Hernandez), Julia Caba Alba (Faustina), José Bodalo (président du club), Gerard Tichy (Zanders), Gary Land (Juanjo), Domingo Rivas (commandant), Manuel de Juan (recteur), Miguel Pastor Mata (chapelain), fernando Aguirre (don Valentin) Francisco Bernal (Emiliano), Chano Conde (lieutenant), Alfonso de Córdoba (lieutenant), José Osorio (lieutenant médecin), José Maria Martin (sergent), Félix Dafauce (homme à l'aéroport), José Prada (joueur), Monica Pastrana, Maria Luisa Abad, Francisco Arenzana, Abdilio Montes, Virginia de Matas, Mariano Alcon, Lola del Pino, Patro de Navarrete, Manolita Martinez, Marta Rizo, Eloisa Muro.

Scénario et dialogues : Vicente Escrivá

Photographie : Manuel Berenguer, José Fernández Aguayo

Musique : Jesús García de Leoz

Décor : Pierre Schild

EN BREF

Balarrasa constitue le moment de consécration de Fernando Fernán-Gómez, qui sort de ses traditionnels rôles comiques. Si la fiction débute malgré tout dans le registre de la comédie, elle sombre progressivement dans le drame, donnant la possibilité à l'acteur d'apporter de nombreuses nuances dans son jeu.

Il s'agit d'un film marquant du cycle religieux entamé par le cinéma du premier franquisme. Néanmoins, il ne peut pas être seulement vu comme un simple film de propagande religieuse. José Antonio Nieves Conde, comme dans la majorité de son œuvre, réalise une certaine critique sociale. La façon dont il présente la famille de « Balarrasa » montre la vacuité et le désœuvrement de la bourgeoisie, et dresse un portrait peu élogieux de cette classe sociale, qui constitue pourtant un des principaux soutiens politiques du régime.

Cette œuvre se caractérise également par son incontestable maîtrise technique. José Antonio Nieves Conde s'inspire des techniques de réalisateurs qu'il admire, en multipliant notamment références au cinéma américain (une des premières scènes présente une montre à la façon hitchkockienne, on peut admirer une course-poursuite en automobile qui rappelle des scènes du cinéma noir, etc.)

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 12

Période d'émission des rapports : du 27 décembre 1950 au 28 juillet 1951

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
01/02/1952	ALAVA	Teatro Principal	3		**3**
15/02/1951	AVILA	Teatro Principal	3	3	**3**
20/03/1951	BADAJOZ	Teatro Menacho	3		**3**
16/02/1951	CACERES	Cine Norba	3		**3**
09/02/1951	CASTELLON		3		**3**
28/07/1951	CUENCA	Las Palmeras			
16/02/1951	GRANADA	Cine Granada	2		**2**
14/02/1951	HUELVA	Cinema Rabida	3	3	**3**
15/03/1951	PALMA	Palacio Avenida	3		**3**
01/03/1951	PAMPLONA	Teatro Gayarre	3	3	**3**
04/04/1951	SALAMANCA	Cinema Salamanca	3	3	**3**
27/12/1950	VALLADOLID	Teatro Praeda	3		**3**
				Moyenne générale	**2,9**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Février 1952	ALAVA			**2**
15/02/1951	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**3**
20/03/1951	BADAJOZ	Narciso Campillo Balboa	SP	**3**
16/02/1951	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
09/02/1951	CASTELLON	M. A. Zavala Diaz	SP	**2**
28/07/1951	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**3**
16/02/1951	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**3**
14/02/1951	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**3**
15/03/1951	PALMA	Francisoc Soriano Frade	DP	**3**
01/03/1951	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**2**
04/04/1951	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	2
27/12/1950	VALLADOLID	A. Santiago Juarez	DP	3
			Moyenne générale	**2,6**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1950-1951)

BALARRASA- ALAVA – Février 1951
INFORME SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "BALARRASA"

Distribuidora: Cifesa
Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Mª Rosa Salgado, Luis Prendes
Calificación: Tolerada menores son cortes
Proyección: Teatro Principal, viernes 9 de Febrero de 1951
Expte. Núm: 10138

a) Con extraordinario éxito crítico y público se proyectó de estreno en esta capital, la película española "BALARRASA"

b) El tema de Vicente Escrivá, sugestivo en extremo, ha sido subrayado en esta producción española con una profusión digna de todo elogio que cautiva a los espectadores, incluso a aquellos que pudieran parecer más desligados del tono ambiental religioso de esta película.
Se han cuidado todos los detalles y a trama interesa vivamente desde el principio al fin. Técnicamente las cámaras nos ofrecen unos magníficos interiores y exteriores llenos de luz y de belleza. La interpretación a cargo de Fernando Fernán Gómez es toda justa y acertada que debe esperar de este magnífico actor español.
Si hemos de señalar algún defecto es de las primeras escenas entre los oficiales de la Legión un tanto desdibujadas e imprecisas y en la línea argumental o mejor en la realización de la misma, a bache de
la muerte en accidente de Lina sin que el Seminarista trate siquiera de facilitar la salvación espiritual en el último momento y el otro que puede atribuirse a una falta de caridad cristiana de dejar desatendido a
Mario el otro protagonista en el accidente del automóvil.

c) La película mereció una favorable acogida por parte de todos los sectores.

d) Nada que señalar.

e) El juicio de la Delegación corresponde exactamente con él expuesto en el apartado b). Hemos de añadir que esta producción española prestigia realmente al cinema nacional y vuelve por los fueros de nuestra cinematografía, siguiendo el camino de las anteriores producciones que supusieron una verdadera revolución en lo técnico y en el hacer cinematográfico español.

BALARRASA- ÁVILA- 15.02.1951
A tenor de lo dispuesto en O-Circular-N° 2481 del 30 de Noviembre de l946, y a sus efectos, tengo el honor de elevar a VI. el presente INFORME de la película española "BALARRASA" estrenada en el Teatro Principal de esta capital el día 10 de los corrientes, siendo aquel como sigue :

a).Aceptación.
b).Razones de tipo técnico, artístico y argumental.
c).-Totales.
d).-Público de grade-rio y butacas que exteriorizó su entusiasmo con nutridos aplausos al finalizar la proyección.

En cuanto a esta Delegación se refiere, me es grato consignar que después de haber tenido que dar múltiples informes desfavorables de películas españolas que por su mala calidad nada significaban en cinematográfica nacional, hoy con verdadera satisfacción cabe decir de la película BALARRASA que técnica, artística y argumental-mente es de las cintas que dejan satisfecho al más exigente crítico. Con ligeras variantes de ambientación puede considerarse perfecta. Muy bien llevada y bastante bien ambientada no había necesidad de uniformar al protagonista al estilo de los sacerdotes yanquis, en España no se lleva sotana o no se lleva. El argumento sirve a una idea católica cien por cien. La dirección un indudable éxito de Nieves Conde que en esta cinta se supera. Cine católico este de BALARRASA y cine emotivo y subyugante que embarga al espectador en el más sincero entusiasmo, esta clase de cine católico español es el que debe hacerse, sin concesiones a importaciones extranjeras que, frecuentemente nos traen lo inmoral en la forma o el fondo de sus argumentos.

Artísticamente hemos de consignar el acierto en su labor de todos los artistas que intervienen en esta película, pero de una manera especial cabe destacar a FÉRNAN GOMÉZ, MARIA ROSA SALGADO, EDUARDO FAJARDO, MANOLO MORÁN, LUIS PRENDES,TORDESILLAS etc.

Se adjunta crítica publicada en ÉL DIARIO DE ÁVILA.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Avila a 15 de Febrero de 1951
EL DELEGADO
Firmado: J. MAYORAL

BALARRASA – BADAJOZ – 20.03.1951

BADAJOZ.—CRITICÁ DE LA PELÍCULA A ESPAÑOLA "BALARRASA" ESTRENADA EN EL TEATRO MENACHO EL DÍA 25-MARZO-1951

El éxito obtenido por esta película ha sido rotundo. Tanto público en general como la minería selecta, han prodigado su aplauso a esta película en la que reconocen un nueva hito en la carrera de superación del cine español. Comentario especialmente el hecho de que se hubiera logrado un film de gran interés y con una acción dramática de factura actual con un fin apostólico.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Presenciada por el Secretario provincial, emite el siguiente juicio:
"Balarrasa" es una de las películas que argumentan por sí solas la viabilidad y éxito del buen cine en todos sus aspectos: interesante, dinámico, moderno, interpretativo, técnico y sobre todo, moral.
(Se adjuntan críticas aparecidas en la prensa local).

BALARRASA – CACERES- 16.02.1951

INFORME

Precedida de una propaganda poco frecuente, "Balarrasa" se mantuvo en cartel durante seis días a dos funciones diarias entre el Cine Norba y Gran Teatro, de la misma Empresa, y una especial para el clero, habiendo tenido buena asistencia de público, no solamente por la propaganda comercial, sino también por la del espectador que la elogiaba en principio.

Se destaca la labor de sus intérpretes, María Rosa Salgado, Eduardo Fajardo, Luis Prendas, Tordesillas, Dina Éten y sobre todo la del protagonista Fernando Fernán Gómez, todos ellos muy bien en sus papeles, son la colaboración de Manolo Morán y Maruchi Fresno.

En general es una producción que ha merecido los mayores elogios del público y se considera un triunfo más de la cinematografía española.

Aparte de ser considerada como una magnifica producción, se notan algunos defectos como son la total desatención que se tiene son el cómplice en el accidente de automóvil y un cambio algo brusco entre la vida de legionario de Javier Mendoza y su ingreso en el Seminario, pero todo se salva gracias a la gran producción que se ha logrado.

Es de notar, no obstante, que ha favorecido mucho a ésta película la gran propaganda que se le ha hecho en la prensa, incluso con el punto de vista de "por fin cine católico".

Cáceres, 16 de Febrero de 1951
EL DELEGADO PROVINCIAL

BALARRASA– CASTELLÓN – 09.02.1951

Tengo el honor de informar a V.I. acerca de la película española titulada "BALARRASA" estrenada en esta capital.

Únicamente elogios recogimos de entre los espectadores, causando una impresión gratísima; pudiendo afirmar que es tal vez la producción nacional que más unánimemente ha sido aplaudida.

Esta Delegación estima que la cinta constituye un señalado triunfo de la producción cinematográfica española, entre cuyas mejores obras no dudamos en clasificar a la que nos ocupa. La interpretación es acertada por parte de cuantos en ella intervienen, descollando la del protagonista. La dirección consigue dar magnifico dinamismo a la acción, sin dejarla nunca languidecer. Quizás tenga la película un exceso de dialogo en algunas escenas y una prolijidad exagerada en algún que otro detalle; pero sin que ello reste méritos al conjunto. La fotografía y sonido son de excelente calidad, y la ambientación muy bien lograda. En suma, película que creemos honra grandemente al cine nacional.

No se ha publicado critica del estreno en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 9 de febrero de 1951.

EL DELEGADO PROVINCIAL
P.O.
EL SECRETARIO PROVINCIAL

BALARRASA – CUENCA – 28.07.1951

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL

Título de la película "BALARRASA"
Director: J. A. Nieves Conde
Distribuidora: CIFESA
Local: Cine LAS PALMERAS
Fecha de proyección del 21 al 27 de julio ambos inclusive.

a). Aceptación o repulsa por parte del público.

De las opiniones recogidas en el transcurso de una semana, que ha durado la proyección de esta película, podemos asegurar que ha sido unánimemente bien acogida sin distinción De grupos o clases. En todo caso, quizás haya sido en el sector popular y clase media-menos intelectualizada donde mejor aceptación ha logrado. No faltan quienes han apreciado alguno que otro defecto, que en modo alguno tienen importancia suficiente para desvirtuar el conjunto.

b).Razones de tipo técnico, artístico, argumenta1, etc.

Técnicamente se pueden señalar como méritos y valores la fotografía clara y bien matizada de luces, movilidad de cámara, escenarios naturales perfectamente captados que prestan adecuado marco a la acción argumental y logran una ambientación justa.

Entre los defectos técnicos observados uno de ellos se refiere a los planos en que tiene lugar la muerte del Teniente amigo del protagonista que dan la sensación de ser un centinela propio quien dispara sobre él.

Desde el punto de vista artístico la realización toda de la película es un verdadero acierto por la inteligente combinación de los distintos elementos especialmente por la distribución de los momentos emotivos en juego con otras acciones secundarias que aligeran con gracia alegría la gravedad de la acción temática.

En cuanto al tema esta película ensancha el cauce al rico venero de temas profundos de la cinematografía nacional, hallando entre el público un ambiente favorable por nuestra tradición misionera y su heroico sentido religioso. A1 tema hemos de agregar la confección del guión de alta calidad literaria por su fluidez y precisión del lenguaje y la agilidad en el ritmo de la acción.

Psicológicamente no se justifica la reacción y la muerte del personaje arriba mencionado aparte del convencionalismo de ponerlo frente a la posición enemiga sin objeto ni razón que lo justifique.

Solo elogios merece la realización cinematográfica de esta obra que comentamos; si bien en particular se puede acusar alguno que a otro pequeño defecto, tal como lo exagerado de tono del humorismo de que hace gala en los planos del besamanos el taxista amigo, antiguo Sargento.

Interpretativamente, en términos generales, creemos ajustado y excelente la actuación de los personajes. Particularmente no lo es tanto la realizada por Luis Prendes en los planos de la borrachera y algunos otros de la vida familiar.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Estimamos que en conjunto es una gran película, por su asunto, su realización cinematográfica, perfecta ambientación y adecuada interpretación; sin olvidar el fino sentido artístico del cerebro director que ha sabido conjuntar todos los elementos colaboradores y dar cima a una obra de gran valor artístico.

Cuenca, 28 de Julio de 1951.

EL DELEGADO PROVINCIAL
Fd° : Jose L.Alvarez de Castro

BALARRASA– GRANADA – 16.02.1951

INFORME QUE SE REMITE A ALA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O. C. N°2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "BALARRASA"

a). Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del publico

La película "Balarrasa", ha tenido mucha aceptación por parte del público, a quien ha agradado extraordinariamente, por la magnífica calidad de la cinta, buena realización y su asunto sencillo, humano y profundamente religioso.

b).Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Desde el punto de vista técnico, la cinta está espléndidamente lograda, pues su argumento y guion, original de Vicente Escrivá, es realista y plantea un problema de carácter social, aunque en el fondo tiene un alto valor moral. La dirección de Nieves Conde, es excelente, y sobresalen las escenas finales del besamanos, de una emotividad extraordinaria, y quizá de las mejores del cine nacional.

La interpretación es magnífica por parte de Fernando Fernán-Gómez, que ha dado a su papel vigor y profundidad, y a quien se debe gran parte del éxito de la película. Le secundan con mucho acierto María Rosa Salgado, Dina Stein, Luis Prendes, Tordesillas, Eduardo Fajardo, Maruchi Fresno, Bódalo, Manolo Morán magnifico y oportuno en sus intervenciones, Rodero, Gerard Tichy y un numeroso grupo de actores que cumplen a la perfección.

Muy buena la fotografía de Berenguer, y la de Aguayo en la parte correspondiente al Seminario de Salamanca, lujosos los decorados, y entonada la música de Leoz.

c). En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

En todos los sectores de público, por la excelente calidad de la cinta y el interés de su tema.

d). Juicio propio.

La película que nos ocupa es una producción nacional de gran calidad, con un asunto realista y crudo, de gran fuerza emotiva y profundamente religioso, que cuenta con una perfecta realización e interpretación, dando lugar a que fuera muy bien acogida por el público, que la aplaudió en su estreno.

Estrenada en el Cine Granada el día 8 del que cursa, continúa aun en cartel.

e). En hoja adjunta, se acompañan las criticas aparecidas en los Diarios Patria e Ideal.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firmado: José León Arcas

BALARRASA– HUELVA – 14.02.1951

De conformidad con lo dispuesto por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "BALARRASA", estrenada en el cinema "Rábida" el día 10 del actual:

a). La película ha sido muy bien acogida en todos los sectores del público.

b). Las razones de ésta buena acogida, se refieren tanto a la parte técnica e interpretativa, y muy especialmente a la argumental.

c). Estas razones han sido totales.

d).-En el sector más numeroso de espectadores de escaso nivel cultural, se comenta más que nada la índole del argumento, interesante y sobre todo emocionante. En el resto de los espectadores, se comenta tanto por el argumento, tan de acuerdo con nuestra psicología y catolicidad, como por su técnica y fotografía y excelente interpretación, especialmente la del protagonista.

A juicio del Delegado que suscribe, "BALARRASA" es una gran producción de nuestra cinematografía, desde todos los puntos de vista, ya que mantiene el interés del espectador, consiguiendo escenas de gran emoción. La excelente interpretación, especialmente de la pareja protagonista y la técnica acertada, han logrado dar a ésta producción todo el interés y emoción que su interesante argumento requería.

Es película que está siendo muy favorablemente comentada en todos los sectores de espectadores, que diariamente llenan la sala del cine donde se proyecta.

Se adjunta crítica publicada en "ODIEL".-

Dios guarde a V.S. muchos años.

Huelva 14 de febrero de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia

BALARRASA – PALMA – 15.03.1951

INFORME DE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL, SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA “BALARRASA”, ESTRENADA EN EL PALACIO AVENIDA Y SALA ASTORIA DE ESTA CAPITAL, EL DÍA 8 FE MARZO DE 1951

ACOGIDA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

La gran expectación existente para ver esta película, quedó reflejada en la numerosa concurrencia que asistió a sus proyecciones, en las dos salas donde fue estrenada.

"Balarrasa" obtuvo una excelente acogida, elogiándose unánimemente su calidad técnica y argumental, así como el buen desarrollo del guion que despierta desde las primeras escenas el interés del espectador, manteniendo-lo a lo largo de toda la película.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE ORIGINARON TALES REACCIONES

El guion, la excelente técnica de la película y la buena actuación de Fernando Fernán-Gómez en el papel de "Balarrasa", han sido las razones fundamentales del éxito conseguido por la película

Además colaboran eficazmente en el feliz resultado, la interpretación que realizan algunos de los otros artistas, principalmente María Rosa Salgado, una fotografía sencilla y sin complicaciones, pero clara, el fondo musical y el montaje.

SI LAS MISMAS HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

Las reacciones favorables han sido totales.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

José Antonio Nieves Conde, conocido aquí por su labor de adjunto en la película "Jack el Negro“, ha conseguido en "BALARRASA", una magnifica realización, en todos los aspectos, ayudado por unos intérpretes eficientes y simpáticos.

Ningún fallo tiene la película en su aspecto técnico y puede, por lo tanto, considerarse una excelente producción.

Palma, 15 de marzo de 1951
El Delegado provincial de Educación Popular

BALARRASA– PAMPLONA – 01.03.1951

Título : “BALARRASA”
Casa: Cifesa
Exp. 10138
Nac; : española
Día de estreno : 24 de febrero
Local : “Teatro Gayarre”

CRITICA

a) Una intensa propaganda en la que ha tomado parte incluso la hoja parroquial de la Diócesis, invitando a la asistencia, ha precedido en esta ciudad al estreno de esta producción de "Axpa", logrando un éxito sin precedentes. Se ha observado, además de la del clero, una crecida asistencia ge los pueblos de la provincia, lo que se refleja en el hecho de haber permanecido en cartelera durante quince días consecutivos. Las últimas proyecciones lo fueron en distinta sala a la de estreno, registrándose también buena asistencia.

b) Es claro que el motivo fundamental de la acogida del público ha sido el desarrollo de un argumento desde el punto de vista de la ejemplaridad religiosa, pero sin eludir los hechos reales de gran crudeza, que el criterio tradicional omitía como impropios para lograr aquella finalidad de ejemplaridad cuando la composición heterogénea de público lo exigía. El argumento se estima desarrollado según una depurada táctica cinematográfica, no exenta de algunos defectos secundarios, y en conjunto puede parangonarse con muchas películas extranjeras. Los personajes y los elementos diversos, la música, el tono ambiental y el diálogo se conjugan armónicamente, y logran un resultado muy elogioso.

c) El juicio expuesto se refiere a la totalidad de la película.

d) La crítica pública y la privada han coincidido en la favorable apreciación que se señala, se acompañan las críticas aparecidas en la prensa local.

JUICIO PROPIO: En esta película, como en toda producción nacional, se descuidan detalles de escenografía e interpretación que impiden un juicio aprobatorio absoluto. La lamentable nevada del principio de la película es una prueba de ello. El éxito de esta película en Pamplona se debe sin género de duda, no tanto a su perfección artística cuanto a la enorme propaganda que se ha hecho de "Balarrasa" como película católica. Hemos visto muy malas películas mejicanas que la gente ha aplaudido con entusiasmo.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 21 de marzo de 1951
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: Jaime del Burgo.

BALARRASA– SALAMANCA - 04.04.1951

"BALARRASA" Estrenada el día 13 de marzo de 1951, en el cinema "Salamanca".

a)-Aceptada.

b)- Por razones de todo tipo.

c)- Totales

d)- En todos

Juicio personal del delegado que suscribe.

No es de extrañar el éxito obtenido en esta provincia, como en las, demás, de la película "Balarrasa". Aunque con algunos defectos de detalle que no afectan para nada a la concepción total de la película, podemos asegurar que es una realización magnifica no tanto en la parte técnica, artística e interpretativa, sino también en la parte argumental. Con ser una película de tipo religioso que ya desde el principio pudiera retraer a ciertos públicos que juzgan gazmoñería toda obra en la que se exalta un valor moral y religioso, sin embargo es casi en esos elementos donde más aceptación ha tenido precisamente por el empaque que ha sabido darle Fernán Gómez con su interpretación soberbia al papel que le correspondió, así como a la estupenda labor de Nieves Conde. Esta es una de las buenas películas que pondrán muy alto el nombre de España cuando se exhiba fuera de sus fronteras.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA , 4 Abril, 1951.
DELEGADO PROVINCIAL.
Fd°: R. Gómez Cantolla

BALARRASA– VALLADOLID – 27.12.1950

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL

"BALARRASA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Este primer film de la productora nacional “Aspa”, ha conseguido un gran éxito en esta capital. Su asunto argumental: la vida de una familia moderna contrastando con una vocación sacerdotal tardía, es plenamente humana, realista y de actualidad, interesando desde las primeras secuencias y a lo largo de su en posición, magníficamente plasmada en imágenes, cautivó y entusiasmo a los espectadores que llenaban el Teatro "Pradera". La tesis de esta película encierra una finalidad moralizadora y educativa, dentro de un marco católico, que eleva extraordinariamente el valor de la misma. Asimismo, está muy lograda la figura psicológica del protagonista. Todos estos elementos maravillosamente conjuntados por el Director José Antonio Nieves Conde, han dado como resultado una producción cinematográfica que es muy elogiada tanto por la crítica de prensa como por el público. .

RAZONES DE CARÁCTER TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC.— El guión de Vicente Escrivá encierra un tema muy sugestivo, y de acusado dramatismo, que bajo la dirección de Nieves Conde, y de acuerdo con las exigencias cinematográficas, ha sido llevado con extraordinario acierto y habilidad al celuloide. La interpretación del personaje central por Fernando Fernán Gómez es magnífica y justa y exacta su expresividad; Mª Rosa Salgado, Dina Stein, Eduardo Fajardo y el resto del reparto, secundan muy dignamente al protagonista. La fotografía, los fondos musicales del maestro Leoz, la escenografía, y el vestuario coadyuven a elevar la calidad técnica y artística de esta película.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. De acuerdo con lo especificado en los apartados anteriores, esta Delegación Provincial considera la película "Balarrasa" como una buena producción cinematográfica y muy digna de proyectarse en las pantallas extranjeras.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 27 de diciembre de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: A. Santiago Juárez

BESO DE JUDAS (EL)

Rafael GIL
1954
Aspa Producciones Cinematográficas

Intérêt National
Tous publics
Prix du meilleur film au Festival de Venise ; Prix du CEC à Enrique Alarcón (meilleurs décors)

Genre(s) cinématographique(s) : religieux ; drame

Synopsis : Film biblique retraçant l'histoire de la trahison de Judas Iscariote envers Jésus Christ.

Il s'agit d'un drame psychologique qui vise à dessiner la personnalité complexe de Judas Iscariote. Intellectuel et rebelle orgueilleux, il rêve de renverser le pouvoir romain. Lorsqu'il rencontre Jésus, il remarque immédiatement l'intelligence du jeune homme et son exceptionnalité. Il adhère avec un intérêt certain à la doctrine qu'il est le seul à professer. Une séquence illustre parfaitement la façon dont Rafael Gil a imaginé la personnalité de Judas : au moment où Jésus choisi ses apôtres, il les nomme un par un. Judas attend, impatient, que son nom soit prononcé, mais les noms s'égrènent sans que le sien ne résonne. Déçu, il se lève et s'apprête à quitter la réunion lorsqu'au dernier moment, Jésus prononce son nom. Satisfait, Judas réintègre le groupe des apôtres. Le portrait psychologique de Judas se termine sur sa trahison : déçu que le Christ ne prône pas le recours à la lutte armée et à une révolution claire contre Rome, Judas change de camp. Le film se termine sur sa solitude, lorsque, après avoir livré le Christ, le seul refuge qu'il trouve est la maison du jeune charpentier, dont la charpente même a servi à édifier la croix sur laquelle le Christ a été crucifié.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Rafael Rivelles (Judas), Francisco Rabal (Quinto Licinio), Gérard Tichy (Poncio Pilato), Fernando Sancho (père du condamné), José Nieto (Eliazim), Manuel Monroy (Pedro), Félix Dafauce (Misael), francisco Arenzana (Dimas), Gabriel Alcover (Jesus), Pedro Anzola (Juan), Luis Hurtado (Caifas), Mercedes Albert (Verónica), Jacinto San Emeterio (homme face à la croix), Tony Hernández (Saúl), Ricardo Turia (Juan Bautosta), Manuel Kayser (Rabin de Cana), Esther Rambal (fille de Verónica) Ruth Moly (prostituée), Mercedes Serrano (Marie-Madeleine), José Manuel Martin (jeune mendiant), Eugenio Domingo (fils d'Acad le Lépreux)
Scénario : Vicente Escrivá
Dialogues : Rafael Gil
Photographie : Alfredo Fraile
Musique : Cristóbal Halffter
Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Il s'agit d'une superproduction espagnole qui a nécessité plus de trois mois de tournage – dont une partie à Jérusalem – et un investissement considérable pour reconstituer l'atmosphère des premiers temps bibliques. Plus de 82 décors différents ont été réalisés à ces fins, effort qui a d'ailleurs était récompensé par un prix du CEC remis au décorateur Enrique Alarcón.

Ce film s'inscrit dans le cycle de cinéma religieux entamé par Rafael Gil au cours des années cinquante, qu'il écrit en collaboration avec le scénariste Vincente Escribá. Il suit également une tendance propre au cinéma hollywoodien qui se réapproprie au même moment la thématique biblique, avec des superproductions telles que *Samson et Dalida* (1949) de Cecile B. DeMille ou *La tunique* de Henry Koster (1953).

Le film adopte un point de vue original en retraçant la passion du Christ du point de vue du personnage du traître, Judas, qui est pensé comme un individu à la personnalité complexe.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 4
Période d'émission des rapports : du 27 mars 1954 au 28 septembre 1955

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
09/04/1954	CASTELLON		2		2
28/09/1955	CUENCA	Las Palmeras	2		2
27/03/1954	HUELVA	Teatro Mora	3	3	3
20/04/1954	OVIEDO	Compoamor	3		3
				Moyenne générale	**2,5**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
09/04/1954	CASTELLON	Manuel A. Zavala Diaz	DP	**2**
28/09/1955	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**3**
27/03/1954	HUELVA	Francisco Mora Pérez	SP	**3**
20/04/1954	OVIEDO	Leon B. Manso Menéndez	Inspecteur	**3**
			Moyenne générale	**2,8**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1954–1955)

EL BESO DE JUDAS – CASTELLÓN – 09.04.1954

Muy bien recibida ha sido por el público la película española EL BESO LE JUDAS, en su estreno en esta capital. Los comentarios del público fueron en general elogiosos en todos aspectos; únicamente recogimos críticas acerca del escaso relieve y excesivo carácter humano que se da a las intervenciones del personaje que representa a Jesús, en los actos milagrosos.

Estimamos que la dirección de la película ha sabido resolver con acierto las enormes dificultades que entraña el plasmar dignamente el tema de esta película; debiendo elogiarse también al guionista que, basado en el punto de vista de la intervención de Judas, ha presentado un aspecto original de la Pasión. Tal vez pudiéramos oponer el reparo de una excesiva libertad al tratar de hechos históricos tan conocidos, pero cinematográficamente hablando creemos debe aceptarse. La presentación, ambientación, movimiento de máquinas, así como la labor de los intérpretes, son acertados. Fotografía y sonido, de buena calidad. En suma, película que creemos honra a la producción cinematográfica nacional.

Se acompaña la crítica del diario local "Mediterráneo".

Dios guarde a V.I .muchos años.
Castellón 9 de Abril de 1954.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala.

EL BESO DE JUDAS – CUENCA – 28.09.1955

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN.

Título de la película: “EL BESO DE JUDAS”
Director: Rafael Gil
Distribuidora: CIFESA
Fecha de proyección: 10 al 15 de septiembre
Local: Cine Palmeras (verano)

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Regularmente acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Una película más sobre el tema de la Pasión aunque ésta pretenda centrarse en la figura de Judas. Ambiente adecuado con utilización de masas y diálogos casi todos tomados de todos evangélicos. La interpretación es buena en su mayoría evitando los primeros planos la figura del Señor.

Buena la dirección y bien la fotografía.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Hay que elogiar el esfuerzo hecho por la productora no escatimando lo necesario para conseguir una superproducción, tanto por lo que supone la calidad de intérpretes, numero de extras y grandiosos decorados, a lo que hay que unir la acertada dirección.

Se han salvado todas las dificultades técnicas, pero nuestro público siempre encontrara frio, por muy bueno que sea, todo lo que pretenda representar la Pasión del Señor.

Cuenca, 28 de Septiembre d 55
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fd°: José L. Álvarez de Castro

EL BESO DE JUDAS – HUELVA – 27.03.1954

De conformidad con lo dispuesto por esa superioridad, a continuación se informa, sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "EL BESO DE JUDAS", estrenada en el Teatro Mora, el día 13 del actual:

a) La película ha sido muy bien acogida.

b) Las razones se deben tanto a su argumento, como a su interpretación y realización.

c) Han sido totales.

d) Entre los espectadores de un nivel cultural algo elevado, se comenta el acierto con que la interesante figura de Judas ha sido llevada a la pantalla, dando a conocer aspectos de su vida, desconocidos para muchos, que explican su intervención importantísima en la Pasión de Cristo. Otro de los aciertos, ha sido el que la figura de Jesús no aparezca en primeros planos. Para el resto de los espectadores, el tema siempre apasionante de la Pasión, es más que suficiente para justificar su acogida.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que "EL BESO DE JUDAS" es un indiscutible éxito de nuestra cinematografía, tanto por su tema, como por su magnífica interpretación y realización. Es una demostración de cómo el cine, puede servir de magnífico medio de propaganda de los ideales católicos, poniendo al alcance de todos, los hechos más trascendentales de nuestra religión.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 27 de marzo de 1954
EL DELEGADO PROVINCIAL P.A. El Secretario
F: Francisco J. De Mora Pérez

EL BESO DE JUDAS – OVIEDO – 20.04.54

INFORME DE LA PELÍCULA "EL BESO DE JUDAS"'

Local: Campoamor
Estreno: 16 Marzo
Intérpretes: Rafael Rivelles, Francisco Rabal
Dirección: Rafael Gil

a) Fueron contados por llenos cada una de las representaciones de esta película.

b) Ningún defecto se le achacó por público y crítica.

c) Ha sido calificada como un éxito del cine español.

Puede calificarse esta película como un paso firma más del cine español, buscando nuevos horizontes y sirviendo a una línea de conducta de la que nunca debe separarse.

Oviedo 20 de Abril de 1954.
EL INSPECTOR,
León B. Manso Menéndez.

BORRASCA DE CELOS

Ignacio F. IQUINO
1946
Adriana Films

Seconde catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : romance ; drame

Synopsis : il s'agit de l'adaptation de la nouvelle *Lo que la arena grabó* de Antonio Reyes Huertas.

Un jeune médecin de campagne, Pedro, s'est marié à Teresa, une jeune femme du village voisin. Cette dernière lui confie que durant sa jeunesse, elle a entretenu des relations avec un autre jeune homme, Felipe, son premier amour. Fou de jalousie, il quitte la maison pour se rendre au village. Ne parvenant pas à réfréner sa fureur, il décide de quitter l'Espagne avant de commettre un acte qu'il regretterait. Il embarque donc sur un navire qui doit le mener aux Amériques. Cependant, durant le trajet, le navire fait naufrage. Pedro survit, mais perd la mémoire. Lorsqu'il revient chez lui, il découvre sa femme qui attendait désespéramment son retour.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Adriano Rimoldi (Pedro), Mercedes Monterrey (Teresa), Leonor María, Juana Soler, Carlos Martínez Campos, Teresa Idel, Luis Llaneza, Alicia Palacios

Scénario et dialogues : Ignacio F. Iquino, Juan Lladó

Photographie : Sebastián Perera, Pablo Ripoll

Musique : Ramón Ferrés

(1) COMAS Àngel, *Ignacio F. Iquino, Hombre de Cine*, Laertes editorial, S.A., 2003.

EN BREF

Dans ce nouveau film, Ignacio F. Iquino fait le choix d'adapter une nouvelle de Antonio Reyes Huerta, un prêtre originaire d'Extremadure né à la fin du XIXe siècle. Dans ces romans, les thématiques religieuses et la morale catholique sont omniprésentes, fidèles reflets de sa vocation sacerdotale.

Aucune copie de ce film n'a subsisté, et sa trame narrative n'est donc connue des historiens que par son scénario et la littérature cinéphile de la période. Comme le relève Angel Comas Puente, le film rencontre peu de succès auprès de la critique, qui considère que le film est de moins bonne qualité que la nouvelle originale, et vire au feuilleton (1).

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10

Période d'émission des rapports : du 5 février 1947 à janvier 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
ALAVA	Teatro Principe	-2	3		-0,3
BADAJOZ	Teatro Menacho	-1			-1
CASTELLON		2			2
GRANADA		0			0
HUELVA	Gran teatro	1	-3	-3	-1
ORENSE	Teatro Losada	0	-3		-1
PALMA	Teatro Principal	2	-3		0,3
SALAMANCA	Teatro Gran Via	Partagé			Partagé
VALENCIA	Cine Capitol	0			0
ZARAGOZA	Cine Goya	2	3	-2	1,25
				Moyenne générale	**0,1**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Juin 1947	ALAVA			1
Janvier 1948	BADAJOZ			1
25/02/1947	CASTELLON	M. A. Zavala Diaz	DP	-1
07/08/1947	GRANADA	Manuel Dominguez Godoy	SP	0
24/11/1947	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	-3
30/06/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	-3
05/02/1947	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	2
03/06/1947	SALAMANCA	R. Gomez Cantolla	SP	1
12/02/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	-3
Non indiqué	ZARAGOZA			-1
			Moyenne générale	**-0,6**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1948)

BORRASCA DE CELOS – ALAVA – NON DATE

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA PROYECTADA DE ESTRENO "BORRASCA DE CELOS".
Cumplimentación al Oficio-circular núm. 2481 de 30 de noviembre de 1946.

"BORRASCA DE CELOS"

Distribuidora: Hispano Fox Films
Intérpretes: Adriano Rimoldi y Mercedes Monterrey
Calificación: Mayores de 16 años sin cortes
Proyección: 31 de mayo de 1947 en el Teatro Príncipe
Expte. Num. 6337

a) La película española "Borrasca de Celos" fue mal acogida por el público que asistía a su proyección.

b) Junto a un argumento de una excesiva sencillez, cuenta esta película con una buena interpretación en la que destaca Adriano Rimoldi y tiene así mismo un valor artístico en sus escenas que no desmerece pero que hace considerarla como una película más.

c) La reacción desfavorable fue bastante generalizada aunque no tumultuosa.

d) Integraban el sector de descontentos elementos de los distintos grupos de clases sociales, con la excepción de algunas personas de conocido nivel intelectual que la daban por buena.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido a esta película coincide con el expresado de considerarla una más sin méritos destacados.

Se ha de hacer constar así mismo que el mal momento en que ha sido proyectada le ha perjudicado notablemente, ya que ha seguido a la retirada del cartel de la película española "Reina Santa", que tan grato recuerdo había dejado entre los buenos aficionados a las sesiones cinematográficas.

A pesar de todo se ha de destacar el deseo y esfuerzo que el Director ha puesto en la película y que es digno de todo elogio.

BORRASCA DE CELOS – BADAJOZ – NON DATE

Informe sobre la película "BORRASCA DE CELOS", estrenada en el Teatro Menacho, el día 9 de Enero de 1948.

El hecho de estrenar ésta película en día laborable, hizo recelar algo al público, sobre la calidad de la misma. Sin embargo, se notó interés en presenciar su proyección por estar sacado su argumento de la conocida obra del autor extremeño Reyes Huertas. Y la impresión que se recogió al final de la proyección fue de que, si bien la película se ajusta a la línea temática de la novela, sin

embargo, pudo hacerse una mejor traducción al celuloide, puesto que la realización e interpretación dejan algo que desear.

Los comentarios más generalizados, fueron de que se trata de una discreta película española, con argumento interesante, pero que, desde luego, no puede parangonarse con las mejores de nuestro acervo cinematográfico.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

La elección del tema en que se basa la película ha constituido un acierto, puesto que aquel no puede ser más humano y más original, para llevarlo a la pantalla. Sin embargo, el director Iquino ha tenido un fallo unánimemente reconocido, que ha sido la brevedad que ha impuesto a las escenas más emotivas. Con ello, la acción sufre mucho, y lleva algo de confusión al espectador.

La interpretación, si salvamos la de Adriano Rimoldi, es algo deficiente, especialmente la de Mercedes Monterrey, falta de matices. La fotografía, muy buena, así como los decorados.

En resumen, un tema que requería mayores ambiciones.

(Se adjunta la crítica aparecida en HOY).

BORRASCA DE CELOS – CASTELLON – 25.02.47

A efectos del Oficio-Circular nº 2481, tengo el honor de elevar informe referente a la película española titulada "BORRASCA DE CELOS" que ha sido estrenada en esta capital.

En general, el público ha apreciado muy aceptables valores de dirección, satisfaciéndole asimismo la interpretación de los protagonistas. El asunto no ha desagradado al elemento popular, complacido con el feliz final de la cinta.

Acerca del juicio personal que merece a esta Delegación, entendemos que existe una abundancia de aciertos, máxime teniendo en cuenta la escasez de medios puestos para el rodaje al servicio de la dirección. Las escenas del hundimiento del barco, discretas, aunque acaso demasiado simples y comedidas. La interpretación complementaria no corresponde a la de los protagonistas, que mantienen una actuación elogiable. El tema vulgar y manido, plantea a veces situaciones absurdas, tales como la del improcedente recibimiento de que es objeto el médico en su primera llegada al pueblo. No obstante, el desenvolvimiento general del asunto es aceptable e incluso plausible la solución religiosa que se da a la crisis pasional del protagonista.

Entendemos que en general, se trata de una cinta de aspiraciones modestas en la que se han movilizado escasos medios y a la que una hábil dirección hace francamente estimable.

Se acompaña la crítica hecha por el diario local "MEDITERRÁNEO".

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 25 de Febrero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

BORRASCA DE CELOS - GRANADA – 07.08.47

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "BORRASCA DE CELOS".

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto, por parte del público.

La cinta a que nos referimos ha sido acogida por el público con cierta indiferencia, ya que se trata de una película mediocre, aun cuando bien adaptada de la novela original de Antonio Reyes Huertas, titulada "Lo que la arena grabó".

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, ect., que hayan podido originar tales reacciones.

Dirección acertada, aunque en algunas escenas como las del naufragio, son francamente deplorables. Fotografía y decorados acertados.

Guion y adaptación buenos.

Interpretación excelente en la parte que corresponde a los actores Adriana Rimoldi y Mercedes Monterrey, cumpliendo los restantes protagonistas en sus respectivos papeles.

c) Si las mismas son parciales o totales.

Como se indica en el apartada a), la cinta transcurrió dentro de la mayor indiferencia.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

En todos, ya que se trata de una película cuyo argumento ha sido llevado a la pantalla en múltiples ocasiones y con características semejantes.

e) Juicio propio.

Coincide con lo señalado en los apartados a) y b), aunque cabe señalar falta de ambientación en los personajes que intervienen, ya que como la acción transcurre en Andalucía, se notan en la cinta pequeños defectos que no son observados por el público de las demás regiones.

f) En hoja separada tengo el honor de acompañar la crítica aparecida en el Diario "Ideal".

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 7 de Agosto de 1947.
SECRETARIO PROVINCIAL,
Firmado: Manuel Dominguez Godoy

BORRASCA DE CELOS – HUELVA – 24.11.47

De conformidad con el oficio-circular n° 2481, informo a continuación de la acogida dispensada por el público, al estreno de la película de producción nacional "BORRASCA DE CELOS", en el Gran Teatro de ésta capital, el día 19 del actual:

a) La película, en general, ha sido desfavorablemente acogida.

b) Las razones principales que se aducen, son de tipo técnico, ya que la actuación de los artistas es discreta. El desarrollo lento y confuso de la película, han sido las causas principales de su mal acogida.

c) Estas reacciones han sido totales.

d) Esta acogida desfavorable, ha sido, como digo, general. En los simpatizantes de nuestro cine, los comentaristas se lamentan del tiempo, trabajo y dinero perdido en estas producciones que

desacreditan nuestra producción cinematográfica. Los partidarios del cine extranjero, afirman con estas producciones su opinión de que España no hará nunca nada bueno en cine.

A mi juicio, la película "BORRASCA DE CELOS", es de una mediocridad completa, tanto en la cuestión técnica, como en las artística y argumental, y no consigue interesar al público.

Se adjunta recorte publicado en el diario "ODIEL", único de la demarcación.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 24 de noviembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José González Duque Heredia

BORRASCA DE CELOS – ORENSE – 30.06.37

Título de la película: "BORRASCA DE CELOS"
Casa productora:
Local en donde se estrenó: Teatro Losada

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

Acogida con absoluta indiferencia por la mayoría del público, no oyéndose comentarios de ninguna clase.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

La deficiente realización de la película en todos los aspectos, ha sido el motivo por el cual el público alejó tales reacciones de desaprobación.

c) DICHAS REACCIONES ¿HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON:

Especialmente entre el público culto, con visibles muestras de descontento y aburrimiento.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

Es una verdadera lástima que temas tan españolísimos como es este de los celos se lleven al cine de una manera tan desastrosa y deficiente. En este película, "Borrasca de celos", no se salva nada: interpretación, desarrollo del argumento, todo es puro convencionalismo. Lo único que se puede elogiar es la fotografía, lo demás, repetimos, es un verdadero desastre. La cinematografía nacional si continúa por estos senderos estamos casi seguros de que tarde o nunca logrará ponerse a la altura de otras productores extranjeras, como se pretende, pues el mérito estriba en hacer pocas películas y buenas y no muchas y malas, como actualmente está ocurriendo en España, y esto aun teniendo cuenta el apoyo que el Gobierno concede a la cinematografía española.

Orense, 30 de junio de 1947 .
EL DELEGADO PROVINCIAL.

BORRASCA DE CELOS – PALMA – 05.02.47

INFORME SEGÚN LA CIRCULAR NUMERO 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "BORRASCA DE CELOS", ESTRENADA EN EL TEATRO PRINCIPAL DE ESTA CAPITAL EL DÍA 27 DE ENERO DE 1947.

Aceptación o repulsa de que ha sido objeto por parte del público

Esta película, otra de las dirigidas por Iquino proyectadas en esta temporada, ha sido recibida con bastante aceptación por el público, el cual considera que es una de las mejor realizadas por dicho director.

El hecho de haberse proyectado casi al mismo tiempo que "La prodiga" que obtuvo un buen éxito, puede que le haya ocasionado cierto perjudico al compararse las dos producciones, ya que cierto sector que regularmente no asiste a las películas españolas acudió a ver "Borrasca de celos" influenciado por le excelente realización de "La Pródiga", saliendo bastante descontento.

En general se puede afirmar que entre el principal grupo público, que va al cine como entretenimiento sin dejarse demasiado en detalles, la película ha causado buena impresión.

Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que han originado tales reacciones.

La película ha gustado principalmente por su argumento, por su fotografía y por la acertada interpretación que del personal central realiza Adriano Rimoldi. La humanidad del tema, tan sencillamente tramado entretuvo a los espectadores, de los cuales la mayor parte no vio en la cinta grandes defectos técnicos.

Si los mismos han sido parciales o totales.

Aun cuando no puede decirse que la película haya sido acogida favorablemente por la totalidad de la opinión, el escaso número de sus detractores compuesto de los que ven siempre los mismos defectos en nuestro cine hace que se pueda afirmar que constituye un buen éxito en este sentido.

En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron.

Como se ha indicado la película ha sido comentada desfavorablemente solo por un pequeño grupo de personas acostumbradas a enjuiciar más severamente el cine español que el extranjero.

También la crítica periodística ha acogido con bastante frialdad la película.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Esta película está bastante bien lograda, principalmente al principio, decayendo después su calidad para llegar a un final sentimental y regularmente realizado.

Muy por encima de los demás actores está la labor que realiza Adriano Rimoldi, muy ajustado en todas sus intervenciones. La protagonista Mercedes Monterrey nueva artista cinematográfica española, demuestra poseer suficiente temperamento artístico, desempeñando su papel con una discreción que para sí necesitaron otra "primeras figuras" del cine nacional.

Técnicamente la película – excepto las escenas del naufragio – está bien lograda, cuidada la fotografía y recogido con cierta exactitud el ambiente.

En suma, una de las mejores películas de Ignacio F. Iquino, director al cual, por otra parte, no se cree se le puedan exigir películas de cierta envergadura.

Un sector comentó desfavorablemente algunas inconveniencias que tiene la cinta, principalmente en su principio.

Palma de Mallorca, 5 de Febrero de 1947
El Delegado provincial de Educación Popular

BORRASCA DE CELOS – PROVINCE INCONNUE – NON DATE

En cumplimiento de lo dispuesto por V.S. en oficio Circular núm. 2481 de fecha 30 de noviembre del pasado año, adjunto tengo el horror de remitir las críticas de las películas nacionales proyectadas durante el pasado mes de agosto, transcribiendo a continuación el informe correspondiente.

"BORRASCA DE CELOS"

A) Aceptación o repulsa que la película ha sido objeto por parte del público.

Se estrenó esta película en el Cine Goya de esta localidad, el día 13 de agosto, pudiendo decirse de la misma que fue del agrado del público en términos generales, e incluso la crítica de la Prensa local recomendaba ver el film mencionado.

B) Razones de tipo artístico, técnico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones.

Pese a algunos defectos derivados de la dirección de esta cinta y el carácter folletinesco de la misma, pudimos observar que gustó en todos sus aspectos por la propia expansión del público zaragozano y de sus comentarios que percibimos.

C) Núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

Tuvo mejor acogida en el público de galería y menos preparado en su cultura que en el resto del público, debido quizá a una escena que al comienzo de la película aparece, que refleja el momento en que los recién casados suben al coche haciendo patente la emoción que embarga a la novia, escena que consideramos de mal gusto e innecesaria, produciéndose exteriorizaciones desfavorables en el público de cultura elevada.

D) Juicio que le ha merecido a esta Delegación Provincial.

Por todo lo expuesto, esta Delegación Provincial considera procedente el corte de esta escena que por otra parte no es necesaria ni argumental ni artísticamente, evitando con ello las manifestaciones que contra el buen gusto se producen por el público de la galería, y el desagrado a su vez en el culto y educado.

BORRASCA DE CELOS – SALAMANCA – 03.06.47

El día 20 se estrena en el Teatro "Gran Vía" de esta capital, la película titulada "BORRASCA DE CELOS".

a) Ni aceptación ni repulsa por parte del público ha merecido esta película. Es una más de las que se tienen como relleno de los di[fe]rentes lotes que las empresas contratan, pero sin que tengan o merezcan una mención especial.

b) No cabe distinguir si han sido razones de tipo técnico, artístico o argumental las que han movido al público, ya que la película como decimos entra dentro de lo vulgar.

c) Las reacciones no se pueden precisar porque es una película que se ve sin pena ni gloria.

d) Estas reacciones, si así se pueden llamar, han sido generales.

Juicio personal del Delegado.

Iquino ha hecho una película con una variedad de ambientes que hasta resultan excesivos. Ha logrado de la novela de Antonio Reyes Huertas un guión ágil y hasta interesante en determinadas escenas y la naturalidad se refleja en casi todas las situaciones de esta película. Probablemente Iquino no ha podido dar a su producción una categoría excepcional porque la calidad del tema no diera más, pero su labor directiva es buena en todos los aspectos.

Los actores donde casi siempre con Iquino aparecen caras nuevas, se mueven ante la cámara con naturalidad y empaque.

Dios guarde V.I. muchos años.
Salamanca, 3 de Junio 1947.
EL SECRETARIO PROVINCIAL
EN FUNCIONES DE DELEGADO

BORRASCA DE CELOS – VALENCIA – 12.02.47

INFORME DE LA PELÍCULA "BORRASCA DE CELOS"
Estreno día 5-2-47 – Cine CAPITOL

1°- Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público:

Más bien que aceptación o repulsa, hubo indiferencia por esta película que no satisfizo a casi nadie.

2°- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones :

En general toda la producción se caracteriza por su mediana de la que no se salvan dirección, artistas, argumento, etc...

3°- Si las reacciones del público han sido totales o parciales:

Parciales. Incluso los que admitían que estaba bien, lo hacían aclarando que, "para ser española..."

4°- En que núcleo de espectadores y con qué características en cada casos se produjeron:

La indiferencia con que fue acogida, no pudo dar lugar a manifestaciones del público, si bien entre el inteligente, se apreció más aburrimiento que otra cosa.

5° - JUICIO DE LA DELEGACIÓN: MEDIOCRIDAD. Esta es la nota general de la película, siendo bastante acertada, la crítica del diario "Jornada" que dice: "... incomprensiblemente dirigida por Iquino" y opina que merecía algo más de profundidad psicológica y mejor ambientación e interpretación.

Valencia, 12 febrero de 1917, Firmado: José Corts Grau

BOTÓN DE ANCLA

Ramón TORRADO
1948
Suevia Films

Intérêt National
Interdit aux mineurs
Second prix du SNE en 1948

Genre(s) cinématographique(s) : comédie dramatique

Synopsis : il s'agit d'une adaptation de la nouvelle éponyme de José Luis Azcárraga.

« Botón de Ancla » est le surnom d'un trio inséparable : Carlos, José Luis et Enrique, trois étudiants de l'école navale de Marín. A Combarron (Galice), Carlos fait la connaissance de María Rosa dont il tombe amoureux, abandonnant son ancienne fiancée Dorita Beltrán. Cette dernière, une actrice de variétés, accepte un travail à Vigo pour se rapprocher de lui. Par hasard, Dorita fait la connaissance des amis de Carlos. José Luis s'éprend de la jeune artiste. Carlos décide de lui parler en tête à tête pour lui demander de ne pas malmené son ami pour se venger de sa trahison. Cependant, José Luis dernier les surprend et un *quiproquo* s'installe immédiatement : une violente dispute éclate entre les deux amis. Pendant ce temps, une tempête surprend le bateau de pêche du père de María Rosa. Certains étudiants de l'école militaire décident d'intervenir, mais alors que tous les marins ont été sauvés, Enrique est mortellement blessé sans que ses camarades ne puissent lui venir en aide. La mort brutale de leur ami soude définitivement l'amitié de José Luis et de Carlos, et consolide la relation entre Carlos et María Rosa.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Jorge Mistral (Carlos), Antonio Casal (José luis), Fernado Fernán-Gómez (Enrique), Linda Tamoa (Dorita Beltrán), Isabel de Pomés (Maria Rosa), Alicia Romay (Pilar Robledo), Fernando Fernández de Córdoba (commandant Manzano), Mary Santpere (Herminia), Encarno Paso (Edelmira), Maruja Isbert (Nena), Xan das Bolas (« Trinquete »), Félix Fernández (don Cristino), Guillermo Cereceda (don Andrés), José Latorre (directeur de l'école navale), Anita Bass (la mère), Adela González (mère de Dorita), Raquel de Monterrey

Scénario et dialogues : Adolfo Torrado, H. S. Valdés

Photographie : Manuel Berenger (intérieurs), Andrés Pérez Cubero (extérieurs)

Musique : Jesús García Leoz

Décors : Enrique de Alarcón, lieutenant Eduardo Nuñez (modéliste naval)

EN BREF

Botón de Ancla constitue un des grands succès du cinéma populaire des années quarante, incarné par un trio d'étoiles du cinéma espagnol : Fernando Fernán-Gómez, Jorge Mistral et Antonio Casal.

Face au succès rencontré par le film, plusieurs *remakes* ont été réalisés. En 1960, Miguel Lluch réadapte la nouvelle de Azcárraga, et en 1974, Ramon Torrado lui-même réadapte une seconde fois ce récit, sous le titre de *Los caballeros del Botón de Ancla*.

Selon Fernando Fernán-Gómez dans ses *Mémoires*, ce serait un haut gradé de la Marine qui aurait découvert la nouvelle et aurait encouragé le célèbre producteur, Cesáreo Gónzalez à produire le film. Franco lui-même aurait fortement apprécié le film et sa morale patriotique (1). L'armée fournit également un certain nombre de figurants, notamment pour un certain nombre de scènes rituelles et cérémonielles au sein de l'école militaire.

(1) Interview de Andrea Gutiérrez dans le cadre de l'émission *Historia de nuestro cine*, diffusée le 25 juillet 2016 sur RTVE, [en ligne] http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-boton-ancla-presentacion/3672447/

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 17
Période d'émission des rapports : du 24 février 1948 au 10 novembre 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
26/04/1948	AVILA	Gran Cinema	3		3
05/04/1948	BURGOS	Gran Teatro	3		3
23/03/1948	CACERES		3		3
10/03/1948	CASTELLON		3		3
07/09/1948	CUENCA	Cine España	3		3
31/03/1948	GRANADA		3		3
Avril 1948	GUADALAJARA	Cine Imperio	2		2
10/11/1948	HUELVA	Teatro Mora	3	-3	1
31/05/1948	HUESCA		3	-3	1
16/02/1948	OVIEDO		3		3
23/03/1948	PALMA	Sala Born	3		3
20/05/1948	PAMPLONA	Principe de Viana	3	2	2,7
04/03/1948	SALAMANCA	Cinema Salamanca	3		3
10/03/1948	SEVILLA		3		3
10/03/1948	SORIA		3	3	3
09/02/1948	VALLADOLID		3		3
Non indiqué	VITORIA (ALAVA)	Nuevo Teatro	2		2
				Moyenne générale	**2,6**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
26/04/1948	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	3
05/04/1948	BURGOS	Angel Temiño	DP	
23/03/1948	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
10/03/1948	CASTELLON	M. A. Zavala Diaz	DP	2
07/09/1948	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	3
31/03/1948	GRANADA	José Corts Grau	DP	3
ABRIL 48	GUADALAJARA			2
10/11/1948	HUELVA	J. Gonz. Duque de Heredia	DP	3
31/05/1948	HUESCA	Sal. M° de Ayerbe Marin	DP	3
16/02/1948	OVIEDO	A. Fernandez Sordo	DP	3
23/03/1948	PALMA	F. Soriano Frade	DP	3
20/05/1948	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	-2
04/03/1948	SALAMANCA	R. Gomez Cantolla	DP	2
10/03/1948	SEVILLA	Manuel Hidalgo Nieto	DP	3
10/03/1948	SORIA	F. Roncal Gonzalo	DP	2
09/02/1948	VALLADOLID	A. Santiago Juarez	DP	3
Non indiqué	VITORIA (ALAVA)			3
			Moyenne générale	**2,4**

BOTÓN DE ANCLA- AVALA-non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "BOTÓN DE ANCLA"

Cumplimentación al oficio-circular núm. 2481 de 30 de noviembre de 1946

"BOTÓN DE ANCLA"
Distribuidora: Suevia Films
Intérpretes: Antonio Casal, Jorge Mistral, F. Fernán-Gómez e Isabel de Pomés.
Calificación: Tolerada menores
Proyección: Nuevo Teatro, día 27, Sábado de Gloria
Expre. Num 7788

a) La película española "BOTÓN DE ANCLA", cuyo argumento es del vitoriano José Luis de Azcárra a, se estrenó en Vitoria con un tono de verdadero acontecimiento.

Bien es verdad que, en el caso presente, la propaganda hecha al citado film no quedó desairada ya que el público asistió con verdadero interés y tampoco vio sus esperanzas fallidas. En resumen, que todo ello constituyó un señalado éxito.

b) La película cuenta con un argumento fino, gracioso y simpático que se adentra en el ánimo de los espectadores. Los diálogos están bien desarrollados y el ambiente justo en todo momento. La cámara ha sabido captar la belleza de esos paisajes gallegos que hacen de esta película una obra bellamente lograda.

En la interpretación triunfa sobre todo Jorge Mistral, comedido seguro y justo en todo momento y con él Fernan-Gómez y Antonio Casal. El elemento femenino queda un poco rebajado en su comparación interpretativa con el elemento masculino.

c) La película fue acogida muy bien por el público sonando una salva de aplausos al finalizar la proyección.

d) Nada que señalar

.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido la película "BOTÓN ANCLA" coincide con lo expuesto.

Ampliando la impresión señalada hemos de ratificar que se trata de una muy buena película española, que nada tiene que envidiar a las extranjeras de este género.

Con plena justicia se le ha concedido el título de "película de interés nacional", ya que creemos que provoca sinceramente un estado de ánimo de hondo sentimiento patriótico, particularmente en sus últimas escenas. Además puede asegurarse que la citada película ha de despertar sinceras vocaciones marineras, lo cual justificaría ya su calificación.

El argumento sencillo, pero atrayente, está plenamente desarrollado con gran maestría y realmente la cinta es admirada con carácter colectivo, ya que llega a todas las inteligencias, distrayendo al mismo tiempo.

El éxito logrado por la película está ahí, en esos sinceros y calurosos aplausos, que premiaban ese noble esfuerzo de nuestra cinematografía, que camina con paso firme hacia nuevas metras de mayor perfección productora.

BOTÓN DE ANCLA- ÁVILA- 26.04.1948

INFORME de la película española "BOTÓN DE ANCLA" estrenada en el "GRAN CINEMA " de esta capital el día 16 de los corrientes:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo técnico, artístico y argumental.

c) Totales.

d) Público de butacas (no existe otra clase de localidad)

A juicio de esta Delegación la película BOTÓN DE ANCLA, objeto de este informe, es una cinta que muy dignamente puede parangonarse con las mejores del mismo género del extranjero. Un acierto es la elección del tema argumental y en cuanto a las poblaciones interiores, como esta, suelen ser los temas marítimos objeto de su predilección. Fotografía perfecta, música de ambientación buena y una labor interpretativa que pudiéramos calificar de exacta en el conjunto de artistas que componen elenco.

No se han publicado críticas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Avila a 26 de Abril de 1948
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

BOTÓN DE ANCLA- BURGOS- 05.04.1948

INFORME sobre la película española titulada "BOTÓN DE ANCLA" estrenada y proyectada en la Sala del Gran Teatro de esta capital los días 27, 28, 29, 30, 31 de Marzo y 1 y 2 del actual, tolerada para menores, con hoja de censura de fecha 30 de Diciembre de 1947, Expediente n°7788.

De franco y verdadero éxito puede calificarse el obtenido por la película "BOTÓN DE ANCLA" en sus tres proyecciones diarias durante una semana. Mucho público subrayo con calurosos aplausos y elogios sinceros su agrado ante esta producción nacional que sale fuera de lo corriente en cuanta a su dinamismo y variedad argumental llevado a la pantalla con singular perfección. Las escenas graciosas de esta cinta, fueron celebradas por sus festivas situaciones llenas de fina comicidad, emocionando también al público el gesto heroico del alumno que da su vida por salvar la de varios marineros del pueblo, así como el desfile general brillante y magnifico en la terminación del curso y carrera.

En conjunto, esta producción, que merece los honores de superproducción, bien puede parangonarse con las mejores películas extranjeras y competir con ellas en el mercado extranjero. Tal es la opinión recogida de la mayoría de los asistentes al pase de "BOTÓN DE ANCLA",

dándose el hecho concreto, de que en casi todas las sesiones fue su final objeto del sincero aplauso de la numerosa concurrencia que llenó completamente algunos días la amplia Sala del Gran Teatro de esta Ciudad.

Todo ello unido a las insuperables realizaciones de muchas escenas, la excelente interpretación que llevan a cabo sus protagonistas, una perfecta fotografía, planos muy bien conseguidos, bellos exteriores y un diálogo ameno y destacado, hacen de esta cinta una película de taquilla que se verá con satisfacción en todas las pantallas nacionales.

Burgos, 5 de Abril de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Angel Temiño

BOTÓN DE ANCLA- CACERES – 23.03.1948

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA DE PRODUCCIÓN NACIONAL, "BOTÓN DE ANCLA"

Durante cuatro días y en distintos locales de espectáculos, aunque de la misma empresa, se ha ofrecido al público en las secciones de tarde y noche, la película de producción nacional, BOTÓN DE ANCLA constituyendo la misma uno de los éxitos más grandes del cine conocidos hasta la fecha en Cáceres.

Desde el comienzo hasta el final, 1a película satisfizo por completo al auditorio que, admirado y complacido, pudo seguir con vivo interés cada vez más creciente las excelentes cualidades de la cinta en todos sus aspectos; pues su desarrollo, esmeradamente atendido, ha logrado un conjunto que unánimemente se califica insuperable.

Baste decir que un público como el de Cáceres, tan poco dado a exteriorizar su entusiasmo en espectáculos de esta clase, aplaudió con insistencia al final de todas las proyecciones, y es bien seguro que, de continuar figurando en la cartelera BOTÓN DE ANCLA, la concurrencia irá en aumento.

Se elogia el guión y la interpretación impecable llevada a cabo por sus actores, sobre todo el escenario donde principalmente se desarrolla la película, pues no solamente se ha conseguido con esta producción poner a gran altura el cine nacional, sino que para la casi totalidad del público ha constituido una exhibición de la magnificencia de nuestra Escuela Naval, de la que unánimemente todos se sentían orgullosos.

La labor de Isabel Pomés, así como la de Jorge Mistral, Antonio Casal, Fernández de Córdoba y Fernan González, se considera como única e irreprochable.

El guión, como decimos, puede ser el éxito mejor logrado de los Torrados.

CACERES, 23 de marzo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

BOTÓN DE ANCLA- CASTELLÓN- 10.03.1948

Estrenada en esta capital 1a película española titulada "BOTÓN DE ANCLA"; tengo el honor de elevar a V,Ï. el correspondiente informe.

Sin discrepancias del público acogió con el máximo agrado esta película, aplaudiendo al fina1 de la película. Fue en general objeto de elogio tanto por presentación como por el asunto e interpretación, coincidiendo los espectadores en que se trata de una de las películas españolas mejor conseguidas.

Esta delegación, coincidiendo con el anterior crítico, cree que es película que eleva considerablemente al cine nacional, poniéndolo a la altura de los mejores; juzgamos que ningún detalle escapo a la visión de la dirección, consiguiendo una cinta impecable. Tanto el asunto como la realización son magníficos. La fotografía, perfecta recoge paisajes hermosísimos de nuestra Patria y la cámara se mueve con soltura dando a la película una sensación de gran dinamismo. Los intérpretes realizan una magnífica labor, adoptándose muy bien a los tipos que representan. Únicamente anotamos ciertas imperfecciones en el sonido.

En resumen, consideramos que la película demostrativa del envidiable nivel alcanzado por el cine español.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 10 de Marzo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma : M. A. Zavala

BOTÓN DE ANCLA- CUENCA- 07.09.1948

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL CUMPLIENDO EL OFICIO CIRCULAR N° 2481

Título de la película: "BOTÓN DE ANCLA"
Entidad distribuidora: Suevia Films
Director: Ramón Torrado
Fecha de proyección: 3 y 4 de Septiembre de 1948
Local: CINE ESPAÑA

a)- Aceptación o repulsa por parte del público.

Ha sido general entre los aficionados al cine la buena aceptación de esta película, que, según los comentarios hechos, puede figurar sin desmerecer un punto entre las películas mejor logradas en nuestra producción nacional.

b)- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Todos los elementos que intervienen en la producción cinematográfica son igualmente elogiados, formando un conjunto fuertemente trabado, de manera que no se advierten desproporciones por la preponderancia de alguno de ellos sobre los demás .

Se juzga acertadísima la labor del Director, afirmándose en Vista del éxito alcanzado en dicha obra; que su nombre es un valor dentro del nuestro cine nacional.

Respecto a la técnica empleada, si bien no es ningún alarde de los que nos tiene acostumbrados el cine americano, se estima que han sabido emplearse sus recursos con sumo acierto, logrando una rara perfección que no es fácil hallar en las demás películas españolas. Sobre todo, se hace destacar el sentido cinematográfico, que campea a lo largo de toda la cinta por la plasticidad lograda mediante una fotografía clara y una sabia elección de escenarios y paisaje, servido por una inteligente movilidad de cámara y variedad de ángulos de visión.

En el desarrollo argumental se hace notar la fluidez del mismo, debida al constante cambio de situaciones y escenas en las que se advierte un ritmo preciso, de manera que no duran ni más ni menos de lo necesario.

Por lo que se refiere a la interpretación tanto se elogia la actuación individual de cada uno de los intérpretes como la de dirección, que ha sabido imprimir su sello de unidad dentro de la variedad de tipos y caracteres.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Esta Delegación estima que ciertamente honra a nuestro cine la película criticada, mereciendo justamente el título de producción de interés nacional como ha sido calificada, y que representa una afirmación de nuestra auténticos valores humanos encajados en la más sana tradición de nuestra historia, y juzga de sumo acierto la expresión lograda en ella por haber huido del énfasis y gesto excesivo a que con tanta facilidad nos tienen
Acostumbrados en esta clase de producciones.

Cuenca, 7 de Septiembre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

BOTÓN DE ANCLA – GRANADA - 31.03.1948

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO,DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481,SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "BOTÓN DE ANCLA",

a)-Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película "Botón de Ancla", ha sido muy del agrado del público, por su simpatía y el ambiente en el que se desenvuelve de alegría, disciplina y patriotismo, todo ello en un relato cinematográfico sencillo, humano y sin complicaciones, y del cual ha resultado una cinta agradable y muy buena.

b)-Razón de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:

Desde el punto de vista técnico, la película sirve para presentar muchos aspectos del funcionamiento de la Escuela Naval de Marín, forja de las nuevas generaciones de marinos de España, con un argumento interesante y lleno de gracia y simpatía, cuyo guion y asesoría técnica son un éxito de José Luis de Azcarraga.

Magnífica interpretación de Fernando Fernán-Gómez, Antonio Casal y Jorge Mistral, bastante bien secundados por F. Fernández de Córdoba, Isabelita de Pomés, sencilla y muy femenina, Alicia Romay y otros.

Excelente dirección de Ramón Torrado que en esta cinta nos demuestra sus buenas cualidades de director y un exacto conocimiento del ritmo cinematográfico, evitando se malograse el argumento por insistir demasiado en lo documental.

Magnifica cámara de Pérez Cubero en los bellos exteriores marineros, debiendo resaltar las escenas de la galerna, excelentemente logradas. Buena fotografía de Berenguer en interiores con acertados decorados de Alarcón. Música agradable e inspirada de Jesús Leoz.

Hay que resaltar por muy estimable, la amplia colaboración prestada a esta cinta, por el Ministerio de Marina y Escuela Naval.

c) -Si las mismas son totales o parciales:

Totales.

d) -En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público, dada la buena calidad de la película

e) -Juicio propio:

La película arriba citada que puede competir dignamente con cuantas extranjeras, hemos visto sobre el mismo tema, constituye un éxito más sobre los muchos que ha proporcionado al cine español la Productora "Suevia Film" resultando una cinta agradable, entretenida y buena calidad, por las razones expuestas en los apartados a) y b).

f) – En hojas separadas, tengo el honor de remitir las criticas aparecidas en los Diarios "Patria" e "Ideal".

Dios guarde a V.I. muchos años
Granada a 31 de Marzo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José León Arcas

BOTÓN DE ANCLA - GUADALAJARA – AVRIL 1948

INFORME DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL " BOTÓN DE ANCLA "
Estrenada en el "Cine Imperio" el día 24-4-48

a) Ha gustado mucho la película, aunque en ella no se destaque ningún valor grande. Es entretenida, limpia, y parece abrir nuevas posibilidades a nuestro cine.

b) Como antes se indica, la mayor virtud que la gente ha encontrado en ella, es su amenidad, sin que se destaque por nadie la labor directora ni interpretativa, pese a que en esta no se ha hallado ningún fallo.

c) Tan solo por algunos, se señalaba lo poco natural de las escenas del naufragio.

d) Las opiniones anteriores, pertenecen por igual a todos los sectores del público.

Nuestra opinión coincide plenamente con la antes señalada.

BOTÓN DE ANCLA - HUELVA- 10.11.1948

De conformidad con el ordenado en el oficio-circular número 2481, de esa dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en esta capital, a la proyección de la película española "BOTÓN DE ANCLA", estrenada en el Teatro Mora día 4 del actual:

a)- la película ha sido muy bien acogida por el público.

b)- las razones de esta buena acogida, son tanto de tipo técnico y artístico, como argumental.

c)- Estas razones han sida casi totales, exceptuando un reducidísimo sector.

d)- En mayoría de los espectadores, están de acuerdo al opinar que la película es un nuevo éxito de nuestro cine, ya que consigue que ni por un momento decaiga el interés del público, que

sigue complacido las incidencias de los protagonistas; asimismo, alaban el tacto que su director ha tenido en las escenas dramáticas . El pequeño sector de opinión desfavorable, opina que la película es una sucesión de escenas sin enlace alguno, y que es excesiva la propaganda, que se ha hecho de ella.

En cuento al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, es un acierto más del cine español, siendo por su argumento y ambiente, apta para todos los públicos, cualquiera que sea su nivel cultural.

Se adjunta critica publicada en el diario "ODIEL", de esta capital.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva, 10 de noviembre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia

BOTÓN DE ANCLA – HUESCA – 31.05.1948

INFORME CORRESPONDIENTE A LA PELÍCULA NACIONAL "BOTÓN DE ANCLA", ESTRENADA EN ESTA LOCALIDAD EL DÍA 29 DEL ACTUAL

El Delegado Provincial que suscribe, tiene el honor de informar a V.I. lo que sigue:

a).- La aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:
Ha sido aceptada plenamente por el público, al que ha causado una favorable impresión.

b).- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:
Tanto su parte argumental como la técnica, han merecido elogiosos comentarios, así como la cuidada interpretación de los artistas que en ella intervienen.

c)- Si las mismas han sido totales o parciales:
Pueden considerarse como totales, pues si bien hubo alguna opinión discordante de la de la mayoría, se trata de juicios procedentes de personas, cuya cultura no merece la solvencia necesaria para que puedan tenerse en cuenta sus manifestaciones.

d) - En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron:
Como se indica anteriormente ha sido acogida satisfactoriamente por los espectadores, que han manifestado su general aprobación.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO QUE SUSCRIBE:

Esta película, debido a la fama que la precedía, era esperada con evidente interés por parte del público, el que, ha podido comprobar, una vez vista, que los elogios a ella dedicados tanto por la crítica como por la opinión pública eran justos y merecidos.

Se trata de una cinta de excelente argumento, desde el punto de vista patriótico, amena, entretenida y no exenta de reacciones sentimentales que, magistralmente interpretadas, le proporcionan un interés poco común.

Su parte técnica, muy bien realizada, ha sabido aprovechar las bellezas de los paisajes gallegos plasmarlos en unos planos admirables.

Merece un buen concepto y el público ha sabido así apreciarlo premiándole con su caluroso aplauso al finalizar todas las sesiones.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huesca, 31 de Mayo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: Salvador Mª de Ayerbe

BOTÓN DE ANCLA – OVIEDO- 16.02.1948

En relación con el oficio-Circular 2481, de 30 noviembre de 1946, tenga el honor de informar V.I. sobre el estreno de la película cuyas características quedan expresadas.

a)- Aceptación o repulsa de que la película haya sida objeto por parte del público.

El aceptación ha sido simplemente total extraordinaria. Nos encontramos indiscutiblemente con la película que con más aprecio ha sido calificada en el cine español, sin una en absoluto haya existido la menor repulsa. Precisamente hemos esperado a la conclusión de su proyección, para enviar el presente informe y en todo momento las alabanzas sobre esta película han ido en ritmo creciente. Prueba de ello la constituyen los diecisiete días que ha permanecido en la pantalla de este mismo local, lo que constituye no solamente un periodo extraordinario un provincias, sino exactamente el mayor conseguido por película alguna de cualquier nacionalidad en esta provincia.

b)- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc que hayan podido originar tales reacciones.

Puede reunirse las razones de todos estos órdenes, pues al propio tiempo que tiene un fondo sencillo y agradable y referirse a un tema siempre recibido cordialmente, como el de las academias castrenses, no falta las notas da patriotismo y algo de sentimentalismo, que encanta el público. La interpretación ha sido recibido inmejorablemente y en la misma forma las labores técnicas de dirección, fotografía, sonido, etc. Se ha comentado y comparado esta película con una seria de ellas, singularmente americanas, que se refieren a temas también de cadetes y es digno de observar que unánimemente se ha considerado como superior esta película a las apuntadas, lo cual tiene un gran valor si se tiene en cuenta que indiscutiblemente existo en el publico una prevención contra el cine español.

c)- Si las reacciones han sido parciales o totales.

Las reacciones, como queda dicho, han sido unánimemente favorables y en todo momento hemos podido recoger comentarios elogiosos.

d)- En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso, se produjeron.

Cama queda dicho ha entusiasmado esta película a todos los grupos de espectadores. Aquellas que acuden a las salas de espectáculos con afán crítico han alado que al fin el cine español ha sabido realizar una abra de perfiles de humor, que puede comprarse y aun superar (por cuanto que también tiene momentos de un dramatismo no teatral) a los éxitos conseguidos en otro orden, como “El Escándalo”, “Mariona Rebull”, etc. etc.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO

En realidad, debiéramos limitarnos a ratificar lo expuesto, pero queremos añadir que se trata de una película a nuestra juicio de magnifico contenido educativo. Es más de destacar la reacción general del público, por cuenta que en realidad la propaganda en torno a esta película había sido

sencilla y sin que por lo mismo pudiera el público verse influido para una sobre estimación de la misma.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Oviedo, 16 de febrero de 1948
DELEGADO PROVINCIAL

BOTÓN DE ANCLA – PALMA – 23.03.1948

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "BOTÓN DE ANGLA", ESTRENADA EN LA SALA BORN DE ESTA CAPITAL, EL DÍA 17.DE MARZO DE 1948

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido acogida con aceptación por todos los espectador, por tratarse de una película alegre y entretenida, una feliz interpretación.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Las reacciones favorables han sido completas y motivadas por el argumento, montaje e interpretación de la película, todo lo cual es de lo mejor que ha producido el cine español.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Han sido totales

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO;

Como queda indicado la reacción favorable se observó en todos núcleos de espectadores.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PELÍCULA

"Botón de ancla" es una de las mejores películas nacionales que se han proyectado en Palma durante esta temporada.

Está realizada con agilidad y pericia lo cual no es muy común en el cine nacional habiéndose obtenido una cinta agradable que se ve sin cansancio y en la que destacan la interpretación, montaje y fotografía.

Palma, 23 de Marzo de 1948
El Delegado provincial de Educación Popular

BOTÓN DE ANCLA – PAMPLONA – 20.05.1948

Título: “BOTÓN DE ANCLA”
Exo. : 7788
Nac.: española
Día de estreno: 8 de mayo
Local: “Principe de Viana”

CRITICA

a) El estreno de esta película que venía anunciada con aparato propagandístico constituyó un éxito notable, aunque no se acreditara como de primera calidad entre las producciones nacionales.

Se registró buena asistencia de público en los siete días que permaneció en cartelera.

b) Se estima como el mejor acierto de la película la elección del tema, la vida de los alumnos en la Escuela Naval de Marín, presentada como muy agradable para el público donde persiste todavía la idea de que establecimientos de esa clase sólo existen en Norte-América. La película tiene además el valioso complemento de los bellos paisajes elegidos, de Galicia; y la música, bien adecuada a cada momento.

c) Aparte del acierto de conjunto, el juicio crítico señala que la cinta adolece de los defectos "tradicionales" del cine español; cierta resistencia a despojarse del tono teatral, en algunos personajes; pobreza de medios materiales, especialmente en la exhibición de nuestra marina de guerra, y por último en la actuación "preparada", exenta de naturalidad, del elemento "pueblo" que interviene en varios momentos.

d) Los sectores de la crítica escrita se han pronunciado generalmente en sentido muy favorable.

JUICIO PROPIO: La película en términos generales agrada, pero pone de manifiesto la pobreza argumental, con situaciones y escenas repetidas ya en innumerables novelas rosa, que quitan dramatismo al fondo. La actuación de los personajes, excepto la del cómico Fernán-Gómez sin relieve y afectada. El elemento femenino lamentable. Las escenas de la tormenta en el mar dan pena.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 20 de mayo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: Jaime del Burgo

BOTÓN DE ANCLA – SALAMANCA – 04.03.1948

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES EN ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE FEBRERO DE 1948, DE ACUERDO CON LO ORDENADOR EN LA CIRCULAR NUMERO 2481.

Durante el mes de febrero ppd°, se han estrenado en las salas de espectáculos de esta capital, las siguientes películas nacionales.

“BOTÓN DE ANCLA” en el cinema Salamanca, el día 8 de febrero de 1948.

a).La aceptación de esta película ha sido total por parte del público.

b). Las razones en que se apoya esta aceptación tan general estriban no solo en su argumento con profundidad de pensamiento y también por su dinamismo y agilidad, sino que le técnica ha servido fielmente para hace resaltar un argumento bien concedido.

c). La aceptación ha sido total.

d). En toda clase de espectadores.

Juicio personal del Delegado que suscribe:

Aunque esta película no llega ni con mucho a constituir una obra cumbre del cinema español, sin embargo es un exponente de que la producción nacional camina con paso firme por senderos bien conocidos. Ramón Torrado se propuso dar gloria el ejército español circunscribiéndola e la marina realizando una obra ágil y llena de escenas aparentemente frívolas, pero con un sentido profundo del heroísmo y seriedad de nuestro ejército. Dejando a un lado el apremio de los interiores escenarios artificiales, va mostrando toda una gama de bellos escenarios que la Naturaleza ofrece en las rías bajas gallegas. Eso ha hecho que el espectador siga con interés la proyección abriendo su alma a la bella música y al maravilloso paisaje.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 marzo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: R. G. Cantolla

BOTÓN DE ANCLA – SEVILLA – 10.03.1948

En cumplimiento a lo ordeno o por V.I en Oficio Circular n°1481,de la sección de Cinematografía, tengo el honor de informar del estreno en esta localidad de la película de producción Nacional, titulada "Botón de Ancla" habiéndose obtenido de su proyección impresiones siguientes:

a) En la parte técnica, justo es decir se ha cuidado con esmero todos los detalles magnificas las fotografías y de una gran pureza el sonido.

b) Acogida con satisfacción por el dinamismo y simpatía de su argumento.

c) El éxito de la misma lo ha sido durante toda su proyección.

El juicio de esta Delegación es que ha sabido recoger con gran acierto la formación de los Cadetes de la Marina española, con el consiguiente ambiente de estudios, practicas, disciplina y compañerismo.

La interpretación de los artistas es buena y está a la altura de los papeles que desarrollan.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Sevilla 10 de marzo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR

BOTÓN DE ANCLA – SORIA – 10.03.1948

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "BOTÓN DE ANCLA"

a)- Acogida con aceptación y entusiasmo por la totalidad de los espectadores.

b) – Las razones de la buena acogida son de tipo técnico, artístico y argumental. Acaso, también, el contraste entre esta película y la española proyectada últimamente.

c) – Totales.

d)- Se produjeron todos los núcleos de espectadores sin distancio de características. Con especial entusiasmo fue comentada por la juventud. .

JUICIO PROPRIO

Esta película que venía precedida de una propaganda favorable, y que se sabía haba sido declarada de interés nacional, es una producción que honra nuestro cine. Nos ha parecido una de las mejores producciones españolas, y nuestro juicio solo elogios se pueden hacer de ella. Magnifica la presentación y la fotografía, acertadísima la interpretación de los papeles masculinos especialmente de los componentes de la trinca discreta la interpretación femenina y desde luego, muy buena la dirección. Amenos los diálogos y muy bien logrados los primeros, planos y los exteriores de la película. Especial mención merece la magnífica lección moral que nos ofrece su argumento y la sana alegría y buen humor y deportividad de que está llena. En resumen: una gran producción española que honra a nuestro cine y que nos redime de tantas cosas mediocres francamente malas hechas en España. El comentario del público al respecto lo hacemos nuestro también: ¿Por qué no sé qué no se hacen películas do la calidad de esta y se gastan el tiempo y el dinero en otras como "Barrio", por ejemplo? Inexplicable.

Fue proyectada el día 5 en sesión organizada por el Frente de Juventudes y los días 6 y 8 por la empresa cinematografía de la capital, con enorme éxito de taquilla.

No se ha publicado ninguna crítica en la prensa local.

SORIA, 10 de Marzo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: F. Roncal Gonzalo

BOTÓN DE ANCLA – VALLADOLID – 09.02.1948

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL EN LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA

"BOTÓN DE ANCLA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. - El público acogió con gran simpatía y admiración esta magnífica película de nuestro cine, subrayada al final con inequívocos aplausos. Tanto por su realización e interpretación como por el tema de su argumento mereció la aceptación más rotunda de este público.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO ARTÍSTICO, ETC.- Aunque el tema de la película, con las naturales distancias de lugar y ambiente ya había sido muy tocado por las películas americanas no cabe duda que la elección del tema significa ya en principio un éxito dado el tono siempre jovial y heroico sin redundancias de esta clase de argumentos. El aspecto técnico, sonido, interpretación, etc. está perfectamente logrado.

JUICIO DÉ ESTA DELEGACIÓN. - Esta Delegación se complace en expresar la satisfacción que le produce esta muestra de buen cine español que de desear sería se prodigase mediante una delicada vigilancia y censura delas películas de poco valor, que desgraciadamente se proyectan y que suponen un baldón para el prestigio cinematográfico de nuestra Patria.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 9 de febrero de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo. A. Santiago Juárez

CALLE MAYOR

Juan Antonio BARDEM
1956
Suevia Films / Play Art

Première catégorie B
Interdit aux mineurs
Prix du SNE de 1956 ; Prix FIPRESCI du festival de Venise

Genre(s) cinématographique(s) : drame

Synopsis : Federico, un jeune écrivain travaillant pour une revue culturelle de Madrid, arrive dans une petite ville de province pour solliciter l'aide d'un intellectuel local. Son ami, Juan, employé de banque, tente de l'intégrer durant son court séjour auprès de ses amis, un groupe d'hommes d'âge moyen tuant leur ennui par des farces cruelles auprès de victimes innocentes du village. Ils décident de choisir leur prochaine victime : Isabel, une « vieille fille » de 35 ans, à laquelle Juan devra faire croire qu'il l'aime et qu'il désire l'épouser. Isabel se laisse peu à peu séduire par Juan et se confie à lui. La relation fictive qu'elle débute avec lui change alors l'attitude des voisins à son égard, qui cessent de la voir comme une femme qui ne se mariera jamais. Folle de joie à l'idée de cette nouvelle vie qui s'annonce, elle se prépare pour le grand bal où elle a décidé d'annoncer à tout son entourage ses fiançailles avec Juan. C'est Federico qui se décide à lui révéler la vérité et lui propose de quitter cette ville pour Madrid, afin de lui éviter d'affronter les moqueries des autres. Cependant, Isabel est incapable de tout abandonner et laisse Federico partir sans elle.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Betsy Blair, José Suárez, Yves Massard, Luis Peña, Dora Doll, Alfonso Godá, Manuel Alexandre, José Calvo, Matilde Muñoz Sampedro, René Blancard, María Gámez, Lila Kedrova

Scénario et dialogues : Juan Antonio Bardem

Photographie : Michel Kelber

Musique : Joseph Kosma, Isidro B. Maiztegui

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Dans ce drame réaliste, Bardem dépeint la vie quotidienne d'une ville provinciale, régie par les cérémonies religieuses et la promenade dominicale à travers la *calle mayor* (la rue principale). Il dénonce le manque d'ambitions des habitants acceptant de manière conformiste la situation existante, l'hostilité générale contre les intellectuels ou encore le machisme latent qui nuit à la vie des femmes espagnoles.

Juan Antonio Bardem avait déjà attiré l'attention des censeurs avec son film *Muerte de un ciclista* un an plus tôt, qui dressait un portrait au vitriol de la société espagnole, en portant un regard sans complaisance sur les conséquences de la Guerre civile. Le tournage de son nouveau film *Calle Mayor* qu'il réalise à Cuenca, est interrompu par son emprisonnement durant une quinzaine de jours après avoir était accusé de « délit d'opinion ». Grâce à la mobilisation de la communauté artistique mais également internationale, il est finalement libéré et termine de tourner son film sur un autre lieu de tournage, à Logroño.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 3
Période d'émission des rapports : du 1er décembre 1956 au 3 janvier 1957

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
20/12/1956	CUENCA	Cine España	-2		-2
01/12/1956	LOGROÑO		2		2
03/01/1957	OVIEDO	Teatro Campoamor	3		3
				Moyenne générale	**1**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
20/12/1956	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	-3
01/12/1956	LOGROÑO	José Ramon Herrero	DP	-1
03/01/1957	OVIEDO	A. Fernandez Sordo	DP	
			Moyenne générale	**-2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1956-1957)

CALLE MAYOR – CUENCA – 20.12.1956

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL

Título de la película: "CALLE MAYOR"
Director: J. S. Bardem
Distribuidora: Suevia Films
Fechas de proyección: del 15 al 19 de diciembre
Localidad: Cuenca, Cine España

a) Aceptación o repulsa por parte del público .

Mal acogida excepto por contadas individualidades.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Película rodada en gran parte en esta capital existía curiosidad por conocerla, e indudablemente gozaba ya con cierta simpatía inicial.

Se reconoce en ella la acertadísima interpretación que de su papel hace la protagonista y algún otro personaje masculino, pero frente a ello está la más que mediocridad de otros.

El fundamento principal de su mala acogida radica principalmente en lo desagradable de la acción, la cual no llega a reflejar el verdadero ambiente provinciano, ya que si en algún punto, algo exagerado es real, en otros, básicos para ambientación, es inadmisible.

La fotografía bien enfocada, siendo posiblemente intencionado el tono gris que la preside.

La dirección ha conseguido buena ilación de escenas, si bien no ha dado vida y carácter a algunos personajes.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Crudeza excesiva en su exposición y ambientación.

Cuenca, 20 de diciembre de 1956.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

CALLE MAYOR – LOGROÑO – 01.12.1956

INFORME QUE EMITE EL DELEGADO PROVINCIAL DE ESTE MINISTERIO EN LOGROÑO, CON OCASIÓN DEL ESTRENO EN ESPAÑA DE LA PROYECCIÓN DE LA PELÍCULA TITULADA "CALLE MAYOR".

El día 30 de noviembre del aíslo en curso, y en sesión extraordinaria de la tarde, ha tenido lugar el estreno en España de la película titulada "Calle Mayor".

Con el fin de orientar a esa Dirección General, de la forma más completa, cómo se ha desarrollado este estreno, expondremos los siguientes aspectos:

1°- AMBIENTE EN LA OPINIÓN PÚBLICA. - La expectación que esta película había motivado en la opinión puede calificarse, sin exageraciones, de extraordinaria. Tiene su justificación, más que por el clima creado por una intensa propaganda, por el hecho de haberse rodado o filmado la mayor parte de la película en esta ciudad de Logroño. El hecho de que la misma habría de recoger personas que habitualmente viven en esta localidad; ver en la pantalla calles, edificios y lugares de la población y, en general, la posibilidad de reflejarse el ambiente y costumbres de Logroño, daba pie para justificar al gran interés que "Calle Mayor" había despertado en esta capital.

Por otra parte, el anuncio de que habrían de estar presentes en el estreno los artistas que habían intervenido, así como el Director y Distribuidor, daban un mayor aliciente a la expectación. En efecto, el éxito de taquilla fue total, ya que no quedó ni una sola localidad por venderse; en la calle se congregó un numerosísimo público, deseoso de ver y aplaudir a los intérpretes, y, finamente, estuvieron también presentes en la proyección todas las primeras autoridades de la capital y provincia.

2°- INTERVENCIÓN PERSONAL DE DIRECTORES Y ARTISTAS. - Previamente a la proyección, la emisora local Radio Rioja E.A.J. 18, preparó un reportaje, con preguntas a D. Cesáreo González, D. Juan Antonio Bardem, y a los intérpretes José Suárez, Emma Penella y Paquita Rico. A continuación, y desde el escenario intervinieron, cara al público, todas las citadas personas. Nada puede objetarse de las palabras pronunciadas por cada una de las personas que intervinieron; en esencia casi todas coincidieron en demostrar públicamente la satisfacción que sentían por encontrarse nuevamente en Logroño, y agradecer la colaboración que, tanto las autoridades como el público en general, habían prestado para el rodaje de esta película. D. Cesáreo González extremó, si cabe, su gran amor a España y el buen nombre que ésta había tenido ante el mundo, desde el punto de vista cinematográfico, por la alta calidad artística y técnica de "Calle Mayor".

3° -JUICIO CRITICO DE "CALLE MAYOR". -Dada las circunstancias excepcionales que esta película tiene y representa para Logroño, no es de extrañar que la publicidad que de la misma se ha hecho, tanto en la prensa como en la radio locales, hayan adquiridos caracteres de excepción. A ello se une el que, precisamente, la Asociación de la Prensa hubiera elegido la proyección de este film para su "Día", con una gran visión práctica, ya que no habrán sido pequeños los ingresos obtenidos para la misma.

Como adjunto a este informa se acompañan las críticas de "Nueva Rioja" y "Radio Rioja", a ellas nos remitimos.

4° - IMPRESIÓN GENERAL DEL PUBLICO. - Recogidas unas cuantas opiniones del público asistente a esta función, el sentir casi general es el de que se trata de una buena película, pero sin caracteres de extraordinaria; lo que más alaban es la interpretación de Betsy Blair, la fotografía y la dirección. Censuran, por el contrario, el argumento, en cuanto no recoge, en absoluto, los hábitos y costumbres normales y corrientes del vivir provinciano. Concretamente por lo que se refiere a las vistas y lugares que de Logroño se han recogido en la "cinta", han sido comentados con satisfacción porque, como anteriormente se manifiesta, la fotografía es magnífica.

Puestos a concretar la opinión pública, diríamos que esta ha estimado "Calle Mayor", como una película buena, pero de las que no dejan perenne recuerdo como ocurre con aquellas películas que encierran extraordinarias cualidades.

5º- NORMAS DE CENSURA. - Han sido observadas todas cuantas instrucciones y cortes figuraban en la guía correspondiente.

6° - JUICIO PERSONAL DEL DELEGADO. - El Delegado que suscribe, comparte, en general, el juicio crítico formado por la opinión pública, considerando que técnicamente es una película muy bien hecha que, asimismo, puede calificarse de extraordinaria la labor interpretativa de la primera actriz femenina y de buena la de los demás intérpretes; magnífica también la fotografía; absurdo, sin embargo, el argumento, ya que conduce a unos extremos que no reflejan, en modo alguno, el vivir cotidiano de una capital de provincia española, siendo tanto más alejado de la verdad cuanto que la orientación que impera en el director Bardem es la de hacer un cine realista.

Al propio tiempo nos surge una duda sobre si dicho director ha querido dar una segunda. intención a esta película, cual es la de reflejar un ambiente provinciano español, dominado por un excesivo clericalismo prueba de ello la cantidad de escenas en que continuamente están saliendo la iglesia catedral, curas o sacerdotes, monjas, procesiones, mujeres con su velo para dirigirse a actos religiosos, etc. que, sin embargo, no ha conseguido ninguna sana influencia. Así, por ejemplo, retrata a unos "tipos" de personas que parece indicar sean de lo más representativo de esa capital, en su aspecto social, cuyos hábitos y moralidad dejan mucha que desear, mientras que, por el contrario, una de las mujeres pupila de una casa de mala nota, la retrata con una nobleza de corazón digna de toda loa y de mejor causa. ¿Se ha querido, realmente, hacer ver y resaltar tales contrastes?…

Logroño, 1 de diciembre de 1956.
EL DELEGADO PROVINCIAL

CALLE MAYOR – OVIEDO – 03.01.1957

Título: “CALLE MAYOR”
Interpretes principales: BETSY BLAIR, JOSE SUAREZ y YVES MASSARD
Director: JOSE ANTONIO BARDEM
Producción española estrenada en Oviedo, Teatro Campoamor, el día 18 de enero de 1957

Iltmo. Señor:

Informe de ésta Delegación Provincial de acuerdo con el Oficio Circular núm. 2481, de fecha 30 de Noviembre de 1.946:

a) Esta producción ha sido acogida muy favorablemente por el público.

b) En conjunto ha sido tanto por las razones de tipo técnico artístico, interpretativo y argumental, las que han originado esta favorable acogida.

c) Totales.

d) En la totalidad de los espectadores.

Se adjuntan las críticas aparecidas en los diarios locales.

Oviedo, 3 de Enero de 1957.
EL DELEGADO PROVINCIAL

CAPITÁN DE LOYOLA (EL)

José DÍAZ MORALES
1949
Produción Calderón

Première catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : religieux ; biographie ; drame

Synopsis : Ignacio de Loyola, descendant d'une famille noble, mène une vie frivole et insouciante. Un concours de circonstance le fait rencontrer l'infante Catalina de laquelle il s'éprend, sans connaître sa véritable identité. Au service du roi de Navarre, il participe à la guerre contre les Français. Son ami, Beltrán de Laoz l'accompagne, mais ce dernier, dans un moment de lâcheté, déserte les combats. Durant le siège, Ignacio est blessé et renvoyé chez lui. Durant sa longue convalescence, il se plonge dans la lecture d'ouvrages hagiographiques : la découverte de la vie des saints provoque en lui un véritable bouleversement. Rétabli, il décide de se rendre en pèlerinage à Jérusalem. Il étudie ensuite à Alcalá de Henares puis au collège de Santa Barbará à Paris. Depuis la capitale française, il se rend à Rome où il fonde la première compagnie jésuite. Là-bas, il retrouve Beltrán et le jeune prêtre – bien décidé à racheter la faute de son ancien ami – lui propose un pari : celui qui remporte la partie d'échec qu'ils s'apprêtent à jouer pourra faire ce qu'il veut de l'autre durant un mois. Ignacio remporte la victoire et oblige ainsi son ami à réaliser des exercices spirituels au sein de sa communauté. L'ancien soldat se repentit alors de ses erreurs passées et décide de devenir à son tour prêtre. Les années passent, et la compagnie s'étend à travers le monde. Ignacio, devenu âgé, meurt alors tranquillement, entouré des siens.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Rafael Durán (Iñigo, puis Ignacio de Loyola), Manuel Luna (Beltrán), Maruchi Fresno (reine Jeanne), Alicia Palacios (Laura), María Rosa Salgado (infante Catalina), Asunción Sancho (Marcelilla), Francisco Pierrá (don Martín), Manuel Arbó (Iztida), Manuel Dicenta (Pedro Fabro), Ricardo Acero (Francisco Javier), José María Lado (armateur); José Emilio Álvarez (Alonso), Rufino Inglés (Bobadilla), Arturo Marín (le maire), Manuel Kayser (recteur Govea), Carlos Díaz de Mendoza (professeur n°1), Rosario Royo (domestique), Fernando Aguirre (don Pedro), Eduardo Fajardo (étudiant n°1), Alfonso Manzanares (étudiant n°2), Carmelo Gandarias (étudiant n°3), José Riesgo (étudiant n°4), Santiago Rivero (capitaine n°2), Domingo Rivas (père d'Ignacio), Manuel Guitián (marin), Rafael Romero Marchent (Francisco Javier), Carlos Larrañaga (Iñigo enfant), María Francés (doña María), Manuel San Román (infirmier); José Villasante (parroissien); Carlos Pontes (Lainez), Jorge Marí (duc de Gandia), Carmen Moreno (infirmière 1), Julia Lorente (infirmière 2), Maruja Losada (infirmière 3)

Scénario et dialogues : José María Permán, Francisco Bonmatí de Codecidos, José Díaz Morales

Photographie : Ted Pahle

Musique : Manuel Parada de la Puente

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

A la fin des années quarante, le cinéma hagiographique commence timidement à faire son apparition au sein de la production nationale. Il accompagne une évolution politique et idéologique du régime, qui entend reconstruire le passé espagnol selon ses propres présupposés idéologiques, notamment national-catholiques.

L'objectif de ce type de productions filmiques est de présenter le comportement profondément religieux et exemplaire d'un personnage qui a conduit à sa canonisation ou sanctification. Ainsi, le film de Diaz Morales s'emploie à dresser la biographie épique de Ignacio de Loyola, en donnant une vision glorieuse de la Compagnie de Jésus et en exaltant sa vocation religieuse.

Il intègre dans cette hagiographie les grands préceptes du national-catholicisme, en associant étroitement les deux vocations d'Ignacio : tout d'abord la défense de la patrie par les armes dans la première partie du film, puis sa fervente foi catholique. Sa défense de la nation par les armes puis son service à la croix, s'incarne dans le titre même du film : le saint est qualifié de « capitaine » de Loyola, un terme d'origine militaire. Le personnage se définit alors à la fois par son appartenance militaire et religieuse, qui constitue les deux concepts principaux du national-catholicisme.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 13
Période d'émission des rapports : du 3 mars 1949 au 12 février 1953

La réception du film par les publics provinciaux

Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
AVILA	Teatro Principal	3	-3		3
BADAJOZ		2			2
BURGOS	Gran Teatro	3			3
CACERES	Cine Capitol	2			2
CASTELLON		-3			-3
CUENCA	Cine Alegria	2			2
GRANADA	Centrica Sala	3			3
HUELVA	Teatro Mora	3	3		3
PALMA	Sala Augusta	2	3	2	2
PAMPLONA	Teatro Gayarre	3	-3		3
SALAMANCA	Cinema Salamanca	3			3
VALLADOLID		3			3
VITORIA	Nuevo Teatro	2	-3		2
				Moyenne générale	**2,2**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
05/04/1950	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	2
MARZO 49	BADAJOZ			2
23/04/1949	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
15/06/1949	CACERES	Narciso Maderal de Vaquero	DP	
28/03/1950	CASTELLON	M. A. Zavala Diaz	DP	-2
12/02/1953	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	2
08/04/1949	GRANADA	José Leon Arcas	DP	3
22/04/1949	HUELVA	J. Gonz. Duque de Heredia	DP	3
03/03/1949	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	-3
02/04/1949	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	-3
04/05/1949	SALAMANCA	R. Gomez Cantolla	DP	3
07/04/1949	VALLADOLID	A. Santiago Juarez	DP	3
Non indiqué	VITORIA			2
			Moyenne générale	**1,1**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1949-1953)

EL CAPITÁN DE LOYOLA – ALAVA – Non daté
INFORME DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA “EL CAPITÁN DE LOYOLA"

Distribuidora: Cepicsa
Intérpretes: Rafael Duran, Manuel Luna
Clasificación: Tolerada menores de 16 años, sin cortes
Estreno: Sábado, 26 en el Nuevo Teatro
Expte. Num 87665 de fecha 4-1-49

a) La película española "El Capitán de Loyola" obtuvo un señalado éxito en su proyección en las pantallas vitorianas.

b) La realización de esta película española supone un gran triunfo de nuestra cinematografía, ya que se ha llegado a una justeza y sobriedad en el desarrollo del tema religioso que hace su contemplación exenta de afectación.

Bien es verdad que se ha podido sacar un mayor partido del argumento, ya que la vida del santo vascongado, por los escenarios tan diversos en que se desarrolló y las vicisitudes de la misma, bien valía haber alargado un poco más la producción para completar el tema que se nos ofrece en la pantalla.

La interpretación de Rafael Durán es perfecta, salvando algunos momentos un poco artificiales y la lentitud de algunas escenas en lo que al diálogo se refiere.

El movimiento de masas, como en el asalto a la ciudadela de Pamplona está magníficamente conseguido, sin que tenga nada que envidiar parecidas producciones extranjeras.

c) La película fue bien acogida con excepción de un pequeño sector del público que cree siempre que el tema ha de ser intranscendente.

d) El sector que mostraba su desagrado a la proyección estaba compuesto por el elemento joven en su mayor parte y por los "eternos descontentos” ante la proyección de películas españolas.

e) Él juicio que la película ha merecido a Delegación corresponde con lo expuesto, si bien hemos de señalar como ya se ha dicho que podía haberse hecho una película un poco más extensa y más completa, ya que se concede una mayor importancia al Ignacio caballero, que el Ignacio Santo y Fundador de una esclarecida Orden religiosa.

Bien la interpretación de Rafael Durán y Manuel Luna y poco deficiente la parte femenina.

La terminación de la película está un poco forzada y no alcanza el relieve y significación que eran de esperar después de realizar una magnífica primera parte.

EL CAPITÁN DE LOYOLA – ÁVILA – 05.04.01950

A tener de lo dispuesto por O-Circular N°2481 y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I lo presente INFORME de la película española "EL CAPITÁN DE LOYOLA" estrenada en el Teatro Principal do esta capital el día 1 de los corrientes.

a) Aceptación en unos o indiferencia en otros.

b) Motivos de tipo argumental y artístico.

c) Parciales.

d) Público de butacas premio la película con aplausos, en cambio el público de graderío no la halle de su gusto.

Por lo que a esta Delegación se refiero la película que más ocupa puede calificarse la de buena, ya que si bien es cierto que carece de dinamismo en la primera parto, es decir antes de la conversión de Iñigo de Loyola, después la lentitud en el diálogo por el matiz religioso presta interés a la película. Hay escenas como la batalla de Pamplona, ataque de la caballería etc... plenamente conseguidas, y después desde el momento en que se produce la conversión ningún reparo puede ponerse a la película. A nuestro modo de ver Rafael Durán encaja mejor el papel de religioso que el de capitán, sacando al primero el máximo partido. Manuel Luna, como siempre, en un papel de malo perfectamente conseguido.

El resto de protagonistas cumplo discretamente con su cometido. La labor de dirección a cargo de José Díaz Morales muy buena. La película se ajusta plenamente, con una fidelidad loable, a la biografía del santo. La música de M. Parada muy buena y adaptada perfectamente al tema que sirvo.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila 5 da Abril de 1950.
EL DELEGADO
F: J. Mayoral

EL CAPITÁN DE LOYOLA – BADAJOZ - non daté

BADAJOZ - Critica de la película española: " CAPITÁN DE LOYOLA", estrenada en esta capital, el día 27 de Marzo de1949.

En general, el público que acudió a presenciar esta película, con predominio de gente religiosa, la acogió bastante bien, destacando en sus comentarios la forma digna y respetuosa con que había sido tratada la figura del fundador de la Compañía de Jesús. Sin embargo, lamentaron de que se eliminasen muchas otras escenas de la vida del Santo, quizás por falta de medios económicos, púes, en general de echa de ver cierta penuria en la realización de aquellas escena más espectaculares que no acababan de cuajar, y que son bastante inferiores a las de las películas extranjeras. Se refieren concretamente al asalto de Pamplona.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Aunque es preciso reconocer que la ingente figura de san Ignacio de Loyola requiere un metraje mucho mayor, y unos medios económicos muy superiores a los utilizados en la realización de "EL CAPITAL DE LOYOLA", no obstante, debemos confesar que la película en sí es discreta, y si no traza la semblanza entera del fundador de la Compañía de Jesús, por lo menos, en los aspectos que toca, logra concretar el ambiente, y rodear a la figura de dignidad y grandeza. Es cierto que en la primera parte se advierten deficiencias técnicas, tanto en la realización como en los escenarios, debidas sin duda a falta de medios, o que éstos no fueron empleados convenientemente, y en la segunda se omiten las escenas de la corte pontificia, quizás también por el mismo motivo. No obstante, la película lleva al público la sugerencia de lo que fue éste gran español y santo. La interpretación de Rafael Durán, nos parece excelente, sobre todo, en la segunda parte.

(Se adjuntan críticas aparecidas en la prensa local).

EL CAPITÁN DE LOYOLA – BURGOS – 23.04.1949

INFORME sobre la película española titulada "EL CAPITÁN DE LOYOLA", estrenada en esta Capital en la Sala del "Gran Teatro" y proyectada los días 9,10, 11,12 y 13 del actual y clasificada tolerada para menores de 16 años, con hoja de censura expediente n° 8765.

El interesante argumento de la película "EL CAPITÁN DE LOYOLA" atrajo la atención del público burgalés, el cual llenó en las primeras sesiones el amplio local del cine "Gran Teatro". Gustó mucho la cinta por su ambientación y argumento, reconociendo los asistentes a su proyección, la habilidad y perfección con que se recogen los principales hechos de la vida del Santo de Loyola, llevados al celuloide con soltura y amenidad, todo lo cual contribuye aumentar el interés de este relato biográfico. Bien puede colocarse esta película entre las producciones estimables que han salido de las casas españolas, contribuyendo los intérpretes que participan e en ella al éxito obtenido.

Debido a su programación, en parte, en los primeros días de la Semana Santa, se notó la ausencia de buen número de personas, a pesar del nervio religioso de la película.

Burgos, 23 de Abril de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL

EL CAPITÁN DE LOYOLA – CÁCERES – 15.06.1949

INFORME

Durante estos tres últimos días se ha dado a conocer en esta Ciudad, en el cine CAPITOL, el estreno de la película de producción nacional EL CAPITÁN DE LOYOLA, cuyo anuncio despertó general interés por el encomio de que venía precedida.

Previamente la empresa hizo una exhibición de dicha cinta el domingo por la mañana invitando a las autoridades, clero y otras representaciones, dándose una función el último día para los niños de las escuelas públicas, costeada por el Gobernador Civil.

La concurrencia espaciadamente no ha dejado de ser importante, pero sin grandes aglomeraciones, de forma que el público pudo concurrir a la proyección con cierta holgura.

Aspecto al guión de los Sres. Codecido y Pemán y del P. Heredia, se hace la observación de que el mismo ha sido cuidadosamente preparado, más bien por historiadores meticulosos del detalle, que por expertos de la cinematografía.

En orden a la interpretación artística, sobre todo en el personaje más interesante, desempeñado por Rafael Durán, no ha despertado por esta vez aquellos entusiasmos que en otras películas que se le han prodigado, claro que sin ahondar en la mayoría de las opiniones en la causa que lo motiva, pues si hemos de atenernos a la realidad, en su mayoría el público concibe a San Ignacio de Loyola de muy distinta manera a como está encarnado en Rafael Durán.

Se reconoce el mayor interés puesto en la técnica de la película, por lo que se refiere al decorado, que parece ser el fuerte de la misma.

No obstante estos reparos, tanto el guión, como la interpretación, han sido acogidos muy favorablemente.

El público observa por lo general los inconvenientes apuntados, al concebir a San Ignacio más en el aspecto místico y misionero, que en el de guerrero, porque tanto en estampas como en cuadros, está acostumbrado a verlo morfológicamente de muy distinta manera a como Rafael Durán tiene que interpretarlo, y bien hubiera querido a la vez que, lejos de la meticulosidad del erudito, se hubiera fantaseado o novelado en esa forma que le ha de ser lícita a toda película bien interpretada, sin que por ello se desvirtúe el sentido histórico.

CÁCERES, 15 de junio de 1.949
EL DELEGADO PROVINCIAL

EL CAPITÁN DE LOYOLA – CASTELLÓN – 28.03.1950

Tengo el honor de elevar informe a V.I. sobre la película española EL CAPITÁN DE LOYOLA, que ha sido estrenada en esta capital.

De entre los espectadores recogimos diversas críticas, entre ellas la mediocre interpretación, la falta de grandiosidad en las escenas de exteriores y de masas, y defectos de dirección, que hacen recrearse la cámara en incidentes sin importancia mientras que pasa veloz-mente sobre momentos culminantes de la narración. Algunos se refirieron también a la obscuridad de la fotografía en muchas escenas.

Esta delegación estima que sobre la base de un buen guion no se ha logrado construir una cinta de calidad, que retratase debidamente a la gran figura cuya vida se narra y pretende resaltar. La interpretación la juzgamos irregular, pues junto a escenas conseguidas en otras se muestra muy floja. La presentación escénica la encontramos pobre de medios. En suma película mediocre que creemos no ha de satisfacer a los públicos, tanto desde el punto de vista cinematográfico como del de biografía exaltada de Iñigo de Loyola.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 28 de Marzo de 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

EL CAPITÁN DE LOYOLA – CUENCA – 12.02.1953

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: “EL CAPITÁN DE LOYOLA”
Director: José Díaz Morales
Distribuidora: Cepicsa
Fecha de proyección: 10 de Febrero
Local: Cine Alegría

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Bien acogida por el público.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

El motivo de ello más que la calidad de la película, es el tema argumental, estando acertado el guión de José María Peman.

La interpretación discreta en tonos los personajes, desentonando el protagonista en algunas escenas como Capitán Iñigo, estando más encajado en el papel de penitente, estudiante y San Ignacio.

Bien de decorados con buena presentación e igualmente buena fotografía.

La dirección consigue encajar en e1 metraje la vida del Santo y hacer ver algo de las actividades y expansión de la Compañía de Jesús.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Sin ser sobresaliente, es película estimable dentro de la producción española, por el decoro de su presentación y tema desarrollado.

Cuenca, 12 de febrero de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José L. Álvarez de Castro

EL CAPITÁN DE LOYOLA –GRANADA – 08.04.1949

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL 0.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "EL CAPITÁN DE LOYOLA".

a) Aceptación ó reparos de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película titulada "El Capitán de Loyola", ha sido muy bien acogida por el público, que ha apreciado la buena calidad de la cinta y la emoción de su relato, en el que se han destacado los hechos de más relieve de la vida ejemplar de San Ignacio de Loyola.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

Técnicamente la película está excelentemente lograda, pues su argumento, sobre una base biográfica y en forma de diversos pasajes ó episodios distintos, es un acierto literario, obra de los Sres.Peman y Bonmati de Codecido, que exalta la gran personalidad humana y espiritual del fundador de la Compañía de Jesús.

Ha dirigido esta cinta con gran pericia, José Díaz Morales, resaltando en ella las escenas guerreras y la de la muerte de San Ignacio, espléndidamente conseguidas.

Una limpia y bellísima fotografía de Ted Pahle, quizá la mejor que se ha visto hasta hoy en el cine español, realza las buenas cualidades de esta película que tiene suntuosidad y muy buena ambientación, y música ajustada de ritmo.

La interpretación es magnífica por parte de Rafael Duran, difícil cometido el de encarnar un personaje en dos épocas distintas, el guerrero y el místico pero sus buenas cualidades de actor le han hecho salir triunfante. Muy acertado en su papel, Manuel Luna, sobre todo en los fotogramas finales, y cumpliendo con mucha dignidad en sus cometidos, Maruchi Fresno, Alicia Palacios, María Rosa Jiménez, José M. Ladó, Asunción Sancho y otros buenos actores secundarios.

c) Si las mismas son totales ó parciales:

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público, por la calidad y presentación de la cinta.

e) Juicio propio:

La película que nos ocupa, es una excelente producción nacional, digna de todo elogio, que hace llegar al corazón del espectador la emoción y ejemplaridad de su narración, exaltando la gran figura del Santo de Loyola en toda su profundidad religiosa.

Estrenada en una céntrica Sala de esta Capital, el día 2 del que cursa, continua en cartel en el de la fecha.

En hoja adjunta se acompañan las críticas aparecidas en los Diarios Ideal y Patria.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 8 de Abril de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firmado: José León Arcas

EL CAPITÁN DE LOYOLA – HUELVA- 22.04.1949

De conformidad con el contenido del oficio circular n°2481 a continuación se informa sobre de la acogida dispensada en ésta capital a la proyección de la película de producción nacional "ELCAPITAN DE LOYOLA", estrenada en el Teatro Mora el día ocho del actual :

a) En general ha sido bien acogida.

b) Las razones de la buena acogida, se refieren tanto a la parte técnica y artística, como a la argumental.

c) Estas razones han sido totales.

d) En el núcleo de espectadores de cierto nivel cultural, los comentarios favorables se refieren especialmente a la buena calidad de la fotografía y fiel ambientación. El resto de los aficionados, acoge siembra bien estas películas en las que se recoge la vida de algún héroe popular, real o ficticio, en las que tanto acierto logran los productores españoles.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión es una buena producción de nuestra cinematografía, que demuestra una vez más, que el cine español debe basarse

principalmente en argumentos españoles, que llegan fácilmente a todos los públicos y que los directores manejan con mayor soltura y acierto. La buena ambientación y excelente fotografía, hace que la película se vea con verdadero agrado.

Se adjunta crítica publicada en el periódico "ODIEL", de ésta capital.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 22 de abril de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : José González Duque de Heredia

EL CAPITÁN DE LOYOLA – PALMA – 03.03.1949

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NÚMERO 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "EL CAPITÁN DE LOYOLA", ESTRENADA EN LA SALA AUGUSTA DE ESTA CAPITAL, EL DÍA 28 DE FEBRERO DE 1949.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA.

La película ha sido acogida con aceptación, principalmente entre los sectores de Acción Católica, Clero, Colegios de Frailes y Monjas, etc., debido en gran parte a una eficaz y ágil labor de propaganda desarrollada por los empresarios de la sala donde se proyecta la cinta.

En los demás sectores la acogida ha sido en general de aceptación, considerándose la película como bastante bien desarrolladas y concebida, salvo los naturales fallos del cine nacional o sea la teatralidad en la interpretación y en el montaje y alguna simplicidad en las escenas de la primera parte de la película, es decir hasta la defensa de Pamplona.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Entre los sectores que han comentado favorablemente la película, es naturalmente la parte argumental la razón de sus reacciones. Además ha ayudado a ello la circunstancia de "estar bien hecha por tratarte de una película española" según opiniones escuchadas al final de la cinta.

En los sectores más enterados cinematográficamente y en los cuales el argumento no ha sido el "todo" de la película, se han destacado principalmente algunos detalles de dirección muy bien logrados, así como unas cuantas ideas fotográficas de calidad excelente.

Cabe señalar, no obstante, que técnicamente la película se ha considerado algo deficiente y la labor de dirección inexperta e infantil. El montaje muy irregular, así como el vestuario, pudiéndose decir que la película resulta mucho mejor en las escenas religiosas que en las demás.

La interpretación, por demasiado teatral, es poco humana y convincente y algunas escenas que deberían emocionar grandemente al espectador, resultan de escaso dinamismo y naturalidad, debido a la poca categoría de los artistas.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES O PARCIALES

En general la película resulta fácil de ver para todos los espectadores.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Como queda dicho existe un núcleo muy numeroso en Palma que ha comentado muy favorablemente la película.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

La falta de conocimientos cinematográficos necesarios para emocionar al espectador, motivo principal del fallo de numerosísimas cintas españolas, es causa principal en "El Capitán de Loyola" de que no alcance un buen triunfo entre el público.

Escenas que debieran resultar de gran interés, se quedan en menos que mediocres debido a una interpretación de mala calidad y a una dirección poco exigente en los momentos culminantes.

Ayuda también a ello el poco dominio de la cámara cinematográfica en la parte referente a primeros planos.

Resulta una verdadera lástima que una película como "El capitán de Loyola" haya sido puesta en manos de personas sin una capacidad plena para desarrollarla, ya que existen en nuestro país diversos elementos que hubieran llevado a cabo una realización mucho más interesante y emotiva.

Palma, 3 de Marzo de 1949
El Delegado provincial de Educación Popular

EL CAPITÁN DE LOYOLA – PAMPLONA – 02.04.1949

Título: "EL CAPITAN DE LOYOLA"
Casa: "CEPICSA"
Expdt.: 8765
Nac. : Española
Día de estreno: 12 de marzo
Local: "Teatro Gayarre"

CRITICA

a) La acogida dispensada por el público fue muy buena, permaneciendo la película en cartelera durante una semana y registrándose una numerosa concurrencia de espectadores.

b) El motivo de la acogida ha consistido, indudablemente, en la razón de tipo religioso que lleva al "cine" a un buen sector de público que, sin esa razón, no acude a salas de espectáculos.

c) El juicio se refiere a toda la película.

d) Ha habido la discrepancia de quienes han censurado las escenas localizadas en Pamplona, muy descuidadas desde el punto de vista histórico, y, en general, la acción blanda del argumento.

JUICIO PROPIO: La película carece del carácter que, tratándose de San Ignacio de Loyola, debiera de sobresalir en todo el desarrollo: muy arbitrario lo de la caída del héroe en Pamplona y demasiado apacible la interpretación del Capitán de Loyola.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 2 de abril de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: Jaime de Burgo

EL CAPITÁN DE LOYOLA – SALAMANCA – 04.05.1949

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE ABRIL DE 1949, DE ACUERDO CON LO ORDENADO EN LA CIRC. NUM. 2481

"EL CAPITÁN DE LOYOLA". Estrenada en Cinema Salamanca el día 1 de abril de 1949.

a) Aceptación general.

b) Por todas las razones, tanto de tipo, técnico, como artístico y argumental.

c) Las reacciones favorables han sido totales.

d) En todos

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Hemos dicho muchas veces porque estamos convencidos de ello, que el fuerte de la cinematografía española está precisamente en la rea1ízacion de cualquier tema de tipo histórico. "EL CAPITÁN DE LOYOLA" es uno de ellos que no podía fallar tampoco. Comienza par tener un guion hecho non sentido cinematográfico, sin despreciar por eso el aspecto 1iterario que no se puede desdeñar, sobre esta base y sobre la que da Díaz Morales con su guion técnico y su dirección, surge esta cinta biográfica en la que la fotografía, los escenarios, los exteriores y hasta las novedades en nuestro cine de hacer protagonista a la cámara, son de una realización técnica inmejorable. Otro tanto podemos decir de la interpretación que encaja perfectamente en cada artista con el personaje que representa. Una buena película española.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 de mayo de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: R. G. Cantolla

EL CAPITÁN DE LOYOLA –VALLADOLID – 07.04.1949

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL: "EL CAPITÁN DÉ LOYOLA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO. El público ha visto con agrado esta película nacional ya que su Director ha logrado una seria de estampas bien interesantes y enlazadas sobre las fases más importantes de la vida de San Ignacio de Loyola, en cada una de las cuales surge una emoción distinta que mantiene el interés del espectador.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ECT . Se ha dado un paso en el perfeccionamiento de la cinematografía española con asta película, tanto en el aspecto técnico como en el artístico. Muy buena la cámara y la Dirección y muy acertado al guión literario.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.
El que se desprende de los anteriores apartados.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 7 de Abril de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : A. Santiago Juarez

¡CHE QUE LOCO!

Ramón TORRADO
1953
Suevia Films

Première catégorie A
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie ; romance

Synopsis : Pepe Vaídés, un jeune argentin ruiné, apprend qu'il pourrait recevoir l'héritage conséquent d'un défunt oncle. La seule condition pour l'obtenir est qu'il soit marié. Pepe décide alors de se rendre en Espagne afin de trouver une épouse et de toucher la part d'héritage qui lui revient. Son dévolu tombe sur Esperancita, une jeune femme millionnaire mais prête à se fiancer à Rosendo. Pepe décide d'abandonner sa conquête du moment, Esther, et après divers stratagèmes, parvient à séparer Esperancita de son fiancé, Rosendo. Il séduit alors progressivement la jeune femme. Cependant, les choses se compliquent lorsqu'Esther se présente à leur service en tant que domestique. Pepe se retrouve alors contraint d'acheter son silence. Alors que la situation devient critique, Pepe décide de miser sur l'honnêteté et avoue à Esperancita toutes les manigances qu'il a fomentées pour parvenir à la séduire. Malgré tout, la jeune femme lui pardonne et les deux jeunes gens finissent par se marier.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : José Iglesias « El Zorro », Emma Penella, Silvia Morgan, Fernando Fernández de Córdoba, José Isbert, Carlos Fiariti, Julia Lajos, Modesto Cid, Rosario Royo, Beny Deus, Manuel Guitian, Fernando Carmona, Vicente Gómez Bur, Matilde, Artero, Dora Sancho, Arturo Marín, Manrique Gil

Scénario : Ramón Torrado et Victor López Iglesias

Dialogues : Francisco Ramon de Castro et Mariano et Antonio Ozores

Photographie : Alfredo Fraile

Musique : Juan Quintero

Décors : Sigfrido Burmann

EN BREF

La narration fonctionne sur les différences culturelles entre l'Espagne et l'Argentine. Cette comédie légère a essentiellement pour but de mettre en valeur le comique argentin Pepe Iglesias, connu pour ces émissions de radios sous le pseudonyme « El Zorro », ainsi que José Isbert, acteur comique espagnol bien connu des écrans.

Le film a divisé les spectateurs provinciaux. La popularité des deux comiques a suscité une certaine adhésion chez une partie des publics qui ont accueilli favorablement le moment de divertissement que le film a offert. A l'inverse, une partie des spectateurs ont regretté le manque de technique et de soin porté à la réalisation. Ramon Torrado semble en effet s'être contenté de miser sur le ressort comique des acteurs et leur popularité pour réaliser ce film.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 7 avril 1953

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
07/04/53	HUELVA	Teatro Mora	3	-2	1,3
				Moyenne générale	**1,3**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
07/04/53	HUELVA	José GONZALEZ DUQUE DE HEREDIA	DP	Partagé
			Moyenne générale	**Partagé**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1953)

¡CHE QUE LOCO! - HUELVA – 07.04.53

En cumplimento de lo ordenando por esa Superioridad, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital a la proyección de la película "¡CHE, QUE LOCO!", estrenada en el Teatro Mora, el día 21 de marzo ppdo.

a) La película ha sido bien acogida, en unos sectores y mal en otros.

b) Las razones de la buena acogida se deben a la popularidad de su protagonista y las de la mala acogida a la escasez de valores técnicos.

c) Han sido totales, en cada uno de los sectores.

d) Entre los espectadores de más elevada cultura, aunque se comenta favorablemente las indiscutibles dotes cómicas de los protagonistas El Zorro y José Isbert, se critica la falta de valores técnicos, mala dirección y manido argumento. En el resto ha sido muy favorablemente comentada, por la índole cómica y buena interpretación de los protagonistas, que consigue hacerles pasar un rato divertido, que es lo que pretendían.

En cuanto al delegado que suscribe, opina que la película "CHE QUE LOCO!", por la escasez de valores técnicos, no representa ningún avance en nuestra cinematografía, pero consigue plenamente hacer pasar un rato divertido a los espectadores. Merece destacarse la labor del protagonista y la fotografía.

Se adjunta crítica publicada en el periódico "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años
Huelva 7 de abril de 1953
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia

CON LA VIDA HICIERON FUEGO

Ana MARISCAL
1959
Bosco Films

Première catégorie B
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame

Synopsis : Adaptation de la nouvelle éponyme de Jesús Casariego publiée en 1953.

Quico Corala, un héros de guerre ayant combattu aux côtés des rebelles nationalistes durant la Guerre civile, a émigré à la fin du conflit en Amérique. Il a fait fortune là-bas, mais sa terre natale lui manque. Il décide donc de revenir en Asturie quinze ans après avoir quitté l'Espagne. Le film oscille entre la redécouverte de sa région natale et de ses souvenirs. Plusieurs flashbacks plongent le spectateur dans son passé et dans le drame de la Guerre civile. Le premier flashback nous le montre à la tête d'un groupe de marins qui tente de se rendre en zone nationale pour rejoindre les forces rebelles et se battre à leurs côtés. Dans le second flashback, il apprend l'exécution de sa fiancée, Beatriz, et d'un de ses amis proches, Rafael. Attristé par la nouvelle, cela n'en altère pas pour autant l'aide et le soutien qu'il apporte à Armandina, la veuve d'un républicain. Le troisième flashback nous plonge dans la maison d'un pécheur mort au combat, où Quino Carola veut s'assurer de la survie et du bien-être de la famille du défunt. En se replongeant dans ses souvenirs, présent et passé s'entremêlent dans la fiction, et Armandina prend une toute autre importance dans cette nouvelle étape de sa vie.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Ana Mariscal (Armandina), George Rigaud (Quico), Roberto Rey (Fernando), Ángel Aranda (Falin), José María Lado (Manolón), Raúl Cancio (Marinín), Malila Sandoval (Isabelita), Nicolás D. Perchicot (Raimundo), Adela Carboné, Rafael Bardem (Viqueira), Manuel Requena (Joaquín)

Scénario : Jesús Evaristo Casariego, Ana Mariscal

Dialogues : Ana Mariscal

Photographie : Valentín Javier

Musique : Salvador Ruiz de Luna

Décors : Teddy Villalba

EN BREF

Le film diffuse clairement un message à caractère politique. Si la Guerre civile a marqué le passé de nombreux Espagnols, malgré les divisions et les souffrances endurées, le conflit n'a pas enterré « l'Espagne éternelle ». En effet, lorsque l'ancien combattant parcourt sa terre natale, il perçoit dans son village le caractère essentialiste de l'Espagne, ses traditions et son identité qui semblent immuables. Armandina, la veuve d'un républicain, incarne cette idée d'Espagne éternelle, de femme dévouée et vertueuse, que le conflit et les positions de son mari ont été incapable de transformer.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 10 juin 1960

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
10/06/1960	CUENCA		-3		-3
				Moyenne d'adhésion	**-3**

La réception du film par les délégations

Date	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
10/06/60	CUENCA	Luis Alvarez de Castro	DP	-3
			Moyenne d'adhésion	**-3**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1960)

CON LA VIDA HICIERON FUEGO – CUENCA – 10.06.1960

INFORME DE CRITICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL, QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título: "CON LA VIDA HICIERON FUEGO"
Director: Ana Mariscal
Casa distribuidora: Procines
Fechas de proyección: día 8

a) Aceptación o repulsa por parte del público
Mal acogida.

b) Inician la acción unas rapidísimas y malas fotografías que pretenden situar al espectador en época retrospectiva a la que luego se alude con escenas concretas.
Resulta francamente flojo el argumento y la interpretación.
La dirección es igualmente desacertada.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

No se ha acertado en ninguno de los factores que intervienen en la producción; dando la impresión que la dirección ha impregnado toda la acción del tono que como personaje interpreta.

Cuenca, 10 de Junio de 1960.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

CONFIDENCIA

Jerónimo MIHURA
1948
Peña Films

Première catégorie
Interdit aux mineurs
Prix du SNE

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; psychologique ; romance

Synopsis : Après avoir assisté à un hommage rendu en son honneur, Samuel Barde, un éminent chirurgien, confie à son ami, Carlos Selgas, directeur du journal *La Ciudad*, que, vingt ans plus tôt, il a assassiné une femme dans un hôtel de Salamanque. Depuis ce jour, il vit dans une culpabilité permanente. Carlos, qui refuse de croire son ami, mène ses recherches : il parvient à retrouver la trace d'un crime semblable à celui décrit par Samuel dans différents articles de journaux. En parallèle, il fait la rencontre d'Elena, une jeune femme qui aspire à ce que ses contes soient publiés dans *La Ciudad*.

Le journalise se déplace à Salamanque pour en savoir plus sur les circonstances du crime commis par le passé, qui semblent parfaitement s'accorder avec l'histoire du chirurgien. L'amitié entre les deux hommes commence à vaciller. Carlos offre un contrat à Elena, et commence à éprouver des sentiments pour la jeune femme. Le docteur Barde a également fait sa connaissance, après qu'il a sauvé de justesse la vie de sa sœur lors d'une urgence médicale. Lui aussi tombe sous le charme de la jeune femme et ait convaincu que ses sentiments sont réciproques. Il voit en Elena le moyen de dépasser sont traumatisme et de dépasser sa culpabilité.

Mauricio, le voisin d'Elena et ancien policier à la retraite, demeure obsédé par le crime de Salamanque, qu'il n'est jamais parvenu à résoudre. Ses soupçons se portent sur Barde, mais il manque de preuves pour le confondre. Il décide alors de lui rendre visite pour lui faire part de ses théories et observer ses réactions, sans succès. Peu de temps après, le policier a un accident, et c'est Samuel qui lui sauve la vie.

Pendant ce temps, Elena, qui ignore les sentiments que Barde nourri secrètement pour elle, lui fait part de son amour pour Carlos. Le monde de Samuel s'effondre : il échoue dans plusieurs de ses opérations, il devient revêche, nerveux et intolérant à la chaleur. Il perd même une de ses patientes lors d'un acte chirurgical important. Samuel décide donc de révéler à Elena son terrible secret, mais il entre alors dans un accès de folie, menaçant la vie de la jeune femme. Carlos parvient à la sauver *in extremis*. Samuel, horrifié par son acte et retrouvant enfin une certaine lucidité demande à ses deux amis de l'interner en hôpital psychiatrique.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Rosario Abollo, Fernando Aguirre, Matilde Artero, Ángel de Andrés, Miriam Di San Servolo, Félix Fernández, Manuel Guitián, Francisco Hernández, José Isbert, Julia Lagos, Arturo Marín, Guillermo Marín, Sara Montiel, Carmen Muñoz, Julio Peña, José Prada, Joaquín Pujol, Antonio Riquelme, Santiago Rivero, José María Rodríguez, Pilar Silvet, Juan Vázquez

Scénario : Miguel Mihura

Dialogues : Jerónimo Mihura

Photographie : Michel Kelber

Musique : Manuel Parada

Décors : Francisco Canet

EN BREF

Ce film qui narre l'histoire d'un chirurgien admiré de tous, mais qui cache une personnalité complexe et criminelle. Il s'inscrit dans le cycle de cinéma dit « psychologique », qui connaît son heure de gloire durant la seconde moitié des années 1940.

Il s'inspire d'œuvres étrangères, sans vraiment renouveler ce genre de film. Il sort trois ans après *La maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*), tout en s'inspirant du roman d'Albert Camus, *L'étranger* (1939), où Meursault perd le contrôle de lui-même à cause de la chaleur écrasante de son environnement, et en vient à commettre un meurtre. Samuel Barde avant de commettre son crime et d'attenter à la vie d'Elena, est sujet à d'importante bouffées de chaleur, voire de suffocation.

La censure exige un changement fondamental dans le dénouement. Au lieu de se suicider, comme les frères Mihura l'avaient envisagé, le médecin doit demander à ses amis de l'interner de force en psychiatrie. Les censeurs désirent ainsi mettre en évidence la volonté de rédemption du personnage principal du film.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10
Période d'émission des rapports : du 2 juin 1948 au 5 avril 1950

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
05/04/1950	AVILA	Teatro Principal	0		0
17/08/1948	CASTELLON		2		2
19/01/1949	CUENCA		0		0
13/12/1949	GRANADA		2		2
18/12/1948	HUESCA		0	2	0,7
28/08/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3	-3	1
02/06/1948	PALMA	Palacio Avenida	3	-3	1
19/07/1949	PAMPLONA		2		2
04/06/1948	SALAMANCA	Teatro Breton	0		0
				Moyenne générale	**1**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
05/04/1950	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	-2
17/08/1948	CASTELLON	M. A. Zavala	DP	2
19/01/1949	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	-2
13/12/1949	GRANADA	José Leon Arcas	DP	0
18/12/1948	HUESCA	Salvador M° de Ayerbe Marin	DP	2
28/08/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	2
02/06/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	3
19/07/1949	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	2
04/06/1948	SALAMANCA	R. Gomez Cantolla	DP	-2
			Moyenne générale	**0,6**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1944-1949)

CONFIDENCIA – ÁVILA – 05.04.1950

De acuerdo con lo dispuesto por V.I En O-circular N°2481,tongo el honor de elevar el presento INFORME de la película española "CONFIDENCIA" estrenada en el Teatro Principal de esta población el dio 31 de Marzo de l950, el cual es come sigue:

a)- Indiferencia.
b)- Razones de tipo argumental, técnico y artístico.
c)- Totales.
d)- Público de graderío y butacas.

A Juicio de esta Delegación la película que nos ocupa no añado gloria alguna a la Cinematografía nacional que carece de originalidad, pues lamentablemente es una película más psicopática entre las muchas extranjeras que ya han desfilado por nuestras pantallas el tema del médica loco está muy gastado. En cuanto a la parte artística Guillermo Marín adolece do una teatralidad reiteradamente puesta de manifiesto, Julio Peña discreto y Sarita Montiel junto a su inexperiencia uno gran deseo de cumplir. El argumento no tiene eso interés que se habría manifestado de no haber visto ya tanta película psicológica a través do las que nos han llegado precedente de América.

No se publicaron críticas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Ávila a 5 de Abril de 1950.
EL DELEGADO
Firmado : J.MAYORAL

CONFIDENCIA –CÁDIZ – 28.08.1948

En Cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio número 2481, le transcribo informe de la película de producción nacional “CONFIDENCIA” con Hoja de Censura n° 7451, proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera el 21 del actual.

APARTADO a)- Ha sido aceptada por casi la totalidad de los espectadores.

APARTADO b)- Por razón de su mena interpretación y dirección.

APARTADO c)- Parciales.

APARTADO d)- En los que frecuenta el cine 1a reacción fue favorable. El otro sector no estimó en todo su valor la interpretación de algunos de sus actores.

JUICIO: Nuestra Delegación Local en Jerez de la Frontera, nos informa como sigue:
"La película que nos ocupa, es francamente buena, si bien en el aspecto técnico, deja algo desear, concretamente el sonido. Destaca muy particularmente la gran interpretación del actor Guillermo Marín”.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 28 de Agosto de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.A. EL SECRETARIO PROVINCIAL.

CONFIDENCIA – CASTELLÓN – 17.08.1948

La película española "CONFIDENCIA", estrenada en ésta Capital, ha tenido una buena acogida por parte del público. Las opiniones que sobre ella recogimos eran todas ellas elogiosas, especialmente en lo que se refiere a guión y dirección, así como para la interpretación. Las críticas se referían a las deficiencias del sonido y a la obscuridad de muchas escenas.

Creemos que esta película es, sin nada sobresaliente, una producción bien lograda que consigue ponerse a la altura de otras extranjeras celebradas. Falta quizás algo de movilidad a la cámara y el acortamiento de algunas escenas, y tal vez que el desenlace, aunque lógico, se produjera de otra forma; pero en general acusa una buena dirección y una excelente interpretación. El guión lo consideramos acertadísimo y únicamente vemos defectos en el sonido. En suma, una buena película, muy por sobre el nivel de las españolas últimamente estrenadas en ésta Capital.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Todo lo cual tengo el honor de informar a V.I. los efectos procedentes.

Dios guarde a V.I. muchos años
Castellón 17 de Agosto de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma : M. A. Zavala.

CONFIDENCIA – CUENCA – 19.01.1949

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRAFIARA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL EMITE CUMPLIENDO OFICIO CIRCULAR N° 2481

a)-Aceptación o repulsa por parte del público.

No podemos decir de esta película que ha sido bien aceptada ni por otra parte rechazada, más bien pertenece al número de las que se toleran incluso con agrado, aun reconociendo el escaso merito que tiene su realización.

b)- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

La técnica empleada corresponde efectivamente al momento actual de nuestra producción cinematográfica, habiendo usado de sus elementos discreta y hábilmente, de manera que no es en este aspecto donde se pueda señalar defecto grave alguno.

Bajo el punto de vista artístico tampoco se destacan valores acusados, antes por el contrario se pueden señalar deficiencias por cuanto carecen los decorados de amplias perspectivas, sin presentar siquiera un fotograma de paisaje natural que merezca la pena, estando constituida su escenografía por el uso de decorados lo más simples y precisos, que obligan a cierta estrechez y limitación en el movimiento de cámara, que, por otra parte, goza de agilidad y exactitud.

Si algún mérito positivo se halla en la película reseñada corresponde a la labor interpretativa que ha sido justa y adecuada a la naturaleza y características de los personajes que encarnan la acción del argumento.

Respecto de éste hemos de decir que está tejido con habilidad, pues indudablemente logra mantener el interés de las espectadores de manera constante y creciente, alcanzando en determinados momentos el máximo grado de emoción. Sin embargo, adolece de un defecto capital, en opinión de muchos espectadores, que consiste en acumular episodios que son otras tantas ramificaciones del asunto principal, a los cuales les falta adecuada conexión, y, sobre todo, tanto unos como otro se resuelven de manera absolutamente ilógica.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Esta Delegación estima que la película objeto del informe solo tiene de española el haber sido realizada en España, pues su asunto corresponde a esa literatura moderna, procedente del extranjero, conocida vulgarmente con la denominación de "asunto psicológico", cuyas características más destacadas son la morbosidad y obsesión lacerante que producen en el ánimo sus peripecias y desequilibrios mentales.

Por lo demás, es cierto que ilustra ese aspecto de la vida, si bien tal ilustración queda reducida en la mayoría de los casos a un falso barniz de cientificismo.

Consigue entretener, aunque no podemos decir que divierta porque mantiene el espíritu en una tortura continua.

Cuenca, 19 de Enero de 1.949
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firma: José L. Álvarez de Castro.

CONFIDENCIA – GRANADA -13.12.1949.

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO,DE CONFORMIDAD CON EL O.C, N° 2481,S0BRE LA PELÍCULA TITULADA "CONFIDENCIA",

a) -Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del público.

La película titulada "Confidencia", ha tenido escasa aceptación entre el público, ya que se trata de una cinta discreta, cuyo tema amargo y morboso, de problema psicológico, es de poco agrado, por lo prodigada que viene siendo esta clase de argumentos.

b) - Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Técnicamente, la cinta está bien conseguida, pues su argumento es interesante, y el guion-obra de su director Jerónimo Mihura es bastante bueno.

La dirección es muy acertada, bella la música de Paradas, y discreta la cámara de Kelber.

En la interpretación sobresalen Guillermo Marín, Peña, y Sarita Montiel, secundados con acierto por Isbert, Félix Fernández, C. Garrigó y otros actores.

c) - En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase, se produjeron.

En todos los sectores de público, por la calidad de la cinta, y lo reiterado de su tema.

d) - Juicio propio.

La película que nos ocupa, es una discreta producción nacional, cuyo argumento tiene interés y dramatismo, aun cuando sobre este tema se hayan producido tantas cintas y el público esté saturado de complejos, no obstante su realización e interpretación son decorosas.

e) - En hoja adjunta se acompañan las criticas aparecidas en los Diarios Ideal y Patria.

Estrenada en una Sala de Primera Categoría de esta Capita1, ha permanecido en Cartel solamente tres días (5 a 7 de Diciembre).

Dios guarde a V.I. muchos años.
Granada a 13 de Diciembre de 1949.
DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José León Arcas

CONFIDENCIA – HUESCA – 18.12.1948

INFORME CORRESPONDIENTE A LA PELÍCULA NACIONAL "CONFIDENCIA", ESTRENADA EN ESTA LOCALIDAD EL DÍA 17 DEL ACTUAL.
El Delegado Provincial que suscribe tiene el honor de informar a V.I. lo que sigue:

a) - La aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

Ha suscitado algún comentario favorable, siendo acogida en general con bastante indiferencia.

b) - Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones.

Por razones de tipo técnico y artístico. La audición del sonido resultaba bastante imperfecta, y su acción es en ocasiones de lentitud exagerada, lo que resta indudablemente interés a las escenas.

c) - Si las mismas han sido totales o parciales:

Parciales.

d) - En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron:

En todos los núcleos, si bien, aunque destacando algunos defectos, entre los espectadores de mayor nivel cultural se ha mostrado aprobación a la película.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO QUE SUSCRIBE:

La parte argumental se encuentra bien plasmada en esta cinta, a la que considero no le ha dado el público su verdadero valor. Cierta mente tiene algún defecto: lentitud en la acción, interpretación excesivamente teatral de algunos artistas, especialmente la de Guillermo Marín, etc., que no merecen ser tenidos demasiado en cuenta, pues en general, la película es aceptable.

Comedida interpretación de los protagonistas, salvo los detalles indicados, así como la dirección.

Denota asimismo, esta película un afán de superación de nuestro cine, digno de tener en cuenta, y si bien su argumento no es original, por ello hay que apreciar no cae en las vulgaridades propias de esta clase de temas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huesca, 18 de Diciembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,

Firmado. Salvador Mª de Ayerbe.

CONFIDENCIA –PALMA – 02.06.1948

INFORME DE LA PELÍCULA "CONFIDENCIA" ESTRENADA EN EL PALACIO AVENIDA DE PALMA EL DÍA 27 DE MAYO DE 1948

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido recibida con aceptación por la totalidad de los espectadores, aun cuando su proyección se ha realizado con cierto retraso respecto a 1a moda de películas de carácter psicotécnico, que estuvo en auge la pasada temporada, considerándose que de haberse proyectado entonces, habría tenido mucho más éxito.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Las reacciones favorables han sido originados por el desarrollo de la película, su acertada interpretación y su dirección, bastante aceptable.

El montaje, fotografía, sonido, música, etc., están también muy cuidados y contribuyen a dar calidad cinematografía a 1a cinta.

SI LAS MISMAS HAN SIDO PARCIALES O TOTALES.

Las reacciones favorables han sido totales desde el punto de vista técnico. Solamente han comentado desfavorablemente la cinta, las personas a quienes no satisface tal clase de películas, bien por estar cansadas de ellas o por otras razones.

NÚCLEO DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Como queda dicho solamente las perennes poco amigas de las cintas de carácter morboso y obsesionante, han quedado descontentas de la película.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA.

"Confidencia" es una realización interesante desde el punto de vista técnico ya que la labor directora está muy bien resuelta, observándose que se ha concedido al manejo de la cámara singular importancia y ello contribuye a resaltar enormemente el carácter de la cinta.

La interpretación es buena tanto en las primeras como en las segundas partes, destacando la labor de Guillermo Marín, más libre que en otras ocasiones de amaneramientos teatrales.

Esta película significa un buen avance en la calidad del cine nacional tanto por el desarrollo del guion como por el equilibrio y sentido cinematográfica que se observa en todo su transcurso.

Palma de Mallorca, 2 de Junio de 1948
El delegado provincial de Educación Popular

CONFIDENCIA –PAMPLONA – 19.07.1949

CRITICA

a) La acogida dispensada por el público puede estimarse como de agrado admirativo, si bien en esta ciudad donde el local de estreno influye notablemente en el éxito, pasara algo desapercibida. Permaneció cinco días en cartelera.

b) La acogida señalada se basa principalmente en los motivos artísticos que ofrece la película, ya que el argumental se dejaba sentir por su aspecto cargadamente morboso. Se destacó la interpretación del artista Guillermo Marín en un papel que encaja perfectamente a sus aptitudes.

c) El juicio se refiere a la totalidad de la película.

d) No se apreció juicio alguno divergente que merezca consignarse.

JUICIO PROPIO. Es una película realizada con la mayor dignidad artística y con una interpretación esmeradísima, y terminando con un afortunado desenlace que aminora un tanto lo antipático del argumento.

Dios guarde a V.l. muchos años.
Pamplona, 19 de Julio de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firma: Jaime del Burgo

CONFIDENCIA –SALAMANCA – 04.06.1948

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE MAYO DE 1948, DE ACUERDO CON LO ORDENADO EN LA CIRCULAR NUM. 2481.

Durante el ppd°, mes de mayo, únicamente se ha estrenado en esta capital la siguiente película nacional: “CONFIDENCIA”, en el Teatro-"Bretón” el día 7 de mayo de 1948.

a) Ni aceptación ni repulsa por parte del público.

b) Por parte del argumento.

e) Totales.

d) En todos los espectadores.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

No confía mucho el espectador español en las películas de tipo psicológico que puede realizar nuestro cine, pues no es ese precisamente el fuerte argumental de nuestras producciones. Está visto que en España es su historia, su tradición, quizá su folklore, y siempre su histeria la verdadera cantera de donde puede salir las grandes superproducciones que honren nuestro cine.

El público salmantino acudió a ver esta película llevado por el interés que suponía el que ella tuviese por ambiente precisamente la ciudad de Salamanca, y desde luego salió defraudado, pues no se ve a Salamanca por ninguna parte, y no solo no se ve, sino que se inventa y falsea la verdad y la fisonomía de la bella ciudad. Salamanca no recuerda nada e la arquitectura árabe, y sin embargo esta película nos saca un rincón de una calle completamente marroquí, cosa enteramente falsa.

En fin que por varios motivos la película en cuestión no merece ningún honor en cuanto a realización y argumento, pues en la parte interpretativa, en la técnica y en la fotográfica, desde luego es buena.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 4 de junio, 1948.
DELEGADO PROVINCIAL.

CONFIDENCIA –VALLADOLID – 21.04.1948

INFORME QUE EMITE L DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "CONFIDENCIA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. He aquí una película española digna de este título, que sabe romper los moldes rutinarios de nuestra producción (españoladas, folletines y películas históricas y ocupar un destacado lugar en las películas de más categoría vistas en la presente temporada, tanto españolas como extranjeras, y que mereció el unánime asenso del público en todo momento.

RAZONES DE TITO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Esta película sigue admirablemente la moderna corriente del cine mundial en la que se conjugan con acierto por Jerónimo Mihura, su director los psicopatológico, con lo policíaco, amoroso y cómico.
La magnífica dirección y la discreta labor interpretativa hacen de ella una amable producción.

JUICIO DE ÉSTA DELEGACIÓN. No puede faltar nuestro aplauso para esta película de la que pensamos que si trajese el marchamo norteamericano y sus actores y director llevaran nombres anglosajones hubiera sido frenéticamente admirada por la masa de las espectadores.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 21 de Abril de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma : A. Santiago Juárez

CONGRESO EN SEVILLA

Antonio ROMÁN
1955
Producciones DIA

Première catégorie A
Tous public
Prix du SNE en 1955

Genre(s) cinématographique(s) : comédie ; romance

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre de José María Permán.

Deux sevillans, Carmen et Paco, sont contraints d'abandonner leur commerce en faillite à Stockholm. Paco décide de rentre en Espagne, tandis que Carmen parvient à trouver un emploi de danseuse. Cependant, son agent tente d'abuser d'elle mais elle parvient à se défendre et à l'assommer. Elle l'emmène tout de même à l'hôpital où, par un concours de circonstance, elle se retrouve à devoir assister une docteure norvégienne lors d'une opération. Elle apprend que cette dernière doit se rendre à un congrès à Séville mais qu'elle ne pourra finalement pas s'y rendre. Elle décide donc d'usurper l'identité de la médecin afin de pouvoir se rendre à Séville. Cependant, alors qu'elle s'installe dans l'avion, elle rencontre d'autres conférenciers qui entament la conversation avec elle et se trouve contrainte de tenir son rôle. A son arrivée, elle est accueillie par d'autres participants du congrès, impatients de rencontrer la référence en matière de médecine. Cependant, arrivée à l'hôtel, un ami de la véritable docteure se rend compte de la supercherie de Carmen. Il décide cependant de ne pas la dénoncer mais de jouer de la situation : il présente Carmen comme étant son épouse, ce qui donne lieu à de nombreuses situations comiques et délicates.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Carmen Sevilla (Carmen Fuentes), Fernando Fernán Gómez (docteur Guillermo Kroll), Manolo Morán (Paco Dominguez), Fernando Nogueras (Méndez Lopez), Carlos Casaravilla (Docteur Sergio Radowsky), Katie Rolfsen (Docteurs Martha Petersen), Nicolás Perchicot (Chamarilero), Gustavo Re (directeur de « Radio AGA »), Manolo Gómez Bur (Señor raro), Teófilo Palou (Dr Massuto), Juan Cortés (propriétaire des bodegas), Domingo Rivas (Dr Van Blucker), Aníbal Vela (Martin Hidalgo), José Isbert (homme sourd)

Scénario : José María Pemán, José Santuguini et José de la Colina

Dialogues : José Santuguini et José de la Colina

Photographie : Cecilio Paniagua

Musique : Juan Quintero

Décors : Enrique Alarcon

EN BREF

Il s'agit de la première comédie réalisée par Antonio Román, qui jusqu'à présent n'avait réalisé que des drames sociaux ou historiques. Le scénario a été réalisé à six mains : le scénario original a été réalisé par José María Pemán, un intellectuel proche du régime, puis Antonio Roman l'a confié à deux autres grands noms du cinéma espagnol : José Santuguini et José de la Colina.

La comédie de Román se réapproprie le genre du vaudeville, en présentant une succession de quiproquos qui enflent jusqu'au dénouement final. Cette comédie s'éloigne également du traditionnel genre folklorique pour montrer l'Espagne comme une destination touristique d'importance internationale, ce qui fait écho à la nouvelle orientation économique prise par le régime. C'est donc l'occasion de mettre en opposition divers stéréotypes nationaux à travers la confrontation de certains personnages. Ici, le message principal du film revient à présenter les Espagnols comme des individus chaleureux, qui permettent aux Suédois, froids et calculateurs, de libérer leurs émotions.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 2
Période d'émission des rapports : du 19 octobre 1955 au 10 janvier 1956

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
19/10/1955	CUENCA	Teatro Cine Xucar	3		3
10/01/1956	HUELVA	Cine Oriente	3	3	3
				Moyenne générale	**3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
19/10/1955	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	-2
10/01/1956	HUELVA	J. Gonz. Duque de Heredia	DP	3
			Moyenne générale	**0,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1954-1955)

CONGRESO EN SEVILLA – CUENCA – 19.10.1955

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA QUE EMITA ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL.

Título de la película: "CONGRESO EN SEVILLA"
Director: Antonio Román
Distribuidora: CIFESA
Local; T. C. Xucar
Fecha de proyección 11, 12, 13 y 14 de octubre

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Bien acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, etc.

En una trama inverosímil y con un diálogo jocoso se monta esta película completamente intrascendente en cuanto a fondo y que precisamente por su futilidad, crea un ambiente simpático que hace sea bien acogida por la mayoría.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

No puede considerarse como una buena producción, pero si discreta según están conjugados sus factores.

Cuenta con buena fotografía.

La dirección no ha recargado el tipismo.

Bien la interpretación, aunque algo exagerada en algunos personajes.

Posiblemente lo mejor de toda ella sea el diálogo.

Cuenca, 19 de Octubre de 1955
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José L. Álvarez de Castro

CONGRESO EN SEVILLA – HUELVA – 10.01.1956

A continuación tengo el honor de informar a V.I. de la acogida dispensada en esta capital, a la proyección de la película "CONGRESO EN SEVILLA", estrenada en el Cine Oriente, el día 2 de diciembre último:

a) La película ha sido muy bien acogida.

b) La acogida se debe tanto, a su argumento, como a su realización e interpretación.

c) Han sido totales.

d) En el sector de público más selecto, se comenta favorablemente al guión hábil y original, así como la realización e interpretación. En el resto de los espectadores, la simpatía con que cuentan los protagonistas, especialmente Carmen Sevilla, es más que suficiente para acogerla con agrado.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, tanto por su argumento y realización, como por interpretación, se ve con agrado por todos los sectores, representando una buena producción de la cinematografía nacional.

Se adjunta crítica publicada en el periódico "ODIEL".

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva, 10 de enero de 1956.
EL DELEGADO PROVINCIAL ACCTAL.

CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES (EL)

Edgar NEVILLE
1946
Suevia Films

Première catégorie
Interdit aux mineurs

Genre(s) cinématographique(s) : policier ; mélodrame

Synopsis : Le film se centre autour d'un crime qui s'est déroulé dans la rue de Bordadores, dans le Madrid de la fin du XIX[e] siècle. Une riche veuve appartenant à l'aristocratie madrilène est retrouvée assassinée à son domicile. L'enquête est aussitôt menée par la police qui soupçonne un ancien comédien menant une vie désordonnée. Il aurait profité de la naïveté de la veuve dans le but de détourner sa fortune. Cependant, à force d'investigation, les enquêteurs finissent par déterrer un ancien secret de famille liant la servante de l'aristocrate à un ancien amant...

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Manuel Luna (Miguel) Mary Delgado (Lola), Antonia Plana (Petra), Julia Lajos (Mariana), Rafael Calvo (le procuruer), Monique Thibaut (Teresa), José Prada (avocat)

Scénario et dialogues : Edgar Neville

Photographie : Henri Barreyre

Musique : José Muñoz Molleda

Décors : Sigfrido Burmann

EN BREF

Les nombreuses études sur la filmographie d'Edgar Neville considèrent que *El crimen de la calle Bordadores* fait partie d'une trilogie madrilène, accompagnée de deux autres films du réalisateur : *Domingo Carnaval* et *La torre de los siete jorobados*.

Il s'agit d'un film hybride, qui mélange des éléments provenant à la fois du drame judiciaire, de la comédie d'humour noir, du *castizismo,* du musical, voire même du genre policier.

La structure du récit cinématographique innove par rapport au cinéma de la période, en étant composé d'un long *flashback* d'une heure au début du film, puis d'une succession de *flashbacks* plus courts.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10
Période d'émission des rapports : du 22 janvier 1947 au 19 juillet 1947

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Ideal Cinema	1			**1**
Non indiquée	ALICANTE		-2	-3	2	**-1,3**
30/01/1947	CADIZ	Cine Municipal	3	-3	3	**1,5**
01/02/1947	CASTELLON		2	2		**2**
19/07/1949	GRANADA	Tearo Cervantes	-2			**-2**
05/07/1947	ORENSE	Teatro Losada	3			**3**
16/07/1947	PALMA	Cine Astoria	2	3		**2,3**
Non indiquée	MALAGA	Cine Goya	2	3	2	**2,3**
22/01/1947	SEVILLA		0			**0**
20/02/1948	SORIA		-3			**-3**
19/03/1947	VALLADOLID		2			**2**
					Moyenne d'adhésion	**0,7**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Non indiqué	ALAVA			**-2**
Non indiqué	ALICANTE			
30/01/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	**2**
01/02/1947	CASTELLON	Manuel Breva Valls	DP	**2**
19/07/1949	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**-3**
05/07/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	**2**
16/07/1947	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
Non indiqué	MALAGA			**2**
22/01/1947	SEVILLA	Manuel Hidalgo Nieto	DP	**-3**
20/02/1948	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo	DP	**-3**
19/03/1947	VALLADOLID	Antonin L. Santiago Juarez	DP	**2**
			Moyenne générale	**0,1**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1949)

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – ALAVA – Non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA PROYECTADA DE ESTRENO "EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES".

Cumplimentación al oficio-circular núm. 2481 de 30 de noviembre de 1946

“EL CRIMEN DE LA CALLA DE BORDADORES”

Productora: Astoria Films
Intérpretes: Manuel Luna y Mary Delgado
Calificación: Mayores de 16 años
Proyección: 28 de mayo de 1947 – Ideal Cinema
Expte. Núm. 6155

a) La acogida dispensada a ésta película fue bastante desfavorable, considerándola como una "españolada" y que desmerece mucho de recientes producciones españolas proyectadas en el pasado año.

b) Considerando la parte argumental un tanto infantil y folletinesca, la impresión causada en cuanto a valor artístico e interpretativo fue igualmente desfavorable, resaltando el carácter teatral de la mayoría de las escenas, el aspecto fugaz de la mayoría de ellas y la pobre interpretación en la que únicamente se salvan Manuel Luna y Mary Delgado.

c) La reacción desfavorable fue bastante general tomando a broma el desarrollo de las escenas aún en aquellas partes en que se intentaba darles un carácter de intriga y misterio.

d) En el sector que reaccionaba desfavorablemente y aun tumultuosamente ante la proyección de la película figuraban personas de todas las clases sociales.

e) El juicio que a nuestra Delegación ha merecido la proyección de la película "El crimen de la calle de Bordadores" difiere un tanto de lo manifestado por el público.

Reconociendo que nada nuevo nos han enseñado los productores con la citada película, ya que son manifiestos los defectos de numerosos fotogramas, la falta de naturalidad en los actores, y el enfoque poco natural de la cámara para descubrir las reacciones que se advierten en los rostros de los actores en la sucesión de algunas escenas; sin embargo no puede exacerbarse la crítica contra esta película que al lado de los defectos apuntados ofrece otras virtudes entre las que hemos de destacar la perfecta ambientación de la misma, el llevar a la pantalla personajes, costumbres y escenas del Madrid castizo con sus tipos clásicos, sus bailes y chulería bien entendida.

Además de lo apuntado cuenta en su haber esta película con algunas partes musicales muy bien logradas y especialmente la canción que la billetera interpreta en "La Bombilla".

Por lo que a la interpretación se refiere encontramos el defecto repetidas veces señalados de que los actores llevan a la interpretación cinematográfica eso que no terminan por olvidar y que es la interpretación teatral. La pobreza de escenarios es otro de los defectos que advertimos en esta

producción, que si bien no cuenta con valores suficientes para ser presentada en el extranjero sin embargo en España no es ni más ni menos que cualquiera otra producción de las muchas que hoy esperan con avidez el resurgimiento del cine español, con orientaciones más firmes y logros más perfectos.

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – ALICANTE – Non daté

INFORME SOBRE LA PELÍCULA DE PRODUCCIÓN NACIONAL TITULADA " EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES", SEGÚN LO ORDENADO POR LA CIRCULAR NUM 2481.

a) La aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público.

En general la impresión producida ha sido de mediocridad, sobre todo, en lo que respecta a los medios y a la forma cinematográfica.

Esta impresión es más acentuada, naturalmente en esa parte de público habitual al cine, que se muestran muy sensibles a los efectos, especialmente a los que reflejan suntuosidad, variedad y número. Pero los espectadores cuya opinión se ha comprobado, coinciden en encontrar defectuosa la presentación de decorados y deficiente 1a fotografía.

b) Razones de tipo técnico, artístico, etc., que halan podido originar tales reacciones.

Para el público que se fija exclusivamente o preferentemente en la técnica, esta película carece de valor en absoluto. Por el contrario los espectadores que tienden más hacia el campo literario que al cinematográfico, han querido ver en esta producción algunos rasgos de gracia con un sentido irónico, en lo que respecta a la reconstitución de la época. No obstante, este mismo sector de público (escaso por cierto) opina que la reconstitución de la época tiene algún mérito únicamente en lo que humorísticamente deforma, pero en cuanto a fluidez, es insuficiente y en algunos pasajes peca de ingenua.

Generalmente, puede pasar el guión en la parte de la trama, llevada con viveza, agilidad y buena medida.

c) Si las mismas han sido parciales o totales

Este apartado se cumplimenta con los dos anteriores.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase, se produjeron.

Puede decirse que las dos zonas extremas de público (el culto viceversa), han coincidido en las manifestaciones de diversión, mientras que el resto se ha mostrado francamente indiferente a todo lo largo de la proyección. Los espectadores de las localidades más modestas, han mostrado gran regocijo

[document incomplet]

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – CÁDIZ – 30.01.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio Circular n° 2481 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional "EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES" Hoja de Censura núm. 6055 proyectada en el Cine Municipal de CÁDIZ los días 28 y 29 de Enero actual.

APARTADO a) Fue aceptada por la mayor parte de los espectadores disintiendo de esta opinión el pequeño núcleo de espectadores que ven todas las producciones desde el punto de vista de la crítica.

APARTADO b) La aceptación de gran mayoría de público se debe a la buena fotografía y a lo maravillosamente logrado del ambiente, en el sector de público de localidades baratas fue acogida con extrañeza e hilaridad ante las modas y costumbres de aquella época y el resto de los espectadores la acogió con curiosidad e interés.

APARTADO c) Fueron parciales. Aunque un tanto por ciento elevado la aceptó totalmente.

APARTADO d) Lo que se señala en el apartado anterior. El núcleo de espectadores descontentos opusieron reparos a algunos decorados según ellos realizados en forma deficiente y a algunas imperfecciones en el sonido.

Esta Delegación conceptúa a la película, como buena, la fotografía muy bien lograda como así mismo la interpretación de los primeros actores, el sonido tiene algunas deficiencias pasables. En general puede aceptarse.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Cádiz a 30 de Enero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – CASTELLÓN – 01.02.1947

Estrenada en esta capital la película española titulada "EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES", tengo el honor de elevar a V.I., a efectos del oficio circular nº 2481, el correspondiente informe.

Podemos afirmar que en general dicha película ha sido bien recibida por el público. Sin embargo le han sido opuestas criticas basadas principalmente en la lentitud de la mayoría de las escenas, en el aspecto demasiado teatral de las mismas y en lo recargado del dialogo. Estas críticas se hicieron especialmente en aquel sector del público habituado al dinamismo de las producciones americanas incluso de aquellas que envuelven asuntos dramáticos.

A juicio de esta Delegación, la producción nacional que nos ocupa revela una dirección y realización acertadas; y aun con algunos de los defectos que antes se hacen constar podemos considerarla como película discreta en todos sus aspectos.

Se acompaña la crítica de dicha película hecha por el diario local "Mediterráneo".

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 1º de Febrero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: Breva Valls

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – GRANADA – 19.07.1949

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO DE CONFORMIDAD CON EL O.C. SOBRE LA PELÍCULA TITULADA “EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES".

a) Aceptación ó reparos de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película titulada "El crimen de la calle de Bordadores", ha tenido escasa aceptación entre el público, pues se trata de una cinta mediocre, con ribetes de folletín policíaco, pero poco interesante y de escasa calidad.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

El argumento de esta cinta está basado en un suceso real ocurrido en Madrid, pero el guión adolece de defectos, y solamente la ambientación está algo discretamente conseguida, así como la indumentaria.

La dirección de Edgar Neville es acertada, así como la fotografía y otras colaboraciones.

La interpretación es también muy discreta, por parte de Mary Delgado y Manuel Luna, secundados por otros actores etc.

c) Si las mismas son totales o parciales:

Parciales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todas las clases de público dada la mediocridad de la cinta.

e) Juicio propio:

La película que nos ocupa es una producción nacional de escasa calidad artística, que apenas ha interesado al público, a cesar de su ambiente policíaco y folletinesco.

Fue estrenada en el "Teatro Cervantes", el día 8 del pasado mes de Junio, habiendo estado en cartel, hasta el día 10, inclusive.

Dios guarde a V. S. I. muchos años.
Granada 19 de Julio de 1.949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – ORENSE – 05.07.1947

Título de la película: “EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES”
Casa productora:
Local en donde se estrenó: Teatro Losada

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

Generalmente ha sido bien acogida por el público.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

Ha satisfecho la película sobre todo por la trama, que el público ha seguido con verdadero interés hasta el final.

c) DICHAS REACCIONES ¿HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Casi totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON:

En todos los sectores, con muestras de agrado, e interés.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

El mejor mérito de esta producción española, a juicio de esta Delegación, es el haber reflejado con acierto el ambiente y las costumbres madrileñas de principios de siglo. Su director ha sabido darle fuerza dramática a la trama, cuyo interés no decae un solo momento; en fin, sin grandes alardes técnicos o artísticos la película ha satisfecho al público, con lo cual ya es bastante tratándose de un film nacional. No podemos pasar por alto la escabrosidad de algunas escenas, porque considera esta Delegación que una película no es perfecta cuando tiene estos defectos, aunque por otra parte resulte una maravilla.

Orense, 5 de julio de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES - PALMA – 16.07.1947

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NÚMERO 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES", ESTRENADA EN EL CINE ASTORIA DE ESTA CAPITAL EL DÍA 4 DE JULIO DEL CORRIENTE ANO.

Aceptación o repulsa de que ha sido objeto por parte del público

La película, en general, ha sido comentada favorablemente ya que la ambientación y algunos pequeños detalles resultan extremadamente simpáticos al espectador.

La realización ha sido considerado como de las corrientes en nuestro cine, si bien destacan algunas escenas felizmente logradas.

Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que han originado tales reacciones

Como queda indicado en la parte artística de la cinta, con el logro de unos personajes de certero efecto, es la principal causa de los comentarios favorables.

La parte técnica con estar a menor altura, no desmerece de la cinta, sobresaliendo de la misma, algunos planos muy bien conseguidos.

Respecto a la interpretación, tiene singular relieve la de Manuel Luna, pecando los demás de cierta pose teatral, si bien esta no resalta grandemente debido al tiempo en que se representa tiene lugar la acción de la cinta.

Si las mismas han sido totales o parciales

La película sin despertar grandes entusiasmos, ha resultado simpática a la mayoría de los espectadores.

En que núcleos de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron.

No puede hacerse mención de núcleo o grupo alguno de espectadores, ya que su asistencia a los cines durante el verano es, por lo regular, bastante escasa.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Esta película bien pudiera haber sido estrenada durante la temporada de invierno, toda vez que durante la misma fueron proyectadas cinta españolas de inferior calidad.

Es de lamentar el abuso que se hace del género folletinesco que en las películas realizadas en España parece ser un sustitutivo de las "psicológicas" extranjeras.

El ambiente y la interpretación está bien logrado, incluso en las segundas partes, y la dirección acertada en sus partes principales, pudiéndose observar, dentro de la estrechez de medios, la mano de un director más enterado que la mayoría de los nacionales.

Técnicamente tiene bastantes fallos que se compensan en parte por aciertos logrados en otras escenas de la película.

Una película atrayente para un numeroso grupo, principalmente de personas de cierta edad, a las cuales en ciertos momentos puede hacerles recordar el actualmente aletargado "género chico".

Palma de Mallorca, 16 de Julio de 1947
El Delegado provincial de Educación Popular.

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – PROVINCE INCONNUE – Non daté

"EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES"

A) Aceptación o repulsa que la película ha sido objeto por parte del público.

Se estrenó en el Cine Goya de esta localidad el día 18 de agosto, siendo muy bien acogida por el público y por la crítica de la Prensa local, a no ser por los reparos morales que a la misma encuentran.

B). Razones de tipo artístico, técnico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Por el detalle de la misma en su decoración, vestuario, y la forma descriptiva con sumo detalle del Madrid de aquella época, influye todo ello en que se produzca una reacción favorable en el público que la presencia, si bien algunas veces se excede en la minuciosa descripción, degenerando en un documental de costumbres.

C) Núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

Gustó al público en general de todos los sectores, y especialmente al aficionado a los films policíacos y a los admiradores del Madrid castizo, mereciendo la crítica de los pertenecientes a la carrera de Derecho por los defectos que en ella se perciben en la forma en que se desarrolla el juicio oral ante la Audiencia, y de aquellos otros meticulosos en todo lo que se refiere a la moral, por el ambiente de los barrios bajos que en la película se recoge, y el crimen mismo que se intenta hacer agradable al público, así como a la delincuente.

D) Juicio que le ha merecido a esta Delegación Provincial.

Si bien participamos de la opinión transcrita anteriormente, podemos asegurar que dejando a un lado los defectos señalados, puede considerarse como una buena película, de la cual puede estar orgullosa la cinematografía nacional.

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – SEVILLA – 22.01.1947

Cumplimentando lo dispuesto por V.S.I., en Oficio Circular n° 2481 de Cinematografía y Teatro, tengo el honor de informar que con fecha 16 del ctte fue estrenada en ésta capital la película de producción nacional titulada "EL CRIMEN DE LA CALLE BORDADORES", se ha obtenido de su proyección las impresiones siguientes:

a) Fue recibida con indiferencia por el público.

b) Pobre de argumento.

c) Durante toda la proyección.

d) Publico de carácter intelectual medio.

El juicio de ésta Delegación, es que resulta una película pobre y falta de interés, sobre todo si se tiene en cuenta el conjunto de películas extranjeras que en la actualidad se reciben en el mercado nacional.

Se adjunta crítica de prensa local.

Dios guarde a V.S.I., muchos años.
Sevilla 22 de Enero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – SORIA – 20.02.1948

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL: EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES

a) Unánimemente el público expresó su repulsa ante esta película.

b) Las razones en que basan esta repulsa alcanzan todos los órdenes técnicos, artísticos, argumental, etc. (mala fotografía y sonido carencia de dirección, interpretación desacertada y pobrísima, inexpresión y falta de naturalidad, argumento excesivamente folletinesco, etc. etc.)

En resumen: juzgan la película como una “española” de muy mal gusto y hecha por españoles, que es un agravante más.

c) Totales.

d) En todos los núcleos sin distinción de clases ni características.

JUICIO PROPIO:

Coincide exactamente con el del público, ya detallado, y si algo hubiese de añadir sería para acentuar esa crítica totalmente adversa. Es una película que desprestigia al cine nacional y que no posee ningún valor positivo.

Fu proyectada el día 3 del actual.

No se publicó ninguna crítica en la prensa local ni en revistas.

SORIA, a 20 de febrero de 1943.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: F. Roncal Gonzalo.

EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES – VALLADOLID – 19.03.1947

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL.

"EL CRIMEN DE LA CALLE DE BORDADORES"

ACEPTACIÓN POR EL PÚBLICO. - Buena. La generalidad de los espectadores han visto con agrado esta película, considerándola como nuestra de lo que ha de ser el cine nacional. Película discreta, y en muchas ocasiones logradísima, que es lo mínimo que se puede exigir a nuestro cine.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. - En el aspecto técnico, salvando la pobreza de algunos decorados está bien conseguida la película, destacando con brillantez la admirable ambientación del tema y la fuerza dramática conseguida, que no decae un sólo momento.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. - Respecto a esta película no podemos por menos de hacer constar nuestra satisfacción. Sin que sea algo extraordinario, es al menos una película que no defrauda y que gusta al espectador. Es un tema bien elegido y muy discretamente ejecutado.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 19 de Marzo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo: A. Santiago Juárez

CRIMEN DE PEPE CONDE (EL)

José LOPEZ RUBIO
1946
Suevia Films

Troisième catégorie
Tous publics
Prix du CEC à José López Rubio pour le meilleur scénario

Genre(s) cinématographique(s) : comédie

Synopsis : Pepe Conde est un homme pauvre, très superstitieux qui fait l'objet de nombreuses moqueries de la part de son entourage. Un jour, il se déclare prêt à tout pour devenir riche. Un marquis qui le connaît de vue lui propose alors d'échanger son âme au diable pour y parvenir. Amoureux de Reyes, une jeune femme du quartier qui est déjà fiancée à Rafael, il accepte la proposition du marquis. Il appelle donc le diable qui lui apparaît immédiatement. En échange de son âme, il lui offre un palais et une grande fortune afin de conquérir celle qu'il aime. Cependant, tout ceci n'est qu'un coup monté du marquis et de Rafael qui a aperçu Pepe observer Reyes pendant qu'elle chantait dans son patio. Le « diable » est en réalité un magicien, qui l'a hypnotisé jusqu'au palais du frère du marquis où l'attend tous ses domestiques déguisés en diablotins. Après de multiples rebondissements et de nombreux tourments infligés au pauvre Pepe, Reyes – qui est dans la confidence – prend pitié de lui et tente de lui révéler le piège dont il est victime, se fâchant ainsi fortement avec son fiancé. Convaincu qu'il va perdre son âme, Pepe s'enfuit. Le marquis, pris de remords et prenant conscience de tous les frais engendrés par la farce qu'il a organisé avec la complicité de Rafael, finit par tout lui révéler. Après avoir réglé ses comptes avec le faux « Lucifer », il retrouve Reyes et la demande en mariage. Cette dernière accepte et ils rencontrent immédiatement le curé pour organiser leur union. Mais les futurs mariés ont à peine de quoi payer leurs noces. Le marquis arrive à ce moment et annonce au curé qu'il paiera le mariage de Pepe, qu'il nomme administrateur de ses biens pour se faire pardonner des tourments qu'il lui a infligé.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Miguel Ligero (Pepe Conde), Antoñita Colomé (Reyes), Jesús Tordesillas (don Gaspar), Arturo Marín (Satán López), Luis García Ortega (Rafael Pinto), Fernando Fresno (voisin), Casimiro Hurtado (Tizón), Fernado Aguirre (Cojuelo), María Cañete (Trini), Félix Fernández (sacristain), Mercedes Muños Sampedro (domestique), Juan Solórzano (chauffeur), Guillermo Marín (passant).

Scénario : José Lopez Rubio

Dialogues : Francisco Ramos de Castro

Photographie : Alfredo Fraile

Musique : Manuel Quiroga

Décors : Luis Noaín

Effets spéciaux : Macias

EN BREF

Il s'agit d'une comédie avec un humour caractéristique du premier franquisme, hérité du théâtre. Le film n'a subi quasiment aucune modification de la part des censeurs, alors que, sous couvert d'humour, il contient des attaques anticléricales ainsi que des commentaires très ironiques généralement peu du goût des autorités franquistes. Le censeur Francisco Ortiz Muñoz aurait estimé que les aspects les moins respectueux du film étaient typiques de l'humour sévillan, région dont il était lui-même originaire. Si aucune coupe n'a été imposée par les services de censure à *Pepe Conde*, en contrepartie, le film a obtenu une mauvaise qualification par les commissions cinématographiques. Classé en troisième catégorie, sa carrière commerciale est ainsi condamnée dès sa sortie puisqu'il ne pourra pas être diffusé dans les grandes salles de cinéma.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10
Période d'émission des rapports : du 28 décembre 1946 au 27 juillet 1947

Réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
03/07/1947	ALMERIA	Terraza Imperial	3		3
08/02/1947	BURGOS	Gran Teatro	2	-3	0,3
18/02/1947	CACERES				
24/07/1947	CADIZ	Cine Municipal		3	
26/06/1947	CASTELLON		2	-3	0,3
Non indiquée	GUADALAJARA	Cine Imperio	1	0	0,7
28/12/1946	JEREZ DE LA FRONTERA		3	-3	1
30/06/1947	ORENSE	Coliseo Xeisteria	-1	-3	-1,7
30/04/1947	PALMA DE MALLORCA	Sala Born	-3	3	-1
17/03/1947	SORIA		-2	3	-0,3
				Moyenne générale	**0,3**

Réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
03/07/1947	ALMERIA	R. Martinez de los Reyes	SP	3
18/02/1947	BURGOS	Emilio Villalain Rodero	SP	
Non indiquée	CACERES			
24/07/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	-3
26/06/1947	CASTELLON	M. A. Zavala Diaz	DP	-2
Non indiquée	GUADALAJARA	José Martialay San Antonio	DP	2
28/12/1946	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	2
30/06/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	-2
30/04/1947	PALMA DE MALLORCA	Francisco Soriano Frade	DP	-2
17/03/1947	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo	DP	-2
			Moyenne générale	**-0,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1946-1948)

EL CRIMEN DE PEPE CONDE – ALMERIA - 03/07/47

Conforme a lo dispuesto en su Oficio Circular n.º2431 de fecha de 30 de noviembre del pasado año, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en la Terraza Imperial el día 28 del pasado titulada "EL CRIMEN DE PEPE CONDE" lo siguiente :

a) La película fue aceptada totalmente por el público que asistió a su proyección.

b) Su técnica ha llegado en esta clase de películas a una gran altura, de limpieza absoluta en su concepción, desarrollo y tema. Los principales intérpretes de la misma están a gran altura y dan lugar a regocijadas escenas que mantienen al público en risa constante.

c) Las razones anteriormente expuestas han sido totales.

d) En toda clase de espectadores.

Es mi impresión personal que se trata de un éxito más del cine nacional, cosa difícil en este género cómico.

Almeria, 3 de julio de 1947
EL delegado Provincial
P.D El secretario

EL CRIMEN DE PEPE CONDE – BURGOS - 08/02/47

INFORME sobre la película española titulada "EL CRIMEN DE PEPE CONDE" proyectada en la sala del Gran Teatro de esta Ciudad los días 4, 5, y 6 del actual, tolerada para menores de 16 años, hoja de censura de fecha 4 de octubre de 1946, y Exp. N°6340.

No cabe duda que Miguel Ligero es capaz de atraer buena masa de público a los cines en que se proyectan sus películas. Tal ha ocurrido con la titulada "EL CRIMEN DE PEPE CONDE" proyectada en la sala del gran Teatro de esta capital. Miguel Ligero tiene gran aceptación en la masa popular que acude a ver sus interpretaciones con la intención de pasar un buen rato y de reír a carcajadas. Y en esta película lo consigue también, gracias a su extraordinaria personalidad cómica. Quizás se juzguen en cierto modo, de pesada y peque un poco lentitud y trasiego de escenas demasiado sueltas y deslavazadas, pero ello no es obstáculos para lograr su finalidad principal, consiguiéndolo del principio al fin para la mayor parte de la gente. Sin embargo, el buen aficionado la encuentra un poco monótona, y recargada de trucos y escenas de tonalidad satánica y de trama argumental vinculada excesivamente a su protagonista principal.

En resumen, EL CRIMEN DE PEPE CONDE gusto y llevo mucha gente al Gran Teatro, aunque de antemano el público previa no iba a presenciar una gran película.

Burgos, 8 de febrero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
P. A.
E. Villalain

EL CRIMEN DE PEPE CONDE – CACERES - 18/02/47

Otra de las películas de producción nacional que se ha estrenado estos últimos días en Cáceres, es EL CRIMEN DE PEPE CONDE, de la que son principales intérpretes Miguel Ligero, Antoñita Colomé y Jesús Tordesillas.

Protagonistas los tres artistas que dejamos expresados, lo que en verdad no debe ser así, por cuanto que la película no tiene más finalidad que la de sacar el mayor partido posible a las aptitudes cómicas de Miguel Ligero, que dicho sea sin el peligro de faltar a la justicia, no es donde el famoso actor de los gestos, resalta con aquella peculiaridad que le caracteriza, sin duda por exceso de una intervención continuada que deja sin espacio a otras situaciones que bien podían compartir, dentro del desarrollo del asunto, los distintos personajes que la integran, sobre todo la Reyes que, fuera de su actuación en la fiesta de la Cruz de Mayo en el patio de vecindad, cuyo género tanto agrada al público pudiendo ofrecer más cuadros de arte y sugestión, apenas si su intervención ofrece interés en el resto de la película.

Por lo general el público estima deficiente la realización, dejando mucho que desear la actuación del Diablo, no obstante ser tan destacada y precisa su intervención en todo el desarrollo del asunto, en el que se abusa de los trucos ejecutados todos ellos con notoria impericia en el aspecto técnico.

La película a juicio de la mayor parte de los que la vieron, se encuentra recargada de Miguel Ligero; no por ser él "Pepe Conde" de la obra, sino porque sus situaciones cómicas adolecen en la mayoría de los casos de una inocencia y candidez impropias de la figura que representa.

Cierto que es un cuento; pero, los cuentos, por grande que sea la fantasía en que se desenvuelven, han de tener una cierta verosimilitud con la que transijan hasta los más incrédulos.

"El crimen de Pepe Conde" en película, no ha de tener mucha aceptación por los defectos que en su desarrollo se observan en la pantalla, donde el impresionismo es el factor más esencial para que el espectador sea indulgente y se crea complacido hasta con el absurdo.

CACERES, 18 febrero 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

EL CRIMEN DE PEPE CONDE – CADIZ - 24/07/47

"En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en su oficio circular, n°2481, a continuación le transcribe informe de la película de Producción Nacional "El crimen de Pepe Conde", proyectada en EL Cine Municipal de esta capital, el día 23 de julio actual, con hoja de censura 6340.

APARTADO a).- Ha sido aceptada por núcleos pequeños de espectadores, que rieron con determinas escenas cómicas. Estos núcleos fueron más amplios en dos o tres escenas de mayor fuerza humorística.
APARTADO b).- De tipo argumental las escenas cómicas de la cinta.
APARTADO c) y d).- Muy parciales y, en general, localizadas en las localidades baratas.

A juicio de la Delegación, esta cinta es una película más y de las que no honran, precisamente, al cine español. Rebuscada, con trucos viejos y viejos ambientes.

Cádiz, 24 de Julio de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

EL CRIMEN DE PEPE CONDE – CASTELLON - 26/06/47

La película "EL CRIMEN DE PEPE CONDE", que ha sido estrenada en esta capital, ha sido considerada por el público únicamente como discreta; y tan solo entre la parte ingenua del público ha sido bien acogida. Recogimos las críticas de su excesiva teatralidad, el amaneramiento de los intérpretes y los defectos de sonido que se dejan apreciar en muchas escenas.

Esta Delegación opina que la película que nos ocupa no añade gloria alguna al cine español. Se trata solamente de teatro fotografiado y la dirección se ha reducido exclusivamente a ello. Los intérpretes se mueven tan solo en un escenario. Únicamente cabe apreciar la buena presentación de algunos decorados y el afán conseguido de huir de la españolada. Como escenas mejor logradas consideramos las del puente y de la representación del conjunto de baile andaluz. La peor, la de la pelea, que en realidad parece querer adaptarse al tono jocoso del argumento.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Todo lo cual tengo el honor de informa a V.I. a efectos del oficio circular n°2481.

Castellón, 26 de junio de 1947
EL DELGADO PROVINCIAL

EL CRIMEN DE PEPE CONDE – GUADALAJARA – NON DATE

INFORME DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "EL CRIMEN DE PEPE CONDE"
Estrenada en el Cine Imperio el día 12-4-47

a) No se ha registrado ningún comentario marcadamente favorablemente o desfavorable sobre esta producción nacional. A la gente las gustan esta clase de películas que proporcionan un rato de entretenimiento sin preocuparse de la parte técnica de las mismas.

b) Las razones principales de la aceptación de esta película sin en primer lugar por la presencia del actor Miguel Ligero como protagonista. Hay un gran núcleo de gente eminentemente popular que disfruta extraordinariamente con las películas de este artista causa de su gracia y de su comicidad.

c) Estas reacciones han sido parciales en el núcleo popular antes indicado, ya que le resto de los espectadores han considerado esta película como una más en la serie de películas españolas.

d) Las reacciones producidas por esta cinta han sido ya comentadas en los apartados anteriores.

El juicio que la pelicular titulada "EL CRIMEN DE PEPE CONDE" ha merecido a esta Delegación, es el de que se trata de una producción destinada a hacer pasar un rato agradable al espectador, sin tener pretensiones artísticas ni técnicas de ninguna otra clase.

EL CRIMEN DE PEPE CONDE – JEREZ DE LA FRONTERA - 28/12/46

“De acuerdo con lo ordenado por V.I. en su oficio circular n°2481 de fecha de 30 de Noviembre, a continuación le transcribo informe sobre la película EL CRIMEN DE PEPE CONDE, proyectada en Jerez de la Frontera.

Apartado a).- Esta película fue aceptada totalmente por todo el publico

Apartado b).- Una de las razones por la que fue unánimemente aceptada se debe al ambiente andaluz en que se desenvuelve.

Apartado c).- Fueron totales, aunque en el sector de público selecto se hicieron comentarios sobre el argumento hecho de forma vulgar y grosero.

Apartado d).- Como se dice anteriormente fue acogida favorablemente por la mayoría de los espectadores.

El juicio que ha merecido a nuestro Delegación Local en Jerez de la Frontera puede resumirse así: La película es entretenida, aunque carece de argumento propio. En cuanto a técnica puede competir con las mejores españolas de este género.”

EL CRIMEN DE PEPE CONDE – ORENSE - 30/06/47

Local donde se estrenó: Coliseo Xesteira

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

Por la mayoría del público ha sido acogida con indiferencia. Los comentarios recogidos no son, en verdad, muy favorables para esta producción española, que muchos han calificado despectivamente de una “española” más.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Falta absoluta de elementos técnicos y el mal desarrollo del asunto, faltas de éstas que hacen la cinta poco interesante.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, SE PRODUJERON.

En casi todos, especialmente en el publico culto.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

A la verdad, de este argumento, genuinamente español, bien pudiera el director de esta película sacar mayor provecho. Si en algunos momentos salva la película es por la interpretación del actor Miguel Ligero, quien realiza su cometido con verdadero acierto. De las demás cualidades de la película vale mas no hablar.

Orense, 30 de junio 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

EL CRIMEN DE PEPE CONDE – PALMA DE MALLORCA - 30/04/47

"INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N.º 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "EL CRIMEN DE PEPE CONDE", ESTRENADA EN LA SALA BORN DE PALMA EL DÍA 25 DE ABRIL 1947.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

El crimen de Pepe Conde" ha sido acogida favorablemente por la mayoría del público que ha asistido a sus proyecciones.

Miguel Ligero, al igual que casi todos los artistas cómicos, cuenta con un considerable grupo de adeptos, para las cuales una película suya no significa sino pasar un rato agradable y divertido.

Así en "El Crimen de Pepe Conde" se ríen las gracias de Miguel Ligero, en este caso desarrolladas entre explosiones y apariciones fantasmales, sin tomarse muy en serio ni a los demás participantes, ni las calidades técnicas de la cinta.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Estando supeditada toda la película al modo de hacer de Miguel Ligero, este artista origina todas las reacciones: favorables entre sus simpatizantes y desfavorables entre sus contrarios, no teniéndose en cuenta, en general, la categoría técnica de la película ni su trama argumental.

SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

A pesar de ser el grupo de los que la han comentado favorablemente, mucho mayor del que forman las personas a quienes no ha gustado la película, dista mucho de poder considerarse total la reacción satisfactoria.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, SE PRODUJERON

Independientemente de todas las demás razones : dirección, interpretación, técnicas, montaje, fotografía, etc., se considera a esta película como otra más de Miguel Ligero, dividiéndose los grupos de la opinión, según sus preferencias por el citado artistas.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Cinematográficamente deja bastante que desear. La interpretación muy deficiente salvo la actuación de Miguel Ligero, para quien está hecha exclusivamente la película. Sonorización muy irregular, fundidos mal realizados y en demasiadas.

Orientada para un fin comercial, consigue su finalidad.

Una película cómica española corriente. Igual que otras muchas del mismo interprete al que creemos se le saca el mejor provecho posible.

Palma de Mallorca, 30 de Abril de 1947
El Delegado provincial de Educación Popular

<u>EL CRIMEN DE PEPE CONDE – SORIA - 17/03/47</u>

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "EL CRIMEN DE PEPE CONDE"

a).- La actitud de la generalidad de los espectadores frente a esta película ha sido de indiferencia o repulsa. A muy pocos ha satisfecho.

b) La razón principal de repulsa ha sido la de juzgarla una "payasada" con abuso de trucos mal llevados técnicamente a la pantalla.

Se estima con poca gracia y únicamente algunos entusiastas de Miguel Ligero como actor cómico no han salido defraudados.

En otros aspectos, fotografía por ejemplo, se juzga buena.

Únicamente en el público infantil, el más numeroso para esta película, causo sensación aunque como es natural por su desarrollo no llegaron a comprenderla con claridad.

c) Parciales.

d) No pueden clasificarse las características especiales de los pocos espectadores a los que gusto la película si no es para encasillarlos entre los simpatizantes incondicionales del protagonista o público infantil. Los demás sin distinción de clases se mostraron defraudados, y en términos de repulsa aquellos más aficionados al cine y de nivel cultural más elevado en este aspecto.

Juicio propio

Argumento absurdo sin motivación adecuada. Falta de direccional en varios pasajes. Abuso de trucos, mal realizados en su mayoría y algunos de pésimo gusto artístico.

Discreta interpretación. Buena fotografía en general. Positivo valor moral en el desenlace, siendo quizás esta la única razón a mi juicio por la que esta película deba clasificarse como tolerada para menores ya que en lo demás no solamente no posee valor educativo alguno sino que por una exaltación de la imaginación infantil, mal encauzada, puede llegar a ser contraproducente.

Fue proyectada el día 8 del corriente mes.

No se publicó crítica ninguna en la prensa local.

SORIA, 17 de Marzo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

CUBANA EN ESPAÑA (UNA)

Luis BAYÓN HERRERA
1951
CIFESA

Troisième catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : musical ; romance ; comédie

Synopsis : Blanquita et Roberto désirent se marier, mais Tito, l'once de Blanquita, projette plutôt de la marier à Miguel, un jeune millionnaire. Pour empêcher qu'elle ne s'oppose de façon virulente à ses plans, il se joue de sa personnalité superstitieuse. Il l'a fait rencontrer une voyante qui lui annonce que son premier mari mourra au six mois après leurs noces. Son second mariage, à l'inverse, sera une longue union heureuse. La jeune fille charge donc son oncle de lui trouver un homme condamné afin de l'épouser, pour pouvoir ensuite finir sa vie avec Roberto. Son oncle lui présente alors Miguel, déguisé en gitan et feignant d'avoir contracté une terrible maladie cardiaque. Blanquita finit par accepter de l'épouser, après que ce dernier ait réussi à lui démontrer que Roberto ne l'aimait pas sincèrement, suite à de nombreuses péripéties rythmées par des chants et des danses cubaines.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Blanquita Amaro (Blanquita), Mario Cabré (Miguel), Majurita Díaz (Rosita), Tito Lusiardo (Tito), Jacinto San Emeterio (Roberto), Mónica Pastrana (Elena), José Isbert (José Holmes Pérez), Rafael Bardem (don Agustin), Juan Vázquez (serveur), Casimiro Hurtado (gitan)Antonio Riquelme (machiniste 1), Manuel Guitián (machiniste 2), Francisco Bernal (souffleur), María Cuevas (femme 1)Lola de Pino (femme 2)

Scénario et dialogues : Luis Bayón Herrera, Marcos H. Bronemberg, Carlos A. Petit

Photographie : Hugo Chiesa

Musique : Juan Quintero

EN BREF

Comme le rappelle Marina Diaz Lopez (1), le film présente différents folklores. Les numéros musicaux de Blanquita reprennent la construction exotique du folklore cubain, tandis que Miguel – qui joue le rôle d'un gitan pour tromper Blanquita – mobilise tous les stéréotypes des représentations folkloriques andalouses. Le film procède également à une fusion de ces différents folklores andalous et caribéens, notamment lors de la scène faisant dialoguer l'art de Blanquita avec celui de Rosita (« la Emperaroa ») dans un numéro musical où elles sont en compétition, ou encore la scène finale où l'oncle de Blanquita remplace un danseur et accompagne Rosita.

Cependant l'union de ces folklores n'est pas bien perçue par les autorités espagnoles, qui estiment que le film traite d'une manière trop frivole la communion panhispanique (2). Elles classent ainsi le film en troisième catégorie, ce qui constitue une véritable entrave à son exportation. Or, le film, coproduit avec deux autres pays hispanophones – Cuba et l'Argentine – est essentiellement destiné à une exploitation internationale. Les producteurs désiraient profiter de la renommée internationale de l'actrice, danseuse et chanteuse Amaro pour toucher un large public hispanophone. Ce film constitue ainsi un véritable échec commercial pour CIFESA (3).

(1) Marina Díaz López, « Cierta música lejana de la lengua. Latinoamericanos en el cine español (1926-1975) », *Secuencias*, n°22, 2005, p. 97-98

(2) SABORIDO Emilio José Gallardo, *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-latinoamérica*, Centro de Estudios Andaluces, 2010, p. 21-22

(3) Fanes Féix, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p.196-197

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 6
Période d'émission des rapports : du 28 mars 1951 au 19 septembre 1951

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
28/03/1951	CACERES	Cine Norba			
04/05/1951	CASTELLON		-3		**-3**
19/09/1951	CUENCA	Cine Palmeras	1		**1**
29/03/1951	HUELVA	Cinema Rabida	3	-2	**1,3**
25/05/1951	PALMA	Sala Augusta	-2		**-2**
04/10/1951	SALAMANCA	Cinema Salamanca	-3		**-3**
				Moyenne générale	**0**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
28/03/1951	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
04/05/1951	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz	DP	-3
19/09/1951	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	-3
25/05/1951	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	1
Non indiquée	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	1
04/10/1951	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	-3
			Moyenne générale	**-1,4**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1951)

UNA CUBANA EN ESPAÑA- CÁCERES – 28.03.1951

"UNA CUBANA EN ESPAÑA"

Película de producción nacional estrenada en el Cine Norba de esta capital los días 24, 25, 26 del actual.

INFORME.

El pasado día 24, con todos los honores de la fecha sábado de Gloria para los grandes acontecimientos artísticos mediante los estrenos de toda clase de obras, sobre todo de teatro, entrando a formar parte en el acontecimiento el "cine", se dio a conocer el estreno que a la vez se hacía en Madrid, de la película de producción nacional al amparo del crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo, UNA CUBANA EN ESPAÑA, en la que actúan como principales figuras Blanquita Amaro y Mario Cabré, con música de Quintero, León y Quiroga.

El juicio que ha merecido al público la película, se encuentra fielmente reflejado en los dos recortes que acompañamos de los periódicos EXTREMADURA y HOY reduciendo a la más prudente crítica la decepción del espectador, pues fue rechazada tan de plano, que la empresa, saliendo de su costumbre de ofrecer en el Cine NORBA los estrenos para repetirlos una o dos veces en días siguientes, tuvo que retirarla para incluirla en el programa que ofrece en el "Gran Teatro" por medio de sesiones continuas de carácter popular.

No ha conseguido la mejor fortuna esta película de producción nacional, que inspira además el temor de que pueda ser exportada como muestra de un arte que en otros asuntos ha alcanzado una plenitud artística considerable dentro, claro está, de las limitaciones que aun ofrecen los estudios españoles.

Pero lo que se pretende con UNA CUBANA EN ESPAÑA, llevando a la pantalla un conglomerado de americanismos, andalucismo y orientalismo, bajo la traza de un guión tan endeblemente planteado, es algo que nos retorna a los balbuceos de nuestro cine.

Se ha querido arrevistar, por lo que al andalucismo se refiere, algo que no admite extranjerismos, ya que el flamenco no se concibe en masa, por lo que resulta grotesco el descompasado número de bailadores en una insistente posición de citar a banderillas, sin lograrse los efectos de esas proyecciones verticales de arriba a abajo, tan frecuentes en las películas americanas, lo que técnicamente en UNA CUBANA EN ESPAÑA no puede ser más desastroso.

Y si a esto se añade la falta de selección en el grupo de mujeres, en una tierra donde abunda el garbo y las caras más bonitas, se comprenderá la decepción del público.

Ni Blanquita Amaro y menos Mario Cabré, sientan plaza de geniales en esta película.

Lo mejor que se podría esperar de esta película, salvo que la reformen en muchos de sus cuadros, es que no saliera de España.

CÁCERES, 28 de marzo de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL

UNA CUBANA EN ESPAÑA- CASTELLÓN – 04.05.1951

La película española titulada UNA CUBANA EN ESPAÑA había despertado cierta expectación, por anunciarse como la primera producción nacional del género de revista. Sin embargo, recogimos de entre el público una señalada decepción al estrenarse en esta capital. Escuchamos críticas sobre la pobreza de la presentación de los números musicales, la dirección técnica de estos, y en general sobre guión, interpretación y fotografía.

Estima esta Delegación que en realidad no consiguieron sus creadores llevar a cabo la cinta que se propusieron. Creemos que únicamente se ha conseguido llevar al celuloide una de las revistas teatrales típicas en nuestros escenarios y no precisamente de las más sobresalientes. Es difícil triunfar en este género cinematográfico, cuando por el espectador se recuerdan producciones extranjeras de este tipo en las que se derrocharon toda clase de elementos técnicos. La interpretación no pasa de mediocre y el asunto, aunque en estas obras suele ser lo secundario, tiene poco interés. La presentación de los números musicales carece de vistosidad y se produce un amontonamiento de los intérpretes que daña al conjunto. La fotografía dista mucho de ser perfecta.

Lo que tengo el honor de informar a esa Superioridad a los efectos procedentes; debiendo significarle que no se ha publicado critica en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 4 de Mayo de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL

UNA CUBANA EN ESPAÑA- CUENCA – 19.09.1951

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "UNA CUBANA EN ESPAÑA"
Director: Bayón Herrera
Distribuidora: Cifesa
Local: Cine Palmeras
Fecha de proyección: 8 al 11 de septiembre

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Ha merecido la repulsa unánime del público.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Las causas fundamentales de la mala acogida de esta película son la absurdidad del argumento que no tiene pies ni cabeza y carece en absoluto de mérito. Es inexplicable que en la actual etapa del cine español, cuando se han conseguido éxitos verdaderamente notables, salga de nuestros estudios una película de este linaje.

La interpretación francamente mala y la dirección pésima.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Estimamos altamente perjudicial para el prestigio del cine español la producción de películas como la que nos ocupa que carecen de valor artístico y calidad estética. Si esta película perteneciese a la época de los balbuceos del cine nacional, sería admisible, pero en la fase de desarrollo en que hoy se encuentra, no puede merecer más que una acre censura.

Cuenca, 19 de Septiembre de 1951

EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdº: José L. Alvarez de Castro.

UNA CUBANA EN ESPAÑA- HUELVA – 29.03.1951

A continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "UNA CUBANA EN ESPAÑA", estrenada en el Cinema Rábida, el día 24 del actual:

a) La película, en general, ha sido bien acogida.

b) Las razones de ésta acogida, se deben principalmente a la índole de su argumento.

c) Estas razones han sido generales, en el sector que las ha producido.

d) En el núcleo de espectadores, muy numeroso, de escaso nivel cultural, ha sido bien acogida, por la abundancia de música y canciones, especialmente andaluzas y la popularidad de su protagonista. En el resto de los espectadores, aunque se ve con agrado, no se comenta favorablemente.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que "UNA CUBANA EN ESPAÑA", es una película para pasar el rato, divertida y alegre, pero que no supone ningún avance en nuestra cinematografía, de la que últimamente hemos visto tan magníficas producciones.

Se acompaña crítica publicada en "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 29 de marzo de 1951
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José González Duque de Heredia

UNA CUBANA EN ESPAÑA- PALMA - 25.05.1951

INFORME DE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL, SEGÚN EL OFICIO- CIRCULAR N° 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "UNA CUBANA EN ESPAÑA", ESTRENADA EN LA SALA AUGUSTA DE ESTA CAPITAL, EL DÍA 18 DE MAYO DE 1951.

ACOGIDA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA.

La película ha sido acogida con frialdad por los escasos espectadores que acudieron a sus proyecciones, ya que nada de ella llama la atención del aficionado. La ligera trama argumental no llega a interesar al público y los números de revista resultan poco espectaculares.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Las razones del escaso éxito de "Una cubana en España" son en primer lugar la poca categoría cinematográfica de sus intérpretes – aun para el cine de comedita –, la endeblez del argumento y la técnica muy irregular.

Solamente algunos números musicales, entre los que destaca la fiesta del Cortijo, resultan de algún interés.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES.

Las reacciones desfavorables han sido casi totales.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA.

"Una Cubana en España" es una película musical, cuyo argumento es solamente excusa para el desarrollo de unos cuadros de música cubana o andaluza, algunos de los cuales están bastante bien conseguidos mientras que otros resultan vulgares y de escasa categoría artística.

La interpretación es muy deficiente, salvándose solamente la naturalidad de Mario Cabre durante su actuación como gitano.

La técnica, dirección, fotografía, etc., son los corrientes en el cine español de mediana importancia.

Palma de Mallorca, 25 de Mayo de 1951
El Delegado provincial de Educación Popular

UNA CUBANA EN ESPAÑA - SALAMANCA – 04.10.1951

"UNA CUBANA EN ESPAÑA". Estrenada en el Cinema "Salamanca"' el día 28-9-51.

a) Rechazada.

b) Por razones de todo tipo, especialmente la artística y la argumental.

c) Totales.

d) En todo el núcleo de espectadores selectos e inteligentes.

Juicio personal del Delegado qué suscribe.

Merece mejor no hablar de "UNA CUBANA EN ESPAÑA", por ser continuación de una vergüenza que no nos explicamos como todavía se tolera. Porque no es el hecho de traer al celuloide la revista, sino traer al nombre de España lo ridículo de una película absurda, descompuesta y rechazable en todos los sentidos.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 4 Octubre, 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fd° : R. Gómez Cantolla.

¡CULPABLE!

Ignacio F. IQUINO
1945
Emisora Films

Première catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : policier

Synopsis : Le film s'ouvre sur la scène d'un jugement. Toutes les preuves semblent concorder pour accuser le suspect, un médecin, qui serait responsable d'un meurtre. La sentence tombe : il est condamné à une lourde peine d'emprisonnement. Cependant, la conduite exemplaire du prisonnier interpelle le directeur du centre pénitentiaire. Intrigué, ce dernier se replonge dans le dossier de l'accusé. Peu à peu, il découvre les preuves irréfutables de son innocence et comprend qu'il s'est laissé condamner pour l'amour d'une femme. Les recherches du directeur de prison aboutissent à la libération du médecin et à la condamnation du véritable coupable, un collègue de l'accusé.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Adriano Rimoldi (docteur Fernando Castillo), Ana Mariscal (Irene Vega), Mery Martin (María Rivero), Manuel de Melero (Alberto Ramos), Félix de Pomés (directeur de la prison), Modesto Cid (señor Vega), José María Ovies (le juge), Ramón Hernández (Doscientos)

Scénario et dialogues : Ignacio F. Iquino

Photographie : Sebastían Perera

Musique : Ramón Ferrés Musolas

Décors : Juan Alberto Soler

EN BREF

Ce mélodrame psychologique s'inspire du cinéma policier et des films psychologiques. Le film a reçu un accueil plutôt favorable de la part des critiques.

Il n'existe pas de copie du film à ce jour.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 4
Période d'émission des rapports : du 22 janvier 1947 au 9 mai 1947

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	BADAJOZ		1	3	**1,7**
09/05/1947	CASTELLON		-2	-2	**-2**
07/02/1947	CUENCA		2	3	**2,3**
22/01/1947	JAEN		0	-2	**-0,7**
				Moyenne générale	**0,3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Non indiqué	BADAJOZ	Narciso Campillo Balboa	DP	2
09/05/1947	CASTELLON	Manuel Andres Zavala Diaz	DP	-2
07/02/1947	CUENCA	José Alvarez de Castro	DP	2
22/01/1947	JAEN	Alfonso Moniel Vilar	DP	-2
			Moyenne générale	**0**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947)

Culpable – Badajoz – non daté

CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "CULPABLE".

A) La aceptación que ésta película mereció del público fue mediana, dejando poco recuerdo entre los que vieron su proyección.

Entre las personas más entendidas, y con más elementos de juicio para opinar, se oyeron algunos comentarios elogiosos referentes al argumento y excelente presentación de la película, que está desarrollada con buen gusto.

B) En cuanto a razones de tipo técnico y artístico, la única objeción que cabe ponerle, es que algunas escenas pecan de lentitud. La fotografía es buena, el argumento de tipo novelesco, constituye un acierto por su interés, aunque al final, el desenlace está un poco embarullado.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN.

Reconocemos en ella un magnifico argumento para ser vertido al celuloide, aunque en su desarrollo se hayan cometido errores que hacen desmerecer el éxito total de la cinta.

En generales, bastante aceptable, y puede descubrir un nuevo rumbo en el horizonte de la producción nacional.

(Adjuntamos crítica del periódico HOY, hecha por el Redactor señor Rodríguez Arias).

Culpable – Castellón – 09.05.1947

Ha sido estrenada en esta capital la película española titulada "CULPABLE" de la cual, y a efectos del Oficio Circular nº2481, tengo el honor de elevar informe.

El público en general ha calificado a la película como de escasa calidad. Se han apreciado defectos en el sonido, fotografía e interpretación, en cuanto a la dirección se estima pudo haber sacado mucho mayor partido a un argumento que, si no original y aun un tanto absurdo, ofrece posibilidades cinematográficas apreciables. Incluso entre el público popular ha tenido escasísima aceptación.

Esta Delegación tiene que coincidir con el criterio general, ya que no ve en la cinta valores apreciables que permitan elogiarla. Tal vez algunos detalles en la interpretación, por parte de personajes secundarios, y nada más. Se ha apreciado también una clara pobreza en la presentación de decorados, a pesar de que el de algunos interiores se encuentran recargados.

No se adjunta crítica de prensa por no haberla publicado la local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 9 de Mayo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala.

Culpable – Cuenca – 07.02.1947

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA DE PRODUCCIÓN NACIONAL EMITIDO POR ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL EN CUMPLIMIENTO DEL OFICIO CIRCULAR N.º2481

Título de la película: "¡CULPABLE!"
Dirección: Iquino
Fecha de Proyección: 30 de Enero.

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Se ha podido observar en los distintos sectores del público que asistió a su proyección una favorable acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental etc.

Quizá uno de los factores que más han contribuido a esa grata impresión que ha producido en el público sea la sorpresa del mismo al encontrarse con una película que, como española, se sale fuera del estilo y tono acostumbrados en el cine español, que, en juicio de la opinión general, está muy por debajo de los gustos y preferencias.

Desde el punto de vista técnico se ha querido ver en esta película un paso decisivo en el domino de la técnica, hasta el punto de que en este orden es muy corriente valorarla en relación con la producción norteamericana, que representa para el público español la perfección o por lo menos la primacía, sin que en este juicio comparativo se hallen motivos para considerarla inferior.

De los comentarios hechos en torno a la misma destaca la satisfacción experimentada al comprobar el nuevo ritmo impreso en el desarrollo por la gran movilidad de cámara y acción y la acertada combinación de situaciones.

Asimismo, se halla muy aceptable la propiedad y adecuación de decorados con el ambiente en que se desarrolla, sin que suceda como en tantas otras películas nuestras la observación de los mismos, sino que, por el contrario, producen la sensación de una realidad efectiva.

El argumento sin hallarle nada extraordinario gusta por el interés que despierta la proporción armónica entre la acción y el diálogo que se juzgan exactos para el género.

Entre los espectadores que pueden considerarse como críticos más calificados se hace resaltar el acierto argumental al mostrar un desenlace contra la previsión de la masa general, por encontrarse en perfecto acuerdo con el sentir característico de nuestro españolismo en la materia tratada.

c) Parcialidad o totalidad de las reacciones.

Como queda dicho su aceptación a la masa general de espectadores y de manera especial a aquellos más entendidos.

d) Núcleos de espectadores en que se ha producido.

Todos.

Juicio de esta Delegación.

Esta Delegación estima que efectivamente esta película tiene grandes aciertos de realización desde el punto de vista técnico por imposición de las normas que proceden indiscutiblemente del cine norteamericano.

Sin considerarla como película cumbre de nuestra producción, estimamos que dentro del cine español ocupa un puesto muy aceptable faltando solamente para ello que se den argumentos de mayor profundidad en los que se pongan en juego los grandes valores humanos que corresponden a nuestra cultura e idiosincrasia, pues la expuesta en esta película tiene un tinte indiferenciado, que puede corresponder a cualquier nacionalidad y más concretamente corresponde a la psicología norteamericana.

Cuenca, 7 de Febrero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José L. Alvarez de Castro

Culpable – Jaén -22.01.1947

Don ALFONSO MONTIEL VILLAR, Delegado Provincial de la Subsecretaria de Educación Popular

INFORMA:

En cumplimiento de la Circular número 2481 de esa Dirección General de Cinematografía y Teatro, elevamos el presente informe referente la película española "CULPABLE" estrenada en esta Ciudad el día 16 del presente mes:

a) REACCIONES DEL PUBLICO SOBRE LA MISMA.

En general la cinta ha pasado sin pena ni gloria. El público culto la comente desfavorablemente, y público medio, la gran masa, la aceptó sin entusiasmo.

El público selecto salvó tan solo las razones de tipo técnico, condenando las de carácter artístico y argumental. El público medio, no se detuvo en excesivos comentarios, mostrando solo su desagrado ante el final de la cinta difícilmente comprensible.

En general ha predominado una abstención de opiniones, al considerarse la cinta poco eficiente para merecer el comentario.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Destaca en esta cinta como todas las de Iquino su acusado ritmo cinematográfico. Gran movimiento de planos y escenas que hacen entretenida su visión. Pero éste aspecto externo no basta a acreditar la cinta, sobre todo cuando se tropieza con el escollo argumental y de realización con que aquí tropezamos. El argumento de esta cinta es totalmente falso e incomprensible, llevado por unos derroteros de absurda abnegación sensiblera que al final no se compagina con la reacción extrañamente digna del personaje principal. Carlos, el Médico noble, que es capaz de hacerse responsable de un crimen para salvar la felicidad de su amada, no está en cambio dispuesto a unirse con ella después de comprobada su desgracia. Final de efecto que quiere ser original, pero que al no guardar relación autentica psicología que se quiso imprimir a los personajes convencionales en todo momento lleva al espectador al natural gesto de extrañeza.

Esto unido a un diálogo de poca monta, a unas caceras real sedimentadas en el afán de correr y correr para el acreditado pulso dinámico del Director, y a una reiterada concesión a lo sensiblero y a lo truculento, hacen al esta cinta una de tanta que solo vienen a demostrar cierta pericia en la movilidad de nuestros realizadores, a cambio de una escasa penetración para el fondo artístico y de logro de sus producciones.

Es cuanto tengo el honor de informar con referencia a dicho parte.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Jaén a 22 de Enero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL. F: Alfonso Montiel Villar.

CURRITO DE LA CRUZ

Luis LUCIA
1947
CIFESA

Intérêt National
Tous publics
Troisième prix du SNE (1948)

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; taurin.

Synopsis : Adaptation de la nouvelle éponyme de Alejandro Pérez Lugín publiée en 1921.

Currito de la Cruz et son ami « Gazuza » fuguent de l'orphelinat dans lequel ils vivent. Par hasard, il rencontre Manuel Carmona, un célèbre matador sur le point de prendre sa retraite. Impressionné par le style de Curro, il décide de le recueillir et de lui enseigner son savoir. Le temps passe, et Curro s'éprend peu à peu de Rocio, la fille du matador. Cependant, celle-ci entretient des relations avec « Romerita », un jeune matador plus connu pour son succès au jeu et auprès de la gente féminine que dans l'arène. C'est pourquoi le père de Rocio voit d'un mauvais œil les fiançailles de sa fille lorsqu'elle les lui annonce. Ignorant les conseils de son père, Rocio décide de fuir avec Romerita au Mexique. Le couple donne naissance à une petite fille. Cependant, Romerita quitte le foyer peu de temps après l'arrivée du nourrisson, abandonnant Rocio.

Pendant ce temps, Curro est durement affecté par la disparition de l'élue de son cœur : il enchaîne les défaites dans l'arène. Il décide de quitter Séville pou tenter sa chance à Madrid. Arrivé à la capitale, il tombe par hasard sur Rocio rentrée depuis quelques temps en Espagne. Trop honteuse pour retourner à Séville chez son père, elle a décidé de s'installer à la capitale. Désireux de l'aider, Curro remonte dans l'arène et rencontre de nouveau le succès. Dans un face à face entre Curro et Romerita sur la *plaza de toros*, Romerita meurt sous les cornes du taureau tandis que Curro triomphe. Rocio finit par tomber sous le charme du matador et accepte de l'épouser. Le couple décide ensuite de se rendre à Séville pour que Rocio obtienne le pardon de son père.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Pepín Martín Vázquez (Currito de la Cruz), Jorge Mistral (Angel Romerp, « Romerita »), Nati Mistral (Rocio Carmona), Manuel Luna (manuel Carmona), Tony Leblanc (Miguel Silverio, "Gazuza"), Félix Fernandezz (Copita); Arturo Marin (le marquis); Francisco Bernal ("Templao), Eloisa Muro (Teresa), Maruja Isbert (l'étrangère), Amparo Marti (soeur Teresa), José Prada (médecin), Juan espantaleon (le curé), Rosario Roya (Manuela), Manuel requena (charpentier); Manuel Guitia, (portier de l'asile), Juanita Manso (passagère du bateau), Alicia Torres (amie de Rocio); Maniel Bengoa (gardien), Satiago Rivero (bandit), Rafael Cortés ("Pintao")

Scénario : Antonio Abad Ojuel, Luis Lucia

Dialogues : Antonio Abad Ojuel

Photographie : José Fernández Aguayo

Musique : Juan Quintero

Décors : Luis Pérez Espinosa

EN BREF

La nouvelle de Pérez Lugrín a déjà fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques dans les années vingt et trente (en 1925, par le romancier en personne et en 1936 par Fernando Delgado). La version de Luis Lucia se distingue néanmoins par son traitement réaliste du monde de la tauromachie. Le réalisateur s'est en effet entouré de véritables professionnels, à commencer par Pepín Martín Vázquez, un torrero au faîte de sa gloire lors du tournage du film. L'équipe qui accompagne le matador Carmona est également une véritable *cuadrilla*, à l'exception de Félix Fernández qui l'intègre pour des raisons narratives. En outre, de nombreuses scènes ont été tournées en extérieur, dans le Madrid des années quarante, accentuant le caractère réaliste, parfois presque documentaire, du film.

Le film rencontre un véritable succès en province, en satisfaisant aussi bien les aficionados de tauromachie que les adeptes du mélodrame. La fiction conforte la morale du régime en condamnant fermement les amours hors mariage, qui conduisent au déshonneur des femmes.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 12
Période d'émission des rapports : du 29 décembre 1948 au 6 juin 1949

La réception par les publics

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Février 1949	ALAVA		3		3
21/01/1949	ALBACETE		2		2
06/06/1949	AVILA	Teatro Principal	3		3
Février 1949	BADAJOZ	Teatro Lopez de Alaya	3	3	3
23/04/1949	BURGOS	Gran Teatro	2		2
29/12/1948	CASTELLON		2		2
04/05/1949	HUELVA	Teatro Mora	3	3	3
19/01/1949	PALMA	Sala Augusta	3		3
28/01/1949	PAMPLONA	Teatro Gayarre	2		2
04/01/1949	SALAMANCA	Teatro Gran Via	2		2
26/03/1949	VALENCIA		3	-2	1,3
02/02/1949	VALLADOLID		3		3
				Moyenne générale	**2,4**

La réception par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Février 1949	ALAVA			**3**
21/01/1949	ALBACETE	José de Luna Cañizares	DP	
06/06/1949	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**3**
Février 1949	BADAJOZ			**3**
23/04/1949	BURGOS	Angel Temiño Ruiz		
29/12/1948	CASTELLON	Grancisco Mundina Vea	SP	**3**
04/05/1949	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**3**
19/01/1949	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**3**
28/01/1949	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**2**
04/01/1949	SALAMANCA	Luis Plaza Rodriguez	SP	**-2**
26/03/1949	VALENCIA	Nestor Gallego Caparros	SP	**-3**
02/02/1949	VALLADOLID	Antonin Santiago Juarez	DP	**3**
			Moyenne générale	**1,8**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1948-1949)

CURRITO DE LA CRUZ – ALAVA – non daté

INFORME SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "CURRITO DE LA CRUZ"
Distribuidora: Cifesa
Intérpretes: Pepín Martin Vázquez, Jorge Mistral, Nati Mistral, Manuel Luna etc.
Clasificación: Tolerada para menores sin cortes
Estreno: 26 de febrero de 1949
Expte. núm. 8703

a) La película española "Currito de la cruz" tuvo una favorabilísima acogida en nuestra ciudad.

b) Teniendo en cuenta que el tema principal a desarrollar en esta película es la de le fiesta española de toros, podemos asegurar que se ha conseguido la finalidad perseguida. .

Sobresalen los fotogramas que nos muestran la vida del toro de lidia y las vicisitudes por que atraviesa. Además la parte documental, que nos muestra algunos aspectos de diversas corridas de toros celebradas, está muy bien conseguida y es lo que llega mejor al espectador.

Pepín Martín Vázquez resuelve airosamente su interpretación de Currito de la Cruz, para entregarse sobre todo a su profesión de torero.

Bien igualmente Manuel Luna y Jorge Mistral y exacto en su papel de D. Ismael, Juan Espantaleón.

c) La película como decimos fue muy del agrado del público, llegó perfectamente e mayores y chicos.

d) Nada que señalar.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido la proyección de la película española “Currito de la Cruz" es favorable a la misma.

Hemos de hacer constar que se trata de una película con leves trazos argumentales, ya que todo ello se ha supeditado a presentar un documental de toros y aquí reside el triunfo alcanzado por su proyección, que ha satisfecho a todos los que fueron espectadores de la misma.

Se deja un poco de lado lo de la mujer burlada por el "malo" con el consiguiente triunfo del “bueno”, para presentarnos en todo su amplitud el documental taurino y estas películas tienen su público, numeroso por cierto.

CURRITO DE LA CRUZ – ALBACETE – 21.01.1949

INFORME RELATIVO AL ESTRENO EN ESTA CAPITAL DE LA PELÍCULA NACIONAL "CURRITO DE LA CRUZ", DE ACUERDO CON LAS INSTRUCCIONES DEL ILTMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE FECHA 30 DE NOVIEMBRE DE 1946.

Aunque no llegue por bastante diferencia a la categoría de "Locura de Amor", es, sin embargo una producción que tiene muchas cosas buenas.

La impresión del público es de agrado, admirando una buena dirección, interpretación discreta excelente fotografía, si bien lo que más ambiente ha dado a la película es la popularidad del tema, por lo que el éxito de público se ha acercado mucho al obtenido por "Locura de Amor".

Albacete, 21 de enero de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL

CURRITO DE LA CRUZ – ÁVILA – 06.06.1949

De acuerdo con el O-Circular N°2481 y a sus efectos, tengo el honor de emitir el presente INFORME de la película española "CURRITO DE LA CRUZ" estrenada en el Teatro Principal de esta capital el día 4 de los corrientes, informe que es como sigue:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo técnico, artístico y argumental.

c) Totales.

d) Publico de graderías y de butacas.

A juicio de esta Delegación la película "CURRITO DE LA CRUZ" objeto del presente INFORME saliendo del flamenquismo y la clásica española logra un éxito verdadero que es menester hacer constar, por las dificultades que ha habido necesidad de vencer sobre todo aquellas de orden técnico como es el prever los movimientos del toro y con ello las actitudes que tomará el torero, por ello la dirección es en todo momento encomiable. La música ambientada al film. La labor artística a cargo de los protagonistas francamente buena en JORGE MISTRAL, MANUEL LUNA, JUAN ESPANTALEON, TONY LEBLAN, etc. siendo de destacar la labor de PEPIN MARTÍN VÁZQUEZ en su papel de Currito de la Cruz, labor que no desmerece de la efectuada por los artistas consagrados, y en nada se adivina en él a un "novel" de la cámara.

No se adjuntan críticas por no haberse publicado.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 6 de Junio de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: J. Mayoral

CURRITO DE LA CRUZ – BADAJOZ – non daté

BADAJOZ: CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA “CURRITO DELA CRUZ”, ESTRENADA EN EL TEATRO LÓPEZ DE AYALA, EL DÍA 12 DE FEBRERO DE 1949.

La impresión general del público, fue excelente, no sólo para la galería, que ha aceptado ésta película como un acontecimiento, manteniéndola en cartel mayor número de días que los acostumbrados, sino también para aquella minoría selecta que fue a verla un poco escéptica, sobre

lo que podría ser ésta ser esta nueva versión al celuloide, de 1a novela de Pérez Lugín, que, sin embargo, salió gratamente impresionada por la forma en que ha sido realizada. Comentó cómo a pesar de chocarse en ella motivos que en otras producciones de éste género dieron ocasión a la clásica españolada, en ésta se exaltan tan fina y gratamente, que resultan agradable al espectador. El ritmo, la dirección, y hasta la interpretación, ha sido motivos de alabanza, hasta por los más exigentes.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN.

Esta nueva versión de "Currito de la Cruz", nos parece excelente, puesto que en ella se conjugan los valores cinematográficos con los argumentales de la obra, con una técnica y arte bastante discreto, mezo1ando hasta el documental de una manera hábil y bella, tal como el derribo, encierro y apartado de reses bravas.

CURRITO DE LA CRUZ – BURGOS – 23.04.1949.

INFORME sobre la película española titulada "CURRITO DE LA CRUZ" estrenada en esta Capital en la Sala del "Gran Teatro" y proyectada los días 13, 17, 18, 19 y 20 del actual y clasificada "tolerada para menores de 16 años", con hoja de censura expediente nº 8703.

Como una gran superproducción se anunció la película "CURRITO DE LA CRUZ" en la sala del "Gran Teatro", de esta Ciudad y aunque ha tenido un éxito franco no ha llegado al que se esperaba, dado su ambiente taurino. El público numeroso que acudió a las distintas sesiones durante cinco días ha salido satisfecho de su proyección, reconociendo y valorando su buena ambientación, destacada interpretación y gran perfección técnica, cualidades que tanto escasean en las películas de esta clase de argumentos.

En resumen una película de taquilla que ha cuajado sobre todo en las clases populares.

Burgos, 23Adevaril de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL

CURRITO DE LA CRUZ – CASTELLÓN – 29.12.1948.

Con gran éxito ha sido estrenada en esta capital la película española titulada "CURRITO DE LA CRUZ". Solamente elogios escuchamos entre los espectadores, pudiendo afirmarse que ha agradado a todos los sectores del público. Especialmente se dirigían dichos elogios a la dirección, que ha conseguido dar un ritmo vivaz a un argumento que no se prestaba mucho para ello. Si alguna pequeña crítica pudimos recoger se refería al tono en exceso sensiblero de algunas escenas.

Esta Delegación cree que es película que constituye un verdadero acierto del cine nacional. Tanto la dirección, que es esmerada y raya a gran altura, como la interpretación, acertada en general; la fotografía, que recoge exteriores de gran belleza del campo andaluz; decorados y presentación en general, completan una cinta a la que auguramos grandes éxitos y que aunque lógicamente tenga que agradar más en España ya que el ambiente es típicamente español, también en el extranjero creemos será recibida con aplauso.

Lo que tengo el honor de informar a V.I. a los efectos procedentes.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 29 de Diciembre de 1948

EL DELEGADO PROVINCIAL
P.O. EL SECRETARIO PROVINCIAL

CURRITO DE LA CRUZ – HUELVA – 04.05.1949.

De conformidad con las instrucciones de esa Dirección General, a continuación se informa de la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "CURRITO DE LA CRUZ", estrenada en el Teatro Mora, el día 28 de abril ppdo:

a) La película ha sido muy bien acogida.

b) Las razones de ésta buena acogida, se refieren tanto a la parte técnica y artística, como a la argumental.

c) Estas razones han sido totales.

d) En el núcleo de espectadores, muy numeroso y de escasa cultura la buena acogida es cabina principalmente a la índole de su argumento, que puede decirse es conocido de tonos y a las numerosas escenas de toros. En aquellos espectadores de más elevado nivel cultural y aún en los que están dispuestos siempre a encontrar faltas en nuestras producciones, la película ha producido muy buena impresión, habiéndose oído comentarios muy favorables referentes a la parte técnica de la película.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión constituye un éxito de nuestra cinematografía, pues aunque su argumento no ofrece novedad, su índole y la buena interpretación, así como la actuación de Pepín Martín Vázquez , es más que suficiente para lograr la excepcional acogida que el público le ha dispensado.

La excelente fotografía y bien logradas escenas de toros ponen ce manifiesto una buena dirección.

Se adjunta recorte de la crítica publicada en el periódico "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 4 de majo de l949
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José González Duque de Heredia

CURRITO DE LA CRUZ – PALMA – 19.01.1949.

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N° 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "CURRITO DE LA CRUZ" ESTRENADA EN LA SALA AUGUSTA DE ESTA CAPITAL EL DÍA15 DE ENERO DE 1949.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

La película ha sido acogida favorablemente, registrándose diariamente buenas entradas en el local donde se ha proyectado.

Esta clase de películas cuentan indudablemente con las simpatías de un gran sector del público, máxime si su realización esta bien conseguida como sucede en "Currito de la Cruz".

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

El éxito de la película ha sido debido a los comentarios favorables de los espectadores que, con prevención, asistieron a su estreno. Tal clase de películas de realizarse con suficientes medios artísticos y conocimientos cinematográficos, tienen asegurado el triunfo.

En esta nueva versión cinematográfica de "Currito de la Cruz“ todo se desenvuelve agradablemente y con facilidad no existiendo fallos técnicos de importancia y están muy bien conseguidos el ambiente y adaptación.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES O PARCIALES

Las reacciones favorables fueron totales.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Cabe señalar que lógicamente no han asistido a la proyección de "Currito de la Cruz" aquellas personas a quienes no interesa la Fiesta de los Toros.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"Currito de la Cruz" es una buenísimo película de toros, la mejor, casi puede asegurarse, de todas las producidas hasta la fecha.

En ella la adaptación, ambiente, música interpretación, dirección, etc., obtienen grandes aciertos, que hacen que la cinta se vea sin cansancio y se comente luego favorablemente.

Palma de Mallorca, 19 de Enero de 1949
El Delegado provincial de Educación Popular

CURRITO DE LA CRUZ – PAMPLONA – 28.01.1949

Títul : “CURRITO DE LA CRUZ”
Casa: Cifesa
Expt. : 8703
Nac. : Española
Día de estreno: 14 de enero
Local: “Teatro Gayarre”

CRITICA

a) La acogida dispensada por el público ha sido, en general, buena y ha despertado interés, como lo demuestra el hecho de que la película ha pasado por tres de las salas más frecuentadas para atender la demanda de espectadores.

b) Motivos de índole argumental, de tipismo, artísticos y confusamente patrióticos han motivado aquella acogida, pero principalmente, la índole torera del argumento, fuera de lo cual se ha clasificado como una españolada más.

c) El juicio expuesto abarca la totalidad de la película, si bien las escenas de toros quedan libres de las salvedades de la crítica adversa.

d) Ha discrepado la minoría que no puede eludir el prejuicio, bastante extendido, de la "española"; y de esta minoría, algunos no la han visto.

JUICIO PROPIO: Como expresión de la fiesta de toros, parece de lo más logrado hasta la fecha. Por lo demás, se trata de una versión fiel de la novela y tiene aciertos técnicos de singular belleza, y una excelente interpretación. Como objeción sobresaliente, la de que, quizá, en la hora actual esté un poco pasada la actualidad de los argumentos de este tipo.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Pamplona, 28 de enero de l949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: Jaime del Burgo.

CURRITO DE LA CRUZ – SALAMANCA – 04.01.1949

"CURRITO DE LA CRUZ". Estrenada en el Teatro "Gran Vía", el 30 de diciembre.
a) Aceptada con cierta repulsa.
b) Las repulsas provienen más que nada de la parte argumental.
c) Parciales.
d) Entre los entendidos.

Juicio personal del delegado que suscribe. He aquí una película que pudo haber sido la película taurina que está esperando España y que no acaba de cuajar ni entre los guionistas, ni entre los directores. Hasta la mitad la película "Currito de la Cruz" se hace interesantísima por lo documentada, por lo bien interpretada, así como por su agilidad en todo el desarrollo. Pero llega la segunda parte, y fuera de algunos planos y escenas, decae de tal manera que se convierte casi casi en una española más, y es una verdadera desgracia. Bien de interpretación, bien de fotografía, bien de dirección, y bastante mal en la parte argumental, aunque ésta esté basada en la obra de Pérez Lugín.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 enero 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
P.A. Secretario Provincial

CURRITO DE LA CRUZ – VALENCIA – 26.03.1949

1° Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público.
Acogida buena, especialmente por los aficionados a los toros.

2° Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:
El argumento parece de interés para los no aficionados. La dirección es solo aceptable. La actuación de los artistas, salvando alguna figura, bastante deficiente.

3° JUICIO GENERAL: Disiento de la opinión de los críticos cinematográficos que a mi entender la aplauden con exceso. Desde luego es un error el pretender compararla con una de tanto merito como es "Locura de Amor".

Valencia, 26 de marzo de 1949
DELEGADO PROVINCIAL
P.A. EL SECRETARIO
Firmado: Nestor Gallego

CURRITO DE LA CRUZ – VALLADOLID – 02.02.1949
INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL

"CURRITO DE LA CRUZ"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. El público acogió con complacencia la nueva versión de la antigua película "Currito de la Cruz", ya que esta está perfectamente realizada y entretiene a lo largo de toda su proyección.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. La dirección, así como la fotografía y el sonido han sido discretos y a veces muy logrados en todo momento, principalmente en las escenas de toros y camperas muy bien conseguidas. La interpretación buena y muy acoplada en Pepín Martín Vázquez.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Nos remitimos a lo dicho anteriormente si bien entendemos que hay en la película un tanto de propaganda sobre el torero protagonista. .

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 2 de Febrero de 1.949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: A. Santiago Juárez

DAMA DEL ARMIÑO (LA)

Eusebio FERNANDEZ ARDAVIN
1946
Suevia Films

Première catégorie
Interdit aux mineurs

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; historique ; romance

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre éponyme du frère du réalisateur, Luis Fernández Ardavín.

Au XVI[e] siècle, durant une procession religieuse à Tolède, le jeune et célèbre orfèvre juif, Samuel Hebraím est fasciné par Catalina, la fille du peintre El Greco. Le peintre décide d'offrir un bijou à sa fille pour la remercier d'avoir posé pour son célèbre tableau *La dame à l'hermine*. Catalina se rend à la boutique de Samuel pour choisir son présent. Elle est accompagnée de sa servante Gregoria et de Luis, le disciple de son père, fou amoureux de la jeune fille. Mais entre Catalina et Samuel, c'est le coup de foudre. Quelques jours plus tard, de nouveau arrêtées à la boutique de Samuel, Catalina et sa servante attendent que Luis les ramène à leur domicile car la nuit est tombée. Le jeune homme tardant, Samuel décide de les accompagner. Lorsque Luis arrive à la boutique et s'aperçoit que Catalina n'est pas là, fou de jalousie, il provoque Samuel en duel. Samuel parvient à sortir vainqueur en blessant Luis.

Pendant ce temps, Andrés – un ancien apprenti de la boutique nourrissant une haine certaine au jeune orfèvre – dénonce Samuel à l'Inquisition. Il l'accuse d'hérésie et d'avoir voulu attenté à la vie d'un chrétien. Il est immédiatement arrêté. Jafira, une maure folle amoureuse de Samuel depuis qu'il l'a libérée de sa condition d'esclave, s'empresse de prévenir Catalina du danger que court Samuel. La jeune femme élabore un plan d'évasion vers le Portugal avec son ami El Zurdo. Néanmoins, alors qu'il s'échappe des cachots de l'Inquisition, Samuel apprend que son père est également détenu. Il décide alors de se rendre. Avant qu'il ne soit jugé, Samuel finit par se convertir au catholicisme et décide de réaliser un ostensoir ouvragé pour la prochaine procession réalisée en l'honneur de la Vierge. Finalement, Samuel est déclaré innocent et retrouve sa bien-aimée. Jarifa, elle, folle de désespoir, se suicide.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Alicia Palacios (Jarifa), Jorge Mistral (Samuel jeune), Lina Yegros (Ctalina), Julia Lajos (Gregoria), José Prada (El Greco), Fernando Fernández de Córdoba (frère Hortensio), Eduardo Fajardo (Luis Tristán), Ricardo Calvo (Grand Inquisiteur), José Jaspe (Andrés), Fernando Fresno (Samuel âgé), Arturi Marín (Abraham), Félix Fernández (Job), Fernando Aguirre (« el Zurdo »), Pedro Bernal (Ludovico Palermo), Pedro Calderón, Francisco Cejuela, Casimiro Hurtado, Manuel Guitián, Santiago Rivero, Mariano Alcón, Nicolas Díaz Perchicot

Scénario : Rafael Gil, Luis Fernández Ardavín,Eusebio Fernández Ardavín

Dialogues : Luis Fernández Ardavín

Photographie : Manuel Berenguer

Musique : Jesús García Leoz

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Le film a été entièrement tourné en studio, ce qui lui donne des allures caractéristiques du cinéma en « carton-pâte » des films historiques produits sous le premier franquisme.

Le scénario originel a subit diverses modifications, notamment en ce qui concerne les passages exposant la relation entre Samuel et Catalina. Mais ce c'est surtout la mise en scène de l'action inquisitoriale qui a fait l'objet de l'attention des censeurs. Les comptes rendus de censure mettent en garde le réalisateur contre une représentation indigne du clergé et du caractère obscurantiste des tribunaux catholiques du XVI[e] siècle. Malgré cette vigilance, une partie des publics provinciaux a rejeté le film sur le plan idéologique, en considérant qu'il contribuait à alimenter la « légende noire » de l'Inquisition (à Cuenca, par exemple).

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 11

Période d'émission des rapports : du 27 septembre 1947 au 24 mai 1949

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Avril 1948	ALAVA	Nuevo teatro	-2	-3		**-2,3**
20/02/1948	ALBACETE		2			**2**
24/05/1949	AVILA	Gran Cinema	3			**3**
Non indiquée	BADAJOZ	Teatro Lopez de Ayala	3			**3**
27/04/1948	CASTELLON		-2			**-2**
16/02/1948	CUENCA	Cine España	1	2		**1,3**
28/11/1947	GRANADA		2			**2**
23/04/1948	HUELVA	Gran Teatro	0	-3	-2	**-1,3**
02/12/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3			**3**
25/02/1948	SORIA		-3	2		**-1,3**
20/01/1948	VALLADOLID		0			**0**
					Moyenne générale	**0,7**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
ABRIL 48	ALAVA			
20/02/1948	ALBACETE	José de Luna Cañizares	DP	
24/05/1949	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**3**
Non indiquée	BADAJOZ	Narciso Maderal Vaquero	DP	**3**
27/04/1948	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz	DP	**2**
16/02/1948	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**-3**
28/11/1947	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**2**
23/04/1948	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**-2**
02/12/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**3**
25/02/1948	SORIA	Pedro Hernández Carretero	DP	**0**
20/01/1948	VALLADOLID	Antonin Santiagi Juarez	DP	**0**
			Moyenne générale	**0,9**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1949)

LA DAMA DEL ARMIÑO – AVALA – non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "DAMA DEL ARMIÑO"

a) La película "LA DAMA DEL ARMIÑO", se proyectó últimamente en esta Capital, como estreno en día festivo.

b) No es mucho lo que puede decirse de esta película, que, bien ambientada en algunas escenas, muestra en más de una ocasión demasiado ostensiblemente unos rígidos decorados.

Bien la trama argumental, aunque con excesivos detalles teatrales, y que se ve empeñada con dos escenas inmorales, cuya supresión no hubiera supuesto quebranto para el argumento.

En la interpretación únicamente se ha de destacar la de Jorge Mistral.

c) Mala acogida en varios sectores, siendo criticada la inmoralidad de las dos escenas citadas.

d) La desfavorable acogida se refirió principalmente a los sectores de selección social.

e) La película "LA DAMA DEL ARMIÑO ", atrayente en sus primeras escenas y con un diálogo poético, que recuerda con demasía la obra escénica, ofrece un argumento sin excesivas complicaciones, pero empeñado por dos escenas, que en el orden moral son rechazadas y que además se remarcan demasiado.

Por lo demás la película entretiene y nos muestra una buena interpretación por parte de Jorge Mistral y Lina Yegros si bien ésta última no llega con facilidad al espectador.

Encontramos mucha pobreza en la presentación de la tradicional procesión toledana del Corpus Christi.

La acogida del público no fue todo lo favorable que era de esperar.

LA DAMA DEL ARMIÑO – ALBACETE – 20.02.1948.

INFORME RELATIVO AL ESTRENO EN ESTA CAPITAL DE LA PELÍCULA NACIONAL "LA DAMA DEL ARMIÑO", DE ACUERDO CON LAS INSTRUCCIONES DEL ILTMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE FECHA 30 DE NOVIEMBRE DE 1946.

Es unánime la impresión de que se trata de una película que contiene muchas cualidades buenas, pero que no alcanza a la categoría de una excelente producción. Para muchos el defecto está en la dirección que no ha obtenido todo lo que podía dar el asunto.

Sin que salve por completo a la dirección, el Delegado que suscribe estima que una producción para ser muy buena cuesta mucho dinero, que no siempre pueden o quieren gastar las productoras, en tanto que las películas de importación produzcan grande beneficios.

Albacete, 20 de febrero de 1948.

EL DELEGADO PROVINCIAL

LA DAMA DEL ARMIÑO – ÁVILA – 24.05.1949.

De acuerdo con el O-Circular N°2481 de fecha 30 de Noviembre de 1946 y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I el presente INFORME de la película española LA DAMA DEL ARMIÑO estrenada en el Gran Cinema de esta capital el día 19 al 22 de los corrientes, y que es como sigue:

a) Aceptación.
b) Razones de tipo artístico y argumental.
c) Totales.
d) En el público de butacas (debo hacer constar que no hay otra clase de localidades).

A juicio de esta Delegación la película a que se refiere este Informe no cabe duda que marca un nivel ascendente en la cinematografía española y aun cuando no podamos decir que es una gran película, al menos debe hacerse resaltar el noble deseo de conseguirla. Argumento de tipo religioso histórico cala muy bien dentro de la psicología del público abulense. La música es buena y ambientada al argumento.

La dirección es aceptable y en cuanto a los protagonistas hay que destacar la labor realizada por Jorge Mistral, Lina Yegros, Alicia Palacios etc..todos los cuales cumplen muy bien en los respectivos papeles que les fueron encomendados.

No se remiten críticas por no haberse publicado.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 24 de Mayo de 1.949.
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

LA DAMA DEL ARMIÑO – BADAJOZ – non daté.

BADAJOZ. Critica de la película nacional LA DAMA DEL ARMIÑO, estrenada en el Teatro López de Áyala, de esta capital,el día 30 de Mayo de 1948.

La impresión que ésta película ha causado en el público, ha sido buena. Se ha alabado el tema elegido para la realización de la misma, con el que se ha salido de los argumentos trillados de las películas españolas. Igualmente se han sido comentarios satisfactorios acerca de lo fiel que se han reflejado escenas desarrollados en aquel Toledo de tiempos de Felipe II en que su supone transcurre la acción, así como sobre la interpretación, en la que destaca la de Jorge Mistral, dirección, cámara, etc.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN.

"La Dama de Armiño", es una producción con grandes méritos. Parten las mismos, del acierta del tema desarrollado con gran propiedad y de la excelente interpretación de las artistas. Sus únicas falles, que por otra parte no son muy extensibles, son cierta lentitud en su primera parte y cierta oscuridad en algunas escenas.

La película, en términos generales, agrada.

LA DAMA DEL ARMIÑO – CÁDIZ - 02.12.1947.

En cumplimiento de lo ordenado por V.I en oficio n°4821 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional "LA DAMA DEL ARMIÑO", Hoja de Censura núm. 7239, proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera el día 22 de Noviembre ppd°.

APARTADO a) Fueron totales.
APARTADO b) Fue aceptada totalmente debido a su argumento y interpretación.
APARTADO c) Totales.
APARTADO d) Fue bien acogida en todas las localidades.

El Delegado Local de este Servicio en Jerez de la Frontera nos informa de que a su juicio es una película bien dirigida y de una magnífica interpretación, que unido a la valía del argumento, hace que se haya conseguido una buena película y del agrado del público.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 2 Diciembre 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

LA DAMA DEL ARMIÑO – CASTELLÓN – 27.04.1948.

Se ha estrenado en esta Capital la película española "LA DAMA DEL ARMIÑO", de la cual tengo el honor de elevar a esa Superioridad el correspondiente informe.

Entre el público no ha sido acogida, en general, con agrado. Recogimos críticas dirigidas sobre todo a su lentitud y a la excesiva extensión de los diálogos. También se criticó el tono excesivamente meló-dramático y monótono. Sin embargo escuchamos elogios para la interpretación y para la ambientación de la obra del Greco.

Juzga ésta Delegación que aún tratándose en general de una película bien realizada, ha sido tan excesivamente recargada de diálogos que llega, por su lentitud, a fatigar al espectador. Además, en los decorados domina demasiado la teatralidad y sobre todo las escenas procesionales están pobremente conseguidas; se echa a notar la falta de exteriores.

Al guión pudieron se le haber suprimido ciertas escenas que, sobre ser innecesarias para el desarrollo de la trama argumental, dan a esta un tono demasiado sombrío; así, nada justifica la rápida seducción de la protagonista. El sonido es defectuoso en muchas ocasiones y la interpretación, fe1iz en cuánto a las primeras figuras, lo es menos en cuánto a las demás. Pudo en la cinta aprovecharse la ocasión para exhibir con mayor detención las obras del Greco, cuyas escenas son las mejor logradas.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 27 de Abril de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M.A. Zavala.

LA DAMA DEL ARMIÑO – CUENCA – 16.02.1948.

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE

ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL CUMPLIENDO EL OFICIO CIRCULAR NÚM. 2481

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

En cuanto a la aceptación o repulsa podemos hacer dos grupos de opiniones, si es que las de uno de ellos merecen tal calificativo, puesto que hay una parte de público cuyo juicio crítico y gusto estético no se conforman muy bien con los cánones establecidos o dignos de establecerse.

En general, podemos afirmar la falta de aceptación de la película que estudiamos.

b).-Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

En la falta de aceptación hallamos razones que comprenden los tres grupos que encabezan este apartado, que según los comentarios hechos, se pueden concretar de la manera siguiente:

Razones de tipo técnico: Dentro de este grupo destaca en primer término la falta de visión cinematográfica, de la que se hace responsable al Director en el manejo de los diversos elementos tales como decorados, agilidad en el movimiento de cámara, falta de imágenes, que hacen de 1a película algo sumamente pobre y elemental.

Razones de tipo artístico: Tampoco, a juicio de los opinantes, aparece la belleza artística necesaria a toda producción que es obra de inteligencia e imaginación armoniosamente conjugadas para producir el goce estético, colaborando a esta finalidad elementos muy varios que en esta película no aparecen enlazados en la proporción y medida requeridas, influyendo en la mala impresión del publico los defectos apuntados, unidos a otros que entran de lleno en la parte argumental y literaria.

Razones de tipo argumental: Se acusa muy ostensiblemente la falta de flexibilidad en las relaciones de los tipos presentados y se aprecian con marcado vigor las influencias que en el diseño de los mismos provienen de una concepción culturalista o historicista, desligada de la pura y auténtica realidad, lo que da lugar al empaque y falta de naturalidad en las reacciones de los personajes.

Desde el punto de vista literario tampoco ha sido del gusto del público el diálogo excesivamente teatral que caracteriza en conjunto los diversos momentos del desarrollo argumental. Se encuentra defectuoso ese plegamiento al lenguaje oficial de la época llevado a tal extremo que le roba propiedad, y adecuación, desprovistas de auténtico calor emocional.

También se señalan graves defectos al argumento, no librándose de la tacha de inmoralidad en el asunto desarrollado, que tiene por base un pecado de amor, así como no hace mucho honor a nuestro tradicional e histórico espíritu nacional presentando encomiásticamente las aventuras y peripecias de un judío, en grave detrimento de la actuación de la justicia imperial, que aparece ensombrecida y veteada por el espíritu dimanante de la "leyenda negra" española.

c) Totalidad o parcialidad de Las reacciones.

Ya decimos en el primero de los apartados de este informe crítico que ante la película en cuestión se pueden señalar dos grupos de espectadores. Uno de ellos mínimo, que si la ha hallado aceptable es porque su juicio crítico no trasciende más allá de lo que el vulgo necesita para su contentamiento. En él se encuadran muchas personas de incipiente formación cultural a quienes conforma y satisface el simple hecho de presentar un asunto que tiene sus raíces en una parte histórica, relacionada con la figura del pintor conocido por el Greco. Para estos hasta la simple referencia del nombre y la exposición de un ambiente de época, correspondiente al más caracterizado de los Reyes de nuestra Monarquía católica, para satisfacer sus humos y pequeñas vanidades de ligera noción de la historia y la cultura.

El otro grupo, más numeroso también que el primero, lo integran personas cuyo juicio crítico y estimativo se hallan avalorados por una cultura más hecha y sobre todo por un gusto más

depurado en la apreciación de los valores cinematográficos, por haber visto más cine, como consecuencia de su afición a este espectáculo.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Esta Delegación suscribe los reparos que se han hecho en los comentarios de esta película recalcando especialmente lo poco que favorece al espíritu imperial de la época, cuyos personajes más representativos tratados en ella no están presentados con la dignidad y altura que merecen, siquiera sea esto el resultado de la poca competencia del director, que se ha dejado llevar insensiblemente de cuanto se ha escrito sobre la Monarquía de Felipe II ensombreciendo su fama, pues en el ambiente reflejado en la película se advierten bien claramente esos tintes que al tema inquisitorial y procedimientos judiciales se han atribuido en la época de Felipe II.

Cuenca, 16 de Febrero de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F : José L. Álvarez de Castro

LA DAMA DEL ARMIÑO – GRANADA – 28.11.1947.

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "LA DAMA DEL ARMIÑO"

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

La cinta en cuestión, ha sido acogida favorablemente favorablemente por todos los sectores de público, ya que se trata de una antigua obra teatral, bastante conocida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

Se trata de una buena película con bastantes detalles de buen cine, lo que constituye un indudable acierto, ya que siendo un asunto escrito para la escena, se hace más difícil la adaptación a la pantalla sin incurrir en diálogos excesivos, dadas además las escases posibilidades de la acción.

Hay que destacar la excelente interpretación de Lina Yegros, Alicia Palacios, Jorge Mistral y los restantes intérpretes, es especial a José Prada, un Greco físicamente exacto.

Dirección muy acertada, dada la veteranía de Eusebio Fernández Ardavín, y buena cámara de Berenguer.

c) Si las mismas son parciales o totales:

Totales, dada la acogida del público de todos los sectores.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos ellos, como más arriba se menciona.

e) Juicio Propio:

La película "La Dama del Armiño", sin que pueda ser considerada como extraordinaria, ni mucho menos, tiene a su favor una buena calidad artística y argumental, sobre todo por la poesía de las esplendidas imágenes que se nos muestran de tan profundo arraigo en el alma española, aparte de la excelente interpretación y dirección, de que se ha hecho mención, por todo lo cual, puede considerarse como una buena cinta del agrado del público.

f) No se acompañan críticas de Prensa, por no haberlas publicado los Diarios de la Ciudad.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Granada a 28 de Noviembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José León Arcas

LA DAMA DEL ARMIÑO – HUELVA – 23.04.1948.

De conformidad con lo dispuesto en el oficio-circular n°2481 de esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película española "LA DAMA DEL ARMIÑO", estrenada en el gran Teatro de ésta capital el día 10 del actual.

a) La película ha sido acogida más bien con indiferencia por la mayor parte de la opinión y con comentarios muy desfavorables, por ese sector siempre dispuesto a elevar el cine extranjero sobre el nacional.

b) Las razones de ésta acogida, se fundan bien en la deficiencia técnica y sobre todo interpretativa. El argumento se ha comentado con agrado.

c) Esta razones han sido totales.

d) En el núcleo de espectadores entendidos y amigos ge nuestro cine, se comenta con disgusto el que después de haber logrado una buena ambientación para el argumento, su desarrollo no llene las exigencias de los espectadores En el núcleo de espectadores de escaso nivel cultural, la película ha pasado más bien desapercibida.

En cuanto al Delegado que suscribe, considera que la película en cuestión, aunque de argumento interesante y bien ambientada, no puede ser considerada como un existo de nuestra producción cinematográfica, ya que la deficiencia de sonido y sobre todo, la labor de los artistas no esta la altura de otras producciones nacionales.

Se adjunta crítica publicada en el diario "ODIEL" único de la demarcación.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 23 de abril de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia

LA DAMA DEL ARMIÑO – SORIA – 28.02.1948.
INFORME SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "LA DAMA DEL ARMIÑO"

a) Ha sido acogida con repulsa por una parte del público. El resto, si no la ha acogido con absoluta complacencia, ha elogiado el acierto de la misma.

b) Las razones de la repulsa de un sector del público ha sido la prevención de una masa contra las producciones espantarlas. En cuanto al resto, las razones de que no la haya acogido con

absoluta complacencia son sobre todo de tipo artístico y también de carácter técnico en parte. Se ha elogiado el acierto de la fotografía en casi toda la película y lo bien logrados de algunos planos interiores y otros exteriores.

c) Las razones han sido parciales.

d) No puede clasificarse exactamente las características especiales de cada caso, pero se puede asegurar que ha sido mejor acogida por las clases más cultas y preparadas.

JUICIO PROPIO

Es una película dramática hecha sobre el argumento de la obra del mismo título de Fernández Ardavín, que a nuestro juicio pierde valor al ser llevada a la pantalla. El argumento, por original, interesa a la casi totalidad de los espectadores.

La fotografía es buena en su mayor parte; algunos primeros planos están bien logrados y otros interiores son así mismo buenos. Otros, por el contrario, son deficientes, aunque éstos están en menor proporción.

La interpretación, bastante acertada, sobre todo por parte de los protagonistas principales.

En resumen: una película española más buena que mala, de argumento interesante, regular nada más de dirección, que ni da ni quita gloria a nuestro cine.

Fue proyectada el día 20 del actual.

No se ha publicado ninguna crítica en la prensa local.

SORIA, a 25 de febrero de 1948.
EL SECRETARIO PROVINCIAL,
F: P. Hernández Carretero.

LA DAMA DEL ARMIÑO – VALLADOLID – 20.01.1948.

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "LA DAMA DEL ARMIÑO"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO. La proyección de esta película no ha pasado de los límites de lo indiferente y mediano, a juicio del público asistente. Película lenta y pesada, con un sonido defectuoso y excesivamente teatral, es una más que añadir al lamentable y numeroso montón de mal cine español. Si exceptuamos algunas raras escenas, podemos decir que la película ha pasado sin pena ni gloria, y por muy escaso tiempo por las pantallas de esta capital.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Esta película, con tema suficiente para haber sido una buena producción, se ha malogrado de un modo rotundo por algo, que incluso se nos antoja secundario, como es el aire sentencioso, engolado, postizo y excesivamente culto y académico de su diálogo. Ello ha hecho que la película perdiese de antemano toda la agilidad y fluidez necesaria que han quitado gracia a la narración y movilidad a las escenas. La película amarrada a este empalagoso diálogo tampoco es salvada por la interpretación, que si exceptuamos la que, con algunos altibajos, hace Jorge Mistral, es un tanto deficiente. Por otra parte también el sonido y los decorados, que huelen a pintura y escayola frescas, nada añaden de bondadoso a esta vulgar cinta.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Evidentemente éste viene predicho en los apartados anteriores, teniendo la seguridad de que hábilmente limados los defectos que se apuntan, hubiera sido esta película, cuya ambientación y algunos movimientos de masas han sido muy logrados, al menos suficientemente discreta.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 24 de Enero de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F : A. Santiago Juárez

DE MUJER A MUJER

Luis LUCIA
1950
CIFESA

Première catégorie
Interdit aux mineurs
Prix du CEC à Ana Mariscal (meilleur actrice)

Genre(s) cinématographique(s) : romance ; drame

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre *Alma Triufante* de Jacinto Benavente (1902).

Luis et Isabelle sont un jeune couple marié qui vivent une vie simple et heureuse en compagnie de leur fille Maribel. Cependant, la fillette meurt dans un dramatique accident alors qu'elle s'amusait sur une balançoire. Isabelle, folle de chagrin s'enfonce progressivement dans la folie et Luis est contraint de l'interner en hôpital psychiatrique où les médecins ne semblent guère confiants en ses capacités de guérison. Luis lui rend quotidiennement visite. Là-bas, il fait la rencontre d'Emilia, l'infirmière qui prend soin de sa femme. Ils tombent amoureux, et de leur relation naît une petite fille. Miraculeusement, Isabelle recouvre peu à peu la raison et revient chez elle. Luis décide alors d'abandonner Emilia et leur fille. Alors que le couple organise une fête pour célébrer le rétablissement d'Isabelle, Luis apprend que sa fille est gravement malade et confesse toute la vérité à Isabelle. Isabelle décide de rendre visite à Emilia pour éclaircir la situation, et elle prend cruellement conscience du bonheur conjugal qui unit Luis et Emilia. Pour préserver le bonheur de son mari, elle décide de se faire passer pour une folle afin d'être de nouveau intégrée au sein de la clinique psychiatrique. Mais Emilia, ne supportant pas la situation, se suicide et le couple finit par adopter la fille de Luis.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Amparo Rivelles (Isabel), Ana Mariscal (Emilia), Eduardo Fajardo (Luis), Manuel Luna (le père Victor), Manuel Fábergas (Javier), Jesús Tordesillas (Antonio), Fernando Fernández de Córdoba (docteur Hernandez), Mariano Asquerino (médecin), Eloisa Muro (doña Vicenta), Rosario Royo (infirmière), Manuel Guitián (portier), Benito Cobeñas (Sebastián), Ana Muñoz (Maribel), Ena Sedeño (Adela), Francisco Bernal (José), Julia Castellanos (Consuelo), Milagros Carrión (fleuriste), Irene Caba Alba (folle 1), María Cuevas (folle 2), Arturo Marin (fou 1), Mariano Alcón (fou 2), Juanita Manso, Jos » Masi, Lola del Pino, Luisa Diaz de Velasco, Antonio Riquelme, Selisca Torcal

Scénario : Luis Lucía

Dialogues : Antonio Abad Ojuel, Ricardo Blasco

Photographie : Alfredo Fraile

Musique : Juan Quintero

Décors : Pierre Schild

EN BREF

Au premier abord, ce mélodrame domestique semble entrer pleinement en adéquation avec le projet idéologique du national-catholicisme. Isabelle incarne l'épouse idéale, dévouée à son mari et son enfant, véritable « fée du logis », qui accepte de se sacrifier pour préserver le bonheur de son mari infidèle.

Cependant, le film semble délivrer un message contradictoire. Le personnage d'Emilia se sacrifie pour le bien du couple marié et offre sa fille à Isabelle. La logique sacrificielle, intimement liée à l'idéal féminin sous le franquisme, se révèle ici contradictoire car il est lié à l'immoralité de l'adultère, de la femme-mère et du suicide. De plus, le personnage d'Emilia ne correspond pas au stéréotype classique de l'amante et de la femme fatale qui vient briser un ménage. A partir du moment où elle donne naissance à sa fille, elle incarne la mère dévouée tandis qu'Isabelle en comparaison – notamment dans la façon dont elle s'habille – adopte des manières plus superficielles et frivoles. L'idéal féminin semble avoir changé de camp, plongeant le final sacrificiel dans une certaine ambiguïté.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 9
Période d'émission des rapports : du 5 octobre 1950 au 2 octobre 1951

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
24/04/1951	AVILA	Teatro Principal	2		**2**
Octobre 1950	BADAJOZ	Teatro Lopez de Ayala	3	2	**2,7**
28/11/1950	CACERES	Cine Norba			
11/11/1950	CASTELLON		3	2	**2,7**
02/10/1951	CUENCA	Las Palmeras	3		**3**
05/10/1950	GRANADA	Coliseo Olimpia	3		**3**
30/11/1950	HUELVA	Cinema Rabida	3	0	**2**
06/03/1951	PALMA	Sala Astoria	1	3	**1,7**
05/02/1951	VALLADOLID		3		**3**
				Moyenne générale	**2,5**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
24/04/1951	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	2
Octobre 1950	BADAJOZ	Gregorio Herminio Pinilla	SP	2
28/11/1950	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
11/11/1950	CASTELLON	Manuel Andres Zavala Diaz	DP	2
02/10/1951	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	2
05/10/1950	GRANADA	José Leon Arcas	DP	3
30/11/1950	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	2
06/03/1951	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	2
05/02/1951	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez	DP	2
			Moyenne générale	**2,2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1950-1951)

De mujer a mujer – Avila – 24.04.1951

A tenor de lo dispuesto en Oficio-Circular Nº. 2481 del 30 de Noviembre de 1946, y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I. el presente INFORME de le película española "DE MUJER A MUJER" estrenada en el Teatro Principal de esta capital el día 21 de los corrientes, siendo aquel como sigue:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo técnico, artístico y argumental.

c) Totales.

d) Publico de gradería y butacas.

La película DE MUJER A MUJER a que se refiere este informe, es a juicio de esta Delegación, una de las mejores logradas, si bien el argumento demasiado crudo, hace que la película no sea de las que el público gusta repetir.

La actuación de Amparo Rivelles, Ana Mariscal, Eduardo Fajardo y en general todos los intérpretes, es acertadisima y la Dirección de Luis Lucía inmejorable, lo que contribuye, con la parte técnica, de ambientación y fotográfica al éxito de la producción.

No se publicaron críticas de la película.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Avila.24 de Abril de 1951
EL Delegado
Firmado: J. Mayoral.

De mujer a mujer – Badajoz – non daté

BADAJOZ. CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA " MUJER A MUJER" ESTRENADA EN EL TEATRO LOCAL DE AYALA DE ESTA CAPITAL EL DÍA 22 DE OCTUBRE DE 1950.

Esta película española, basada en una obra teatral de nuestro ilustre y famosa don Jacinto Benavente, ha sido acogida, en general, muy bien, aunque entre la minoría que pudiéramos llamar selecta se haya registrado alguna diversidad de opiniones, más que nada, sobre si era o no cinematográfico el argumento. El éxito de público ha sido grande, puesto que se ha mantenido en cartel hasta el viernes, inclusive, desde el domingo en que se estrenó.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN

Presenciada su proyección por el Secretario de ésta Delegación, emite la siguiente impresión:

"De mujer a mujer", es una película excelente y estriba su excelencia precisamente en la sustantividad argumental y cristiana resolución del fuerte conflicto planteado. En su versión a las imágenes, la obra benaventina no pierde vigor sino que en cierto modo, la cámara ha sabido traducir con más fuerza si cabe que en el palco escénico, el hondo dramatismo que palpita en ella. Sin embargo, se advierte una inadaptación al auténtico ritmo cinematográfico, ya que su lentitud por dar paso al diálogo hace largas algunas escenas y la pobreza de escenarios se echa de ver en detrimento de la variedad y riqueza que las buenas películas suelen ofrecer al espectador cinematográfico.

En la parte interpretativa, destacan Amparo Rivelles y Ana Mariscal, y ya en segundo plano, Eduardo Fajardo, Manuel Luna y Jesús Tordesillas. Sin embargo, es deplorable la interpretación de Fernando Fernández de Córdoba. La ambientación es pobre y se observan algunos anacronismos que desmerecen la labor del director.

(Se adjuntan las críticas aparecidas en los periódicos locales HOY y NORMA).

De mujer a mujer – Cáceres – 28.11.1950

DE MUJER A MUJER
Película de producción nacional estrenada
en el cine NORBA de esta capital el día 25 del actual

INFORME.

Durante tres días consecutivos, a dos funciones diarias, se ha dado a conocer al público la película de D. Jacinto Benavente, DE MUJER A MUJER, cuyo estreno, no obstante el renombre del autor de la letra y la acogida favorable de la crítica respecto a su técnica e interpretación, no ha despertado el interés que en realidad debiera merecer, no solo por su factura dentro del progreso que tan marcadamente adquiere la producción nacional, sino por ser sus principales protagonistas dos artistas que, como Amparo Rivelles y Ana Mariscal, en esta cinta consolidan de manera indudable el prestigio que han alcanzado en la pantalla.

La realización, sin ahondar en el tema para especular severamente en el punto moral de los tres principales factores que lo integran, cosa en la que la frivolidad ambiente no presta atención, tiene todo el valor de esa fina escuela del que supo crear el teatro para deleite de quienes ven en la vida social todo lo que hay de falso y de real en la misma, gustando a la vez del regalo de una ternura que le compensa de las inquietudes adversas. Y si a esto se añade que la interpretación por parte de las dos geniales artistas, difícilmente puede ser superada en un marco perfecto de realización, como no se podía esperar de los estudios más afamados, quedara justificada la perplejidad del comentarista imparcial, al no hallar el entusiasmo que se podía esperar por parte del público.

Hemos de consignar, como lo hemos hecho otras veces, que en Cáceres se ven muchas películas y existe una gran afición al "cine", hasta el punto de generalizarse cierta familiaridad con todos los artistas de este género, lo que nos da la medida para sospechar lo que pueda pasar por el resto de España.

Costará trabajo desamericanizarnos en el cine, como lo está costando con las canciones al tropezar en los primeros empeños con pruebas como esta.

Aunque el vulgo no lo sienta así, y no sabemos quiénes forman el vulgo en este caso, DE MUJER A MUJER es una gran película en todos los sentidos, motivo de orgullo por tanto para la cinematografía nacional.

CÁCERES, 28 noviembre 1950.

EL DELEGADO PROVINCIAL.

De mujer a mujer – Castellón – 11.11.1950

Se ha estrenado en esta capital la película española titulada "DE MUJER A MUJER", de la que tengo el honor de elevar a esa superioridad el correspondiente informe.

Las opiniones que recogimos de entre los espectadores fueron todas elogiosas. Si algunas críticas escuchamos, se referían a la excesiva longitud del dialogo y falta de exteriores, que a juicio de algunos la convertían en teatro fotografiado.

Esta Delegación estima que la película constituye un verdadero acierto. Si bien es en parte cierta la objeción a que antes hacemos mención, hemos de considerar que grandes producciones extranjeras pudieron ser tildadas de teatro por idénticos motivos y sin embargo se consideraron como magnificas. La interpretación la juzgamos excelente; sonido y fotografía, de muy buena calidad, y en cuanto a la dirección es de reconocer que se esforzó, consiguiéndolo, en dar movilidad a la cámara para huir de la "teatralidad" de la acción. Los decorados y vestuario, apropiados.

En suma, consideramos a esta película como un gran acierto del cine español.

No se ha publicado crítica del estreno en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón, 11 de Noviembre 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

De mujer a mujer – Cuenca – 02.10.1951

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: DE MUJER A MUJER
Director: Luis Lucia
Distribuidora: Cifesa
Local; Cine “Las Palmeras”
Fecha de proyección: 29 y 30 de septiembre 1951

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Ha sido bien acogida por el sector más amplio de espectadores.

b) Razones de tipo técnico artístico argumental etc.

Creemos que la buena acogida de la película se debe principalmente a la intensa fuerza dramática y humana del tema que se impone y domina la atención de los espectadores.

La labor del Director es buena y la de los interpretes también.

La fotografía meritoria.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

La película comentada es una obra que no desdice del nivel actual de la cinematografía española. Creemos que puede apuntársela algunos defectos, como son los parlamentos demasiado, largos, y la conservación de un cierto regusto teatral en el guión.

Pero quedan salvados por una dirección acertada y una interpretación decorosa.

Cuenca, 2 de Octubre de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
F: José L. Alvarez de Castro.

De mujer a mujer – Granada – 05.10.50

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C.N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "DE MUJER A MUJER".

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del público.

La producción nacional titulada "De mujer a mujer", ha tenido mucha aceptación por parte del público, por tratarse de una cinta de excelente calidad y de técnica impecable.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Desde el punto de vista técnico, la película es muy buena, pues los adaptadores Abad Ojuel y Blasco, han reformado en parte el dialogo de la obra teatral de Don Jacinto Benavente, en que se basa el argumento, dándole sencillez al relato y modernizándolo.

La dirección de Luis Lucia acertadísima en todos aspectos, y quizá será esta su mejor película.

La magnífica fotografía de Alfredo Fraile, bella música del Maestro Quintero, y suntuosos decorados de Schile, avalan la buena calidad de la cinta.

En la interpretación hay que destacar a Amparo Rivelles, muy bella, y excelente actriz dramática, y a Ana Mariscal, de fina sensibilidad y temperamento, ambas en una espléndida actuación, muy bien secundadas por Eduardo Fajardo muy entonado de gesto, Manuel Luna en un extraño papel, Jesús Tordecillas, Fernando Fernández de Córdoba, Mariano Asquerino y otros buenos secundarios cumplen decorosamente sus cometidos.

c) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

En todos los sectores de público, dada la buena calidad y técnica de la cinta.

d) Juicio propio.

La película que nos ocupa, es una excelente producción nacional que tendrá mucha aceptación entre el público, por su interés, buena realización e interpretación.

Estrenada en el Coliseo Olympia, en inauguración de temporada de invierno, fue premiada con aplausos sus proyección, habiendo estado en cartel durante los días 27 de Septiembre ppdo., al 3 del que cursa.

e) En hoja adjunta se acompañan las criticas aparecidas en los Diarios "Patria' e Ideal".

Dios guarde a V. I. muchos años.
Granada a 5 de Octubre de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

De mujer a mujer – Huelva – 30.12.1950

De conformidad con lo dispuesto por esa Superioridad, a continuación se informa sobre la acogida dispensada a la proyección de la película "DE MUJER A MUJER", estrenada en el Cinema Rábida de esta capital, el día 24 del actual:

a) La película ha sido bien acogida por un sector del público y con indiferencia por el resto.

b) Las razones de la buena acogida, se basan principalmente en el argumento y en menor grado en la interpretación.

c) Han sido totales en el sector que las ha producido.

d) En el núcleo de espectadores de nivel cultural algo elevado los comentarios con más bien desfavorables debido a que la mucha teatralidad de la obra, la hace muy difícil de adaptar al cine; se elogia la dirección y la fotografía. En el público más numeroso de menos nivel cultural, es bien acogida la película por la índole del argumento, de gran fuerza dramática, muy del gusto de este sector.

e) En cuanto al Delegado que suscribe opina que la película en cuestión, es una buena producción de nuestra cinematografía, en la que no obstante, se advierten bastantes defectos de interpretación, debido a la índole teatral del argumento. La escena del columpio, por su falta de realismo y naturalidad, basta por sí sola para estropear una película. La fotografía es excelente así como la dirección, encontrando aceptable la interpretación. La dureza del tema hace que no sea espectáculo para toda clase de públicos.

Se adjunta crítica publicada en el diario "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años,
Huelva 30 diciembre 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia.

De mujer a mujer – Palma – 06.03.1951

INFORME DE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL, SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N° 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "DE MUJER A MUJER", ESTRENADA EN LA SALA ASTORIA DE PALMA DE MALLORCA, EL DÍA 22 DE FEBRERO DE 1951.

ACOGIDA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Esta película fue estrenada como una gran superproducción, después de desarrollada intensa propaganda, que consiguió despertar el interés del público.

La acogida dispensada a la misma fue discreta, considerándola excesivamente teatralera, debido principalmente a la naturaleza del guión, ya que la cinta en su aspecto técnico está bien lograda. Esta película habría, tal vez, obtenido mejor éxito de público y crítica de haberse estrenado a raíz de haberse terminado su rodaje, hace unos años, por estar en auge entonces las producciones de ambiente parecido a DE MUJER A MUJER.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES

La pelicular está bastante bien conseguida en su aspecto técnico e interpretativo. No obstante pesa sobre la misma la fuerza melodramática de un guion desarrollado un tanto ingenuamente y que no logra emocionar al espectador de hoy.

Lo mejor de la cinta es el montaje y la interpretación de algunas de sus figuras, principalmente Ana Mariscal y Amparito Rivelles. La dirección cuidada, pero escasamente hábil para soslayar los inconvenientes del teatralero guion y adaptarlo a la naturalidad cinematográfica.

SI LAS MISMAS HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

La película que no contiene ni grandes aciertos ni fallos, ha motivado comentarios de muy diversas clases ya que al grupo numerosísimo que la ha encontrado discreta, contrarresta el sector también de importancia para el cual las cintas melodramáticas son muy dignas de tenerse en cuenta.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"De mujer a mujer" es una película realizada hace ya unos años y en ello estriba el principal inconveniente para el éxito de la cinta, ya que en la actualidad, gran parte del público está ya algo cansado de argumentos semejantes los cuales salvo excepciones no logran ahora despertar la emoción. Esto hace que los comentarios sean más severos con tales películas y que el espectador esté constantemente al acecho para conocer sus fallos, los cuales son todavía más comentados cuando se trata de películas españolas.

La interpretación y el montaje resultan lo más acertado de la cinta, en la cual su Director Luis Lucia demuestra tener cierta personalidad cinematográfica que hace esperar buenas noticias de sus futuras actuaciones en cintas de diferente genero del que ha cultivado hasta ahora.

Palma de Mallorca, 6 de marzo de 1951
El Delegado provincial de Educación Popular.

De mujer a mujer – Valladolid – 05.02.1951

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL: "DE MUJER A MUJER".

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO

La tesis desarrollada en la obra "Alma triunfante", de Benavente, ahora plasmada en el celuloide bajo la dirección de L. Lucia, ha sido considerada por un amplio sector del público como una buena producción cinematográfica. Los espectadores siguieron con agrado el planteamiento y solución de la trama argumental, de creciente interés a medida que transcurría su proyección, reconociendo los méritos técnicos y artísticos que existen en este film. En resumen, se pasa un rato entretenido.

RAZONES DE CARÁCTER TÉCNICO,. ARTÍSTICO ECT.,

La realización de Luis Lucia es acertada, habiendo extraído de la obra benaventina lo esencial del argumento: el hondo conflicto moral y la psicología de los personajes, imprimiéndolo

un ritmo muy cinematográfico. Amparito Rivelles, Ana Mariscal y Eduardo Fajardo incorporan a los protagonistas con gran fidelidad, bien secundados por el resto de los artistas. Las escenas, bien reflejadas en una magnifica fotografía, están justamente construidas y ambientadas.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Esta producción nacional, aunque no posee ni técnica ni artísticamente nada excepcional, se mantiene en un nivel muy digno de elogio, pues ha sido bien concebida e interpretada.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Valladolid, 5 de febrero de 1951
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: A. Santiago Juárez.

DON JUAN DE SERRALLONGA

Ricardo GASCON
1948
Pecsa Films

Intérêt National
Interdit aux mineurs
Sixième prix du SNE (250 000 pesetas)

Genre(s) cinématographique(s) : historique ;

Synopsis : Adaptation de la nouvelle éponyme de Victor Balaguer.

Au XVII[e] siècle, dans la principauté catalane, deux familles se déchirent : les « Narros » et les « Cadells ». Leur rivalité est née d'un conflit durant l'époque médiévale entre l'évêque de Vich et la maison des Moncada. Jusqu'en 1623, les conflits entre les deux maisons sont violents. Les Cadells sont parvenus à occuper les postes de pouvoir, reléguant les Narros à la clandestinité. Juan de Serrallonga, un noble catalan dépossédé de ses biens par les Cadells, participe au bal du carnaval organisé par le gouverneur de Barcelone, Carlos de Torrellas. Ce dernier entend profiter de cette occasion pour revoir la sœur du gouverneur, Juana, dont il est amoureux. La jeune fille tombe également sous le charme du Serrallonga. Cependant, l'arrivée du fiancé de Juana – un Narros – interrompt brusquement la fête et une dispute éclate entre le nouveau venu et Serrallonga : à l'issue de l'altercation, Serrallonga finit par tuer le jeune homme. Il prend la fuite, accompagné de Juana et les Narros se lancent à leur recherche. Ils trouvent refuge dans les Guillerias auprès des Cardells, dont Serrallonga prend la tête. Sa tête est mise à prix. Lorsqu'il apprend l'assassinat de son père par le clan des Narros, Serrallonga se convertit en un homme cruel et sanguinaire. Il finit par être dénoncé par l'un de ses hommes, capturé puis condamné à mort par les Narros pour le crime qu'il a commis. Juana quant à elle, retrouve le traître qui a dénoncé l'homme qu'elle aimait, le tue et prend la tête des Cardells.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Amedeo Nazzari (Don Juan de Serrallonga), María Asquerino (Juana de Torrellas), José Nieto (Fadri de Sau), Félix de Pomés (Carlos de Torrellas), Arturo Cámara (Colmenar), Pedro Mascaró, Fernando Sancho (Tallaferro)

Scénario : Ricardo Gascón

Dialogues : Francisco de Cossío

Photographie : Enzo Serafin

Musique : Juan Durán Alemany

Décors : Alfonso de Lucas

EN BREF

Ce drame historique réalisé par Ricardo Gascón relate l'histoire mythique de Joan Solé i Ferrer, un bandit catalan surnommé Serrallonga, qui fut pourchassé par l'armée de Felipe IV. Ses aventures ont été exaltées par la littérature romantique, et en particulier par Victor Balaguer dont le roman constitue la base narrative du film de Gascón. Dans cette version, Serrallonga est un un jeune noble épris de justice, qui entre dans l'illégalité suite à la spoliation de ses biens par le clan ennemi de sa famille. Il se transforme alors en une sorte de « Robin des bois » catalan, en volant aux riches pour donner aux pauvres.

Il s'agit du premier film espagnol qui ose porter à l'écran un épisode mythique de l'histoire catalane après la guerre civile. Ricardo Gascón a sélectionné pour cela ce mythe extrêmement populaire en Catalogne. La même année, sort *El Tambor del Bruch* de Ignacio F. Iquino, qui s'emploie également à mettre en scène un moment fort de l'histoire et de l'identité catalane, le siège de Zaragoza lors de la Guerre d'Indépendance.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10
Période d'émission des rapports : du 25 novembre 1948 au 14 février 1950

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Janvier 1949	ALAVA	Teatro Florida	2	-3	0,3
16/05/1949	BURGOS	Teatro Cine Avenida	3		3
14/02/1950	CASTELLON		3		3
27/05/1949	GRANADA	Aliatar Cinema	3		3
10/12/1949	HUELVA	Gran Teatro	3	3	3
12/03/1949	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3		3
25/11/1948	PALMA	Slon Rialto	0		0
31/05/1949	PAMPLONA	Cine Avenida	3		3
04/02/1950	SALAMANCA	Teatro Coliseum	2		2
31/05/1949	SORIA	Cine Avenida	3	0	2
				Moyenne générale	**2,2**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Janvier 1949	ALAVA			**2**
16/05/1949	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
14/02/1950	CASTELLON	Manuel Andrés Zavala Diaz	DP	**2**
27/05/1949	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**3**
10/12/1949	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	**3**
12/03/1949	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**3**
25/11/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**-2**
31/05/1949	PAMPLONA	Emilio J. Esparza	SP	**3**
04/02/1950	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**2**
31/05/1949	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo	DP	**2**
			Moyenne générale	**2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1948-1949)

DON JUAN DE SERRALLONGA – ALAVA – non daté

Distribuidora: Universal Films
Intérpretes: Amadeo Nazzari - Maruja Asquerino – José Nieto etc.
Clasificación: Tolerada menos de 16 años sin cortes
Estreno día 28 de enero de 1949 – Teatro Florida.

a) Se estrenó en nuestra ciudad la película española "Don Juan de Serrallonga" sobre cuya proyección se había hecho una intensa propaganda. La opinión general es simplemente que produjo grata impresión entre
los espectadores.

b) "Don Juan de Serrallonga", recogiendo con más o menos fidelidad los hechos de las "Guillerias", nos presenta una serie de escenas cuajadas de interés y que mantienen la atención del espectador hasta el fin.

Uno de los méritos más destacables de esta producción es el de los magníficos exteriores que presenta. Recoge así mismo fie1mente el ambiente de la época, con la excepción del despacho del Conde Duque de Olivares y la caracterización del personaje femenino que hemos visto. Carente en absoluto de reacciones, Maruja Asquerino dice su papel sin emoción alguna y lo que es peor con un tono de rutina y monotonía impropio de quien representa no ya el primer papel femenino en la película, pero ni siquiera el de simple comparsa.

c) La película gustó en general, si bien algunos espectadores mostraron su desagrado, particularmente ridiculizando el papel de Dª Juana.

d) Los espectadores a los que disgusto la proyección pertenecían al grupo de mozalbetes de ex-casa preparación, no ya artística sino educativa.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido la proyección de "Don Juan de Serrallonga" coincide en parte con lo expuesto. Coincide en lo que a riqueza de exteriores e interpretación de Amadeo Nazzari se refiere y coincide igualmente con la pobre impresión causada por Maruja Asquerino en su papel de Doña Juana.

Advertimos también que el diálogo de algunas escenas es vulgar, sobre todo algunas frases que se ponen en boca de José Nieto.

No se ha sabido tampoco utilizar adecuadamente las masas y los grupos de soldados parecen comparsas sin acción ni reacción.

Por el contrario hemos de hacer constar que la película tiene interés y que, salvando los defectos apuntados, está bien conseguida y tratada con dignidad.

No ha llegado a la altura de las últimas producciones, pero significa un avance en la marcha emprendida hacia el perfeccionamiento de nuestro cine.

DON JUAN DE SERRALLONGA – BURGOS – 16.05.1949

INFORME sobre la película española titulada "JUAN DE SERRALLONGA" estrenada en esta Capital en el Teatro Cine "Avenida" y proyectada los días 6,7,8,9 y l0 del actual, clasificada "tolerada para menores de 16 años", con hoja de censura expediente n° 8160.

Existía cierto interés por presenciar esta película que tenía ganada buena aureola como excelente producción. Y no defraudo, sino que ratificó esta impresión. Ha gustado mucho al público burgalés, quien ha visto en ella una buena obra de cinematografía nacional.

De argumento interesante y movido consigue absorber la atención del espectador desde el principio hasta el fin, dándole la sensación de estar viendo un gran película norteamericana, consiguiéndose, en esta ocasión, vencer los resabios o defectos que se acusan en otras películas españolas.

A pesar de ser una excelente película, no ha asistido mucho público a sus proyecciones durante los días que estuvo programada en la Sala del Teatro "Avenida", debido principalmente a lo avanzado de la temporada, dejándose sentir también el temor que tienen los aficionados de encontrarse al ver cualquier película española con una de esas producciones nacionales que desdicen bastante al bien ganado prestigio del cine español.

Burgos, 16 de Mayo de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL

DON JUAN DE SERRALLONGA – CASTELLÓN – 14.02.1950

Tengo e1 honor de elevar a esa Superioridad informe referente a la película española titulada "DON JUAN DE SARRALLONGA", que ha sido estrenada en esta capital.

La película, fue acogida con agrado por el público, manifestando algunos de los espectadores que no esperaban encontrar tan buena realización. Escuchamos elogios sobre la interpretación, diálogo, sonido y ambientación.

Esta Delegación cree que se ha conseguido un verdadero acierto por parte de cuantos en ella han intervenido. Tanto el guion como los decorados, presentación, interpretación y sonido son excelentes. Quizás pudiéramos encontrar algunas laguna en el labor de personajes secundarios o en la obscuridad de alguna fotografía; pero ello no empaña el buen conjunto de la cinta. Sobre todo se ha sabido dar a la acción mucha movilidad y se ha procurado rodar buen número de exteriores. En conjunto, podemos afirmar que es película de buena calidad y que indudablemente ha de conseguir éxitos ante los diversos públicos.

No se ha publicado la critica del estreno en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 14 de Febrero de 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala

DON JUAN DE SERRALLONGA – GRANADA – 27.05.1949

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO,DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "DON JUAN DE SERRALLONGA "

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto, por parte del público:

La película "Don Juan de Serrallonga", ha tenido aceptación por parte del público, pues tiene acción e interés dramático, y es una buena película de aventuras, de calidad, y bien realizada.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

El guion de esta cinta, basado en la novela de Víctor Balaguer, y obra de Manuel Tamayo, es un acierto y está bien escenificado. La dirección de Ricardo Gascón es buena, y merece destacarse la bellísima fotografía de Enzo Serafini. La interpretación magnifica, por parte de Amadeo Nazzari, muy bien secundado por Maruja Asquerino, José Nieto, Félix de Pomés, Fernando Sancho y otros.

c) Si las mismas son totales 6 parciales:

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público, dada la buena calidad de la cinta.

e) Juicio propio:

La película que nos ocupa, es una buena producción nacional, interesante y dramática, que ha gustado al público.

En hoja adjuntas, se acompañan las críticas aparecidas en los diarios Patria e Ideal.

Fue estrenada en el "Aliatar Cinema", e1 día 18 del actual, habiendo estado en cartel, hasta el día 24, inc1usive.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 27 de Mayo de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Áreas

DON JUAN DE SERRALLONGA –HUELVA – 10.12.1949

De conformidad con lo dispuesto por esa Superioridad, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película española “DON JUAN DE SERRALLONGA", estrenada en el Gran Teatro,el día 2 del actual:

a) La película ha sido muy bien acogida, en general.

b) Las razones de esta buena acogida, se refieren tanto a la parte técnica e interpretativa, como a le argumental.

c) Estas razones han sido totales.

d) En la gran masa de espectadores, buena acogida se refiere principalmente a la índole del argumento, aventurero e histórico, recibido siempre con agrado. En el sector de espectadores de un nivel cultural algo elevado, se aprecia la buena dirección, excelente fotografía de bellísimos paisajes, así como la acertada interpretación, habiéndose recogidos comentarios muy elogiosos para

la cinematografía nacional, incluso en aquel sector siempre dispuesto a encontrar mejor cualquier producción extranjera.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión es un éxito más de nuestra producción cinematográfica, ya que a un argumento interesante, una dirección técnica y artística acertadísima, así como una interpretación excelente. Con ella se demuestra, una vez más, que el cine español, puede producir películas que nada tienen que envidiar a la mayoría de las extranjeras, que vienen precedidas de una escandalosa propaganda.

Se adjunta crítica publicada en el periódico "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 10 de diciembre de 1949
F: José González Duque de Heredia

DON JUAN DE SERRALLONGA – JEREZ DE LA FRONTERA – 12.03.1949

En cumplimiento a lo ordenado por V.I. en oficio n° 2481 le transcribo informe de la película de producción nacional "DON JUAN DE SERRALLONGA", proyectada en el T. Villamarta de Jerez de la Frontera los días 18 y 19 de Febrero.

APARTADO a) Aceptada.
APARTADO b) Por razones del argumento, buena fotografía e interpretación.-
APARTADO c) Totales.
APARTADO d) En todos los núcleos de espectadores.

JUICIO: Nuestra Delegación Local de Jerez, nos informa de la siguiente forma:
"Película de muy buena fotografía y magistral interpretación que ha sido aceptada por el público, no como una versión histórica, ya que bajo este aspecto no se atiene exactamente a la Historia, sino como una película de aventuras".-

Dios guarde a V.I. muchos años.
Cádiz, 12 de Marzo de 1.949
El Delegado Provincial
P.A.
Butler

DON JUAN DE SERRALLONGA – PALMA – 25.11.1948

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR N° 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "DON JUAN DE SERRALLONGA" ESTRENADA EN EL SALÓN RIALTO DE ESTA CAPITAL EL DÍA 18 DE NOVIEMBRE DE 1948.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA.

A entender de todo el público esta película no responde a lo que por su propaganda se esperaba.

No emociona al espectador, ni despierta su interés, toda vez que se desarrolla muy fríamente y los personajes no logran dar realidad a sus intervenciones.

En general se puede decir que la cinta ha sido acogida con indiferencia.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES
REACCIONES.

La principal razón de la indiferencia del público ante "Don Juan de Serrallonga" estriba en que tratándose de una película de aventuras no se consigue dar a las mismas el tono emocionante a que se esta acostumbrado y por consiguiente los personajes centrales no ejercen ninguna influencia sobre el espectador.

Esta frialdad se debe principalmente a la falta de un guion adecuado no de un argumento, ya que este apenas tiene importancia en las cintas de aventuras, y de un director hábil y experto que supiera aprovechar los recursos cinematográficos. Los interpretes están en el mismo tono y a excepción de Amedeo Nazari, muy por debajo de lo habitual, sus actuaciones resultan muy deficientes.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES 0 PARCIALES

Se puede afirmar que fueron totales.

NÚCLEOS LE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"Don Juan de Serrallonga" es une película realizada siguiendo influencias cinematográficas italianas de antes de la guerra. Su director, Ricardo Gascón, se desenvuelve con cierto rutinarismo y abundan además en la cinta escenas de cine antiguo. No obstante existen momentos de cierta belleza cinematográfica.

La interpretación es mediocre y perjudica el desarrollo de la cinta.

La parte técnica es la corriente en el cine español.

En general una película que hubiera podido ser mejor.

Palma, 25 de Noviembre de 1948
El Delegado provincial de Educación Popular

DON JUAN DE SERRALLONGA – PAMPLONA – 31.05.1949

Título: “DON JUAN DE SERRALLONGA”
Casa : “Universal Films”
Exp. : 8160
Nac.: española
Día de estreno: 21 de mayo
Local: “Cine Avenida”

CRITICA

a) La acogida dispensada por el público a esta película fue buena, si bien quizá por los varios estrenos que han tenido lugar en los días de su proyección pasara algo desapercibida. Influye también la sala de proyección, de reducidas dimensiones.

Permaneció en cartelera cuatro días consecutivos.

b) Los aciertos de técnica, posiblemente más que el tema argumental, y la excelente interpretación de los personajes históricos, por los artistas nacionales y extranjeros, motivaron la favorable acogida, así como la armonización musical, el dialogo bien ajustado y la fotografía.

c) El juicio se refiere a toda la película.

d) No se han apreciado juicios dispares.

JUICIO PROPIO: La película revela un progreso notorio en la labor de los intérpretes y en el conjunto ambiental de la época.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 31 de mayo de l.949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.D. El Secretario,
F.: Emilio J. Esparza

DON JUAN DE SERRALLONGA – SALAMANCA – 04.02.50

INFORME SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL ESTRENADA EL ESTA CAPITAL DURANTE EL PASADO MES DE ENERO; TITULADA "DON JUAN DE SERRALLONGA".

"DON JUAN DE SERRALLONGA". Estrenada en el "Teatro Coliseum", de esta capital, el día 27 de enero de 1950.

a) Aceptada, no con mucho entusiasmo.
b) Por razones de tipo argumental.
c) Totales.
d) En casi todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Película entretenida, de pocas ambiciones. Buena fotografía, buen diálogo, y buena interpretación. En algunos momentos llega a despertar interés.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 4 de febrero de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F : R. G. Cantolla

DON JUAN DE SERRALLONGA – SORIA – 31.05.1949

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "DON JUAN DE SERRALLONGA"

a) Fue acogida por unos con agrado y por otros con indiferencia.

b) Las razones de los primeros fueron su argumento interesante, interpretación acertada y buena fotografía en su mayor parte.

e) Parciales.

d) No puede hacerse distinción de características especiales, si no es que el grupo do los indiferentes fue el de los sistemáticos detractores del cine nacional.

JUICIO PROPIO

Es una película que tiene de todo. A ratos buena y otros nada más que regular. Con escenas bien conseguidas y otras que bajan mucho por 1a interpretación y poca calidad fotográfica. El argumento es interesante y de el pueden sacarse magnificas consecuencias de orden ético. Quiere ser histórico y en esto presenta las situaciones bastante borrosas. Bien de sonido. En resumen: una película discreta, con algunos decorados e interiores muy buenos, que valora el cine español.

Se proyectó el día 12 de Mayo en el cine Avenida de esta Capital y el 13 en el cine Ideal.

SORIA, 31 de Mayo de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: F. Roncal Gonzalo

DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Rafael GIL
1947
CIFESA

Intérêt National
Tous publics
Prix du SNE ; Prix du CCH à Rafael Rivelles (meilleur acteur), Antonio Abad Ojuel (meilleur scénario), Alfredo Fraile (meilleure photographie)

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; historique ; romance

Synopsis : Adapation de l'œuvre de Miguel de Cervantes.

Le film raconte les aventures d »Alonso Quijano, un gentilhomme de la Mancha qui, après avoir lu et relu des romans de chevalerie finit par se prendre pour un chevalier errant. Il entreprend ainsi un long voyage pour combattre le mal et protégé les opprimés, accompagné de son écuyer Sancho Panza. Il décide d'adopter le nom de Don Quichotte de la Mancha pour que l'on narre ses exploits.

Cependant, au cours de ce voyage, le chevalier errant est victime de son imagination ; il voit dans la moindre auberge un château enchanté, prend les filles de paysans pour de belles princesses – il fait d'une paysanne de La Mancha la dame de ses pensées – ou encore les moulins à vents pour des géants menaçants. Après avoir libéré quelques prisonniers presque par accident, il décide de s'exiler dans les montagnes. Sancho Panza, le prêtre et le barbier de son villahe parviennent à la ramener chez lui.

Ses malheurs sont consignés dans un livre qui est diffusés à travers toute l'Espagne. Don Quichotte devient célèbre, non pas pour ses exploits chevaleresque, mais à cause de sa folie. Il fait l'objet de nombreuses moqueries, à commencer par celle de Samson Carrasco qui le provoque en duel. Le chevalier errant est cependant mis en échec. Dévasté, Don Quichotte vit ensuite reclut chez lui durant une année, avant de mourir entouré de ses amis et de sa famille.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Rafael Rivelles (Don Quijote), Juan Calvo (Sancho Panza), Fernando Rey (Sansom Carrasco), Manolo Morán (le barbier), Sara Montiel (Antonia), Juan Espantaleón (le curé), Guillermo Marín (le duc), Nani Fernández (Dorothée), José María Seoane (Cardenio), Francisco Rabal

Scénario : Rafael Gil, Antonio Abad Ojuel

Photographie : Alfredo Fraile

Musique : Ernesto Halffter

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Il s'agit de l'adaptation la plus longue (deux heures et douze minutes) et la plus fidèle de la période. En effet, le film retranscrit scrupuleusement les dialogues et suit l'ordre des épisodes présentés dans l'œuvre littéraires, contrairement à de nombreuses adaptations qui modifient l'ordre des aventures.

Le film a été réalisé par la principale maison de production de la période, CIFESA, dans le cadre du quatre-centième anniversaire de Miguel de Cervantes. L'adaptation de ce monument de la littérature espagnole constitue le moyen pour le régime de s'associer à l'histoire culturelle hautement prestigieuse de la nation. C'est à Rafael Gil, grand connaisseur de l'œuvre cervantienne, qu'est confiée sa réalisation. Les censeurs lui imposent de ne recourir qu'à des dialogues directement tirés de l'œuvre, afin de ne pas lui donner une portée sociale trop critique. Ils le poussent à sélectionner les épisodes dans lesquels le protagoniste est mis en valeur, pour

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 17

Période d'émission des rapports : du 27 mars 1948 au 2 octobre 1951

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Teatro Florida	2			**2**
05/04/1948	ALBACETE		1	3		**1,7**
Non indiquée	ALICANTE		2	3	-2	**1,3**
05/06/1948	ALMERIA	Salon Hesperia	2	-2		**0,7**
08/04/1948	BURGOS	Cine Calatravas				
02/04/1948	CACERES	Teatro Norba				
30/03/1948	CASTELLON		2			**2**
02/10/1951	CUENCA		3	-2		**1,3**
21/04/1948	GRANADA		3	2		**2,7**
MAYO 1948	GUADALAJARA	Cine Imperio	3	-2	3	**1,8**
09/04/1949	HUELVA	Cinema Rabida	3	2		**2,7**
01/06/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3	-3		**1**
27/04/1948	PALMA	Sala Astoria	3	-3		**1**
17/04/1948	PAMPLONA	Principe de Viana	2	-3		**0,3**
04/04/1948	SALAMANCA	Teatro Coliseum	3			**3**
07/06/1948	SEVILLA		2			**2**
27/03/1948	VALLADOLID		3			**3**
					Moyenne générale	**1,8**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Non indiquée	ALAVA			**2**
05/04/1948	ALBACETE	José de Luna Cañizares	DP	
Non indiquée	ALICANTE			**2**
05/06/1948	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	**2**
08/04/1948	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
02/04/1948	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
30/03/1948	CASTELLON	Manuel Antnio Zavala Diaz	DP	**2**
02/10/1951	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**2**
21/04/1948	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**3**
MAYO 1948	GUADALAJARA			**3**
09/04/1949	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**2**
01/06/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**-3**
27/04/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
17/04/1948	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**2**
04/04/1948	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**2**
05/04/1948	SEVILLA	José Maria Garcia-Cernuda	DP	**2**
27/03/1948	VALLADOLID	Antonin Santiago Juarez	DP	**3**
			Moyenne générale	**1,9**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1948-1951)

DON QUIJOTE DE LA MANCHA- ALBACETE -05.04.1948

INFORME RELATIVO AL ESTRENO EN ESTA CAPITAL DE LA PELÍCULA NACIONAL "DON QUIJOTE DE LA MANCHA", DE ACUERDO CON LAS INSTRUCCIONES DEL ILTMO. SR- DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE FECHA 30 DE NOVIEMBRE DE 1946.

Dos sentimientos diferentes ha provocado en la mayoría de los espectadores esta producción. El primero de decepción. Quienes conocen a fondo la inmortal obra de Cervantes quedan, en parte, defraudados al ver sólo algunos episodios y echar de menos ese sabor que sólo puede proporcionar su lectura.

Queda patente, como siempre, quizá más, la imposibilidad de llevar íntegramente a la representación los valores de esta magnífica obra.

Pero al poner de manifiesto las enormes dificultades que en la producción de esta película ha sido preciso vencer, nace el segundo sentimiento, altamente halagador para el cine nacional, apreciando la genial interpretación de Rafael Rivelles y la acertada dirección de Rafael Gil, de los que se nacen los comentarios más elogiosos.

Albacete, 5 de abril de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL

DON QUIJOTE DE LA MANCHA- ALICANTE – non daté

"DON QUIJOTE DE LA MANCHA"

a) Aceptación o repulsa con que el público ha acogido la película

Esta película se estrenó en sesión patrocinada por la Asociación de la Prensa y, por consiguiente precedida de una intensa y eficaz propaganda. Fueron invitadas las Autoridades.

La impresión en el público fue, en términos generales muy favorable, y en el mismo tono se produjeron los comentarios posteriores. En esto es decir en cuanto al metraje de la película se coincidió en la apreciación de que esta cinta resultaba un poco larga, aunque estaba algo disculpado tratándose de sintetizar una obra literaria de la envergadura del Quijote. Se estima, también, que esta duración le restara éxito comercial.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hagan podido originar tales reacciones.

En primer lugar se reconoce al juzgar esta película que el cinema español ha realizado un esfuerzo gigantesco para producir esta película, estimada por todos como un gran paso hacia la meta que nos anima.

Las razones de tipo argumental son obvias. Las técnicas y artísticas cuentan con la monumentalidad de la obra, con sus enormes dificultades de adaptación y, sobre todo, con el complejo que representa una incorporación a la pantalla de los sueños de Alonso Quijano. En este sentido "el interpretativo" se ha coincidido en apreciar unánimemente el acierto magnifico de

designar a Rafael Rivelles para este papel, y su labor causo en los públicos una intensa y verdadera emoción, así como también, por que no decirlo, una grata sorpresa a los que creen que España no tiene actores que puedan medirse con los actos americanos.

c) Si las mismas han sido parciales o totales

La reacción favorable del público ha sido unánime, únicamente hecha excepción de los que creen que algunos aspectos técnicos hubieran podido mejorar. El público al pa[...] puede suponerse menos preparado, ciertos pasajes de la obra le provocaron hilaridad; pero es justo reconocer que esta no fue nunca extemporánea y que no respondía a una estimación en la que se conceptuasen grotescas las palabras o las situaciones. En definitiva, podamos juzgar esta risa como una manera de matizar los aciertos que tuvo la película en cuanto a su penetración en la psicología de las masas.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron

Un número determinado de espectadores los más familiarizados con la literatura y técnica cinematográfica- no han dejado de formular reservas. Algunos insisten en que la versión cinematográfica del "Quijote", es dificilísima de realizar, aunque no imposible, debido a la extensión literaria de la obra y a la calidad de esta. Otros aducen que de la pantalla están ausentes como era de esperar las páginas literariamente fundamentales de la obra Cervantina, mientras que son muchos los que opinan que no vale la pena sacrificar la prosa descriptiva en aras de la acción representada, puesto que la prosa lo es todo en el libro inmortal.

Existe una sugerencia entre las mucha que harían interminables estas notas la cual hemos querido recoger porque coinciden en ella dos espectadores de formación muy diferente. El primero es un escritor, el segundo un hombre habituado al cine pero influido por su mercantilismo. Ambos expresaban, sin embargo, con diferentes palabras la misma idea. Según ellos las alucinaciones de Alonso Quijano han debido llevarse a la pantalla con todo el grafismo posible. O sea, que los molinos lo mismo que las ovejas debieron de serlo para Sancho y para los otros personajes en su objetiva realidad, pero para Alonso Quijano, debieron aparecer como enormes gigantes e interminables ejércitos, al propio tiempo que crecía en la imaginación calenturienta del hidalgo. Y así en todas las demás aventuras, esto nos demuestra que unánimemente se reconoce que la virtud del cine sobre la literatura y sobre el teatro, es que este tiene medios portentosos para esa dualidad de imágenes a que nos referimos concretamente en este punto.

e) JUICIO PERSONAL

Francamente favorable en principio, y para el conjunto de la película. No puede negarse el enorme esfuerzo que la misma representa, ni debemos desconocer lo que significa como pauta. Este es el cine que los españoles estamos obligados exhibir más allá de nuestras fronteras, y el que dentro de ellas puede lograr una formación magnifica de las masas.

Con el Quijote, acaso se halla iniciado una reconciliación entre el cine nacional y los españoles que hasta ahora no le han concedido importancia ni le han considerado capaz de evolucionar hacia lo que parece que va por el camino de la realidad, esto es, su técnica y su comparación con el cinema
extranjero.

En el orden artístico y técnico es indudable que esta producción no puede satisfacer plenamente. La síntesis literaria de "D. Quijote de la Mancha" realizada por Abad Ojuel, ha tenido que ajustarse a su objeto, es decir, síntesis cinematográfica; y en este sentido no ha podido ser otra cosa que una selección de lo más propicio para llevar a la pantalla. Así, pues, no tiene sentido la queja de las inhibiciones en que incurre literalmente, porque estas las ha exigido el instrumento del cinema. Pero la realización ya es otra cosa, en ella se ha puesto más escrúpulo que imaginación. De

nuevo vemos a Rafael Gil en su empeño de asimilar la mejor técnica pero incapaz de conseguir la necesaria acentuación humana, esto es vibraciones que lleguen al público. Como ejemplo delo que decimos bastaría citar la escena de la muerte de Alonso Quijano, cuyos planos son de positivo valor, pero nulos completamente, en cuanto a emoción y sentido de la realidad. Esto mismo se repite en otros muchos pasajes.

La única fantasía del que el Director ha hecho gala se concentra en escenas más carnavalescas que poéticas.

Y para final diremos que nos congratulan estos prime- [document incomplet]

DON QUIJOTE DE LA MANCHA- AVALA- non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "DON QUIJOTE DE LA MANCHA"

Distribuidora: Cifesa
Intérpretes: Rafael Rivelles, Juan Calvo, Sarita Montiel y Juan Espantaleon
Calificación: Tolerada para menores
Proyección: Teatro Florida, día 9 de abril de 1948
Expte; : 8027

a) La película "DON QUIJOTE DE LA MANCHA" tuvo una favorable acogida entre el público que asistió a la proyección, si bien hemos de reconocer que no se trata de una película de masas y por tanto no llega a impresionar a ciertos sectores.

b) El público en general supo valorar el esfuerzo y dificultades de llevar a la pantalla la inmortal obra de Cervantes.

Interpretativamente se consideró como muy destacada la actuación de Rafael Bivelles, pasando un poco desdibujada la figura de Sancho Panza a la que no se le ha sacado todo el partido posible.

Magníficos los exteriores y llenas de acierto las escenas del gobierno de la Ínsula y recepción en el castillo.

c) Como ya hemos señalado la acogida favorable tuvo carácter general.

d) Nada que señalar.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido la película tiene un carácter de plena afirmación, debiendo hacer constar que se trata de una buenísima película española, que ha de ser de tanto o mayor éxito en Hispanoamérica que en España, ya que su carácter de universalidad hace esperar un rotundo triunfo en las pantallas extranjeras.

Reconociendo las dificultades argumentales es necesario destacar ese triunfo de la cinematografía española, alcanzando con esta película.

En cuanto a la figura del Quijote, encarnada por Rivelles, hemos de señalar el acierto acabado de interpretación, si bien hay una pequeña cosa que oponer y es la excitación y enajenación constantes, que está reñida con la novela ya que D. Quijote tenía momentos de gran cordura en los que decía grandes verdades.

Encontramos igualmente que el papel de Sancho no ha sido explotado suficientemente, dejándose de apreciar el contraste en muchos momentos entre el materialismo del uno y el idealismo del otro.

A pesar de todo ello nuestro voto es totalmente favorable a esta producción de la cinematografía española, que paso a paso va alcanzando un elevado nivel.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA- ALMERÍA- 05.06.1948

Conforme lo dispuesto en su Oficio-Circular n° 2481 de fecha 20 de noviembre del 1946, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Salón Hesperia el día 28 del pasado titulada "DON QUIJOTE DE LA MANCHA", lo siguiente:

a) Ha agradado aunque sin entusiasmar a todos los que asistieron a la proyección de la película.

b) Era muy difícil lograr en una película el pase feliz de a obra inmortal de Cervantes. Faltan muchos capítulos que hubieran dado interés, como el de la cueva de Merlín, y algunos trucos cinematográficos que hubieran venido muy bien en la película como la lucha con los Molinos de viento y con los rebaños de carneros, que podían haberlos representado en formas de gigantes o ejércitos, que fue como en realidad los vio D. Quijote. No obstante la fotografía es buena bien cuidada y con buenos paisajes, aunque un poco algo teatral las escenas del palacio.

c) Los comentarios son favorables, los defectos mencionados anteriormente han sido acogidos solamente por una parte de los espectadores y aunque la película es de largo metraje no ha sido cansada ni el público ha salido aburrido, cosa que ya de por si es bastante lisonjera.

En mi impresión personal coincido con los defectos mencionados pero hay que tener en cuenta la envergadura de la película, la situación del cine español y sus medios y con ello podemos decir que se sigue con paso firme y seguro en el camino de los éxitos.

Adjunto se remite la crítica publicada en el periódico “Yugo” de esta capital.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Almería, 5 de junio de 1948
El delegado provincial
F: R.M. de los Reyes.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA- BURGOS - 08.04.1948

INFORME sobre la película española titulada "DON QUIJOTE DE LA MANCHA”, estrenada y proyectada en la Sala del Cine Calatravas esta capital durante los días 27 al 31 del pasado mes de Marzo y del l al 5 del actual, tolerada para menores, con hoja de censura de fecha de Marzo de 1948, expediente n° 8027.

Los días de permanencia en el programa de la. Sala del Cine Calatravas de la película "DON QUIJOTE DE LA MANCHA" demuestran el interés con que el público tomó, ante su proyección, la magnífica realización que Rafael Gil ha llevado a cabo. Un día tras, y más por curiosidad que por los favorables comentarios hechos, se ha visto bien concurrida dicha Sala en las distintas sesiones diarias. Sin entrar en detalle y limitando este informe a plasmar con exactitud la impresión recogida,

ha sido francamente buena. Todo el mundo se ha dado cuenta de las grandes dificultades que entrañaba la obra de llevar a la pantalla esta joya de la literatura española, y por eso, dejando aparte el excesivo metraje que hace un poco pesada esta cinta y el mayor o menor acierto en la elección y presentación de sus episodios, no regatea elogios, reconociendo a su vez, que se ha logrado una gran producción que honra y proclama el progreso de los Estudios nacionales.

Película esta de altos vuelos. Su éxito franco ha de traspasar el ámbito nacional pregonando la calidad conseguida por el cine español. Porque no es solo la interpretación, argumento, música, personajes etc., no. Es también técnica la que acusa un perfeccionamiento que escasea en otras muchas producciones nacionales, apreciándose que no han escatimado los medios necesarios a tal empresa, merecedora, desde luego, de ello.

Gran parte del éxito logrado se debe a sus protagonistas. Rafael Rivelles personaliza la figura de Don Quijote de forma insuperable, de la que hace una interpretación magnifica y perfecta, sobresaliendo notablemente sobre el resto de los intérpretes que colaboran con gran acierto en la película, entre los que destaca la labor de Juan Calvo y Guillermo Marín.

En general ha gustado mucho ver en la pantalla la figura popular de Don Quijote hecho suficiente para atraer mucho público, saliendo gran parte satisfechos y complacidos de la proyección de este film, pero sin llegar a despertar el aplauso sincero probablemente por su largo metraje que a otras películas no se regatea.

Burgos, 8 de Abril de 1.948
El Delegado Provincial

DON QUIJOTE DE LA MANCHA- CACERES – 02.04.1948.

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA "DON QUIJOTE DE LA MANCHA"

Durante cinco días consecutivos, en las secciones de tarde y noche y en todas ellas con una gran concurrencia de público, se ha Venido proyectando 1a película de producción nacional DON QUIJOTE DE LA MANCHA con la nota por demás simpática de ser rodada gratuitamente esta tarde para los niños de las escuelas públicas en el espacioso Teatro NORBA, cuya fiesta ha sido organizada por la Inspección de Primera Enseñanza y patrocinada por el Excmo. Sr. Gobernador Civil de 1a Provincia. .

El éxito de esta gran producción nacional, aparte las contadas objeciones que quieren justificar la lectura del QUIJOTE entre la multitud de los que no lo conocen más que a "trozos" o por expresiones cervantinas en cualquier trabajo de fácil redacción, ha sido verdaderamente excepcional en un público que por nada repite, como lo demuestra el hecho de los cinco días proyectándose por tarde y noche, con la nota tan simpática al final, de que la vean todos los niños pobres de Cáceres.

Con solo consignar lo que antecede, bastaría para poner de mani[fi]esto la aceptación que ha tenido en este público la película DON QUIJOTE DE LA MANCHA, sin otros términos de comparación en el elogio respecto al arte y a,1a interpretación.

Sencillamente gustó con irresistibles muestras de admiración y hasta se comprendió, en ese gran vació de la intencionalidad por donde navega la ignorancia del “Quijote" para captar lo que hay de sublime y de trascendente en la figura de Don Alonso Quijano el bueno, que aún puede seguir haciendo salidas por los campos de su gran ideal.

Absortos ante la película, no se puede concebir que haya quien iguale y menos supere a Rafael Rivelles en 1a interpretación de DON QUIJOTE. Así es como se lo tiene que imaginar el que haya leído más de una vez la grandiosa obra, porque de esa manera y no de otra podía ser "el

Caballero de la Triste Figura" con todas las transformaciones psicológicas del que camina alucinado por las alturas de sus más caros sentimientos.

Ante la pantalla no se conoce a Rivelles: se ve en carne y hueso a Don Quijote, al auténtico don Quijote de la Mancha, tal y como lo comprendieron quienes se aferraron para entenderlo, a 1a más grandiosa obra que vieron los siglos y aquellos que por distintos medios o por estampas vulgarizadas, no comprendían que Don Quijote en cuerpo y alma fuera de otra manera.

Y no desmerece en nada su contrafigura en la persona de Juan Valvo, representando a Sancho Panza; pues si el concepto vulgar llego a hacer del famoso escudero el tipo socarrón y marrullero que hacía más honor a su apellido que a la misión que en la filosofía del mundo se le confiaba, por falta de conjunto en 1a percepción transcendental de la inigualada y genial obra de Cervantes, a causa, como decimos, de meditado y profundo estudio, es lo cierto que en lo esencial se encuadra exactamente en su puesto, discordando en lo que no puede serle imputable : en 1a voz.

La voz de Calvo en el Quijote, suena como entre tapices y alfombras, o paredes y techos estucados, no en posadas y caminos con el acento rudo de un cazurro. Es el timbre de voz de un señor que modula con delicadeza y que deja sospechar su distinción; no es 1a voz de un hombre de campo con ademanes groseras que parece que habla siempre desde lejos, sin preocupaciones de tonos. Pero esto, a1 fin y al cabo, es un detalle que se puede pasar por alto.

Su gran figura ha sido una lástima no completarla con los diálogos con su mujer.

Todos los demás personajes se aprecian cuidadosamente estudiados, así como las fotografías tanto interiores como exteriores, ponderándose por su cuidado y lujosa presentación las escenas del palacio, por el impecable desfile de cuantos hechos y figuras fueron la principal obsesión del loco más cuerdo que ha podido crear la mente del hombre.

La música no ha podido ser estimada en lo que indudablemente se merece, a causa sin duda de defectos en el manejo del aparato, o porque este empiece a adolecer de los inconvenientes del uso.

CACERES, 2 de abril de 1948.
El Delegado Provincial

DON QUIJOTE DE LA MANCHA- CASTELLÓN – 30.03.1948

Tengo el honor de elevar a V.I. informe correspondiente a la película española DON QUIJOTE DE LA MANCHA, estrenada en esta capital.

Por parte del público ha tenido esta producción magnífica acogida. Solamente elogios escuchamos en tono a su proyección. Únicamente recogimos alguna crítica dirigida a su excesiva longitud, que hace que pese en ciertos momentos sobre el espectador. Pero en general podemos afirmar que se consideró a la película como a una de las mejor logradas por el cine nacional.

Esta Delegación cree que, en efecto, es película que demuestra el grato de perfección a que ha llegado el cine español. Y no solamente en su aspecto material (plenamente conseguido) sino también en cuanto ha sabido llevar a la pantalla una obra y unos personajes dificilísimos de plasmar corporalmente. Los intérpretes, en especial el protagonista y su escudero, tienen una ex[s]plendida actuación; las fotografías de exteriores, magnificas. En cuanto al sonido, estimamos que en algunas escenas le perjudica algo la música de fondo, que no deja percibir con claridad el dialogo. Consideramos las mejores escenas las de la primera parte de la película, y la menos lograda, la del combate en la playa. El vestuario e interiores, muy apropiados.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón, 30 de marzo de 1948
El delegado provincial

DON QUIJOTE DE LA MANCHA - CUENCA – 02.10.1951

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGADO PROVINCIAL.

a) Aceptación o repulsa por parte del público.
Hemos de consignar que, en general ha sido bien aceptada por la mayor parte de los espectadores.
.
b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

La buena acogida dispensada se debe sin duda al eco cordial que el tema de D. Quijote encuentra siempre en la mayoría de los españoles. La fotografía he sido considerada, por los aficionados más capacitados, como excelente.

Se han señalado por un sector del público, reducido, algunas faltas de ambientación, creyéndose que esta no está perfectamente lograda, y que si se hubiera conseguido con un mayor grado hubiera contribuido a realzar el valor de la película.

Algunos han tildado la realización del protagonista de demasiado teatral, creyendo que no se ajusta fielmente a los cánones cinematográficos.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Creemos que se trata de una buena película, aunque sea necesario poner de relieve que no se ha sacado en la confección del guión todo el partido que un tema tan jugoso como el de D. Quijote brindaba.

La acción peca a veces de lentitud en su desarrollo lo cual está reñido con la agilidad del tema.

Cuenca, 2 de Octubre de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José L. Álvarez de Castro.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA- JEREZ DE LA FRONTERA – 01.06.1948

En cumplimiento a lo ordenado por V.I. en oficio número 2481 le transcribo infame de la película de producción nacional "DON QUIJOTE DE LA MANCHA", con Hoja de Censura a n°8027, proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez el día 27 de mayo.

APARTADO a) Fue aceptada.

APARTADO b) La buena interpretación y la fotografía han sido las causas principales para que esta película mese aceptada.

APARTADO c) Puede afirmarse que casi fue total la aceptación.

APARTADO d) Un grupo de amantes del cine bueno y de la literatura española de las localidades de más precio fueron lo que pusieron reparo a 1a película.

El Delegado Local de Jerez nos dice lo siguiente: "La versión cinematográfica del Quijote no ha sido recogida en todo su valor la obra inmortal de Cervantes que sirve para la confección del guión. Se ofrece algunas escenas más propias de película cómica que de un guión que debió ser la cima de nuestra fotografía por la obra que se representaba.

Después de haber oído la versión radiofónica de la B.B.C. de Londres, se observa en la película una falta absoluta de dirección o supervisión literaria que no ha sabido recoger; la falta de hilación de algunas escenas y sobre todo el situar los personajes en la forma que indica la obra original".

Dios guarde a. V.I. muchos años.
CÁDIZ, 7 de Junio de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

DON QUIJOTE DE LA MANCHA – GRANADA – 21.04.1948

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "DON QUIJOTE DE LA MANCHA".

a) Aceptación ó repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película "Don Quijote de la Mancha", ha sido en general, muy bien acogida por todos los sectores de público, ya que se trata de una gran cinta con todas las cualidades de superproducción, resultando amena y de gran espectacularidad y acción.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc, que hayan podido originar tales reacciones:

Desde el punto de vista técnico, constituye la cinta un gran éxito y demuestra la evolución del cine español. Teniendo en cuenta lo difícil de la adaptación y la inmensa labor realizada para trasplantar al cine las aventuras y episodios de la figura que Cervantes imaginara, hay que reconocer el mérito de esta cinta en todo su valor.

Rafael Gil, gran director, nos demuestra su buena técnica y agilidad, en esta película que cuenta con un excelente conjunto de colaboraciones, destacando entre ellas, 1a de Alfredo Fraile magnifica fotografía la suya a lo largo de toda 1a película y la bella música de Halffter, así como los entonados y discretos decorados de Alarcon.

Hay que resaltar la perfección del sonido, sobre todo, en las escenas de los molinos volteando, y en la del paseo por 1a calle del pueblo en reposo.

La magnífica interpretación de la figura del "loco hidalgo", no es posible superarla, ya que Rafael Rivelles ha comprendido el espíritu del personaje que encarna y se ha ajustado a él fielmente, culminando su actuación en esa escenas de 1a muerte prodigio de interpretación. Cabe destacar, asimismo, la buena interpretación de Juan Calvo, en su papel de Sancho, llena de humanidad, bien secundados por los restantes intérpretes.

c) Si las mismas son totales o parciales:

Parciales, ya que el público de escaso nivel cultural, no ha comprendido el verdadero valor de la película.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En los hechos constar en el apartado anterior.

e) Juicio propio:

Estimamos que la cinta que se comenta constituye un gran acierto del cine español, que acogemos con nuestra sincera admiración y aplauso, por haber salido triunfante del difícil trance de llevar a la pantalla, las aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.

f) En hojas separadas tengo el honor de enviar las criticas aparecidas en los Diarios "Patria" e "Ideal".

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 21 de Abril de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,,
Firmado : José León Arcas.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA – GUADALAJARA – non daté

INFORME DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "DON QUIJOTE DE LA MANCHE

Estrenada en el "Vine Imperio" el día 1-5-48

a) La película ha obtenido buen éxito, aunque no ha faltado quien la critique, de modo fundamental, en cuanto es imposible recoger el mejor espíritu del Quijote en una película.

b) Por todos, ha sido alabada la magnífica realización conseguida, así como la interpretación, en especial, por lo que se refiere a Rafael Rivelles.

c) La opinión anterior, ha Sido unánime. La única diversidad de criterios, se establece en los que se limitan a encontrarla aburrida, y los que, como antes se señaló, no ven en la película, porque sería imposible, todo lo que la obra es.

d) Señaladas las opiniones anteriores, ya se supondrá que la primera es de quien en solo buscan temas modernos y divertidos en el cine, y la segunda, da quienes se llaman enamorados del Quijote.

El juicio que a esta Delegación merece, ha Sido magnifico. La realización, en especial, es formidable, y creemos conseguido plenamente el objetivo que pudo buscarse.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA – HUELVA – 09.04.1949

De conformidad con el oficio-circular n° 2481, de 7 de diciembre de l946, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película española "DON QUIJOTE DE LA MANCHA", estrenada en el Cinema Rábida, el día 3 de abril actual:

a) La película por la índole de su argumento, ha sido bien acogida en general.

b) Las razones de ésta acogida, han sido en la mayor parte de los espectadores, motivadas por la popularidad de la obra de Cervantes.

c) Estas razones han sido totales, exceptuando el sector de público aficionado al cine americano, que no ha asistido a su proyección, calificándola de antemano de "pesada".

d) En el núcleo de espectadores de escaso nivel cultural, en su mayoría infantil, las razones de la buena acogida, fue debida únicamente al argumento. En el núcleo de espectadores de un nivel cultural más elevado, se comenta muy favorablemente la fidelidad con que ha sido llevada a la pantalla la obra, la acertada dirección técnica y artística, así como la interpretación, encontrando únicamente demasiado largas algunas escenas, especialmente la muerte de Don Quijote; algunos opinan que la ruta del Quijote, no ha sido seguida con fidelidad, pudiendo haber sido sustituidas algunas aventuras, por otras más interesantes.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión representa un importantísimo avance en nuestra producción cinematográfica, ya que en cuanto a técnica y dirección constituye un acierto, destacando la música y la excelente fotografía; resulta un poco lento su desarrollo, y excesivamente larga la muerte de Don Quijote. En cuanto a las figuras principales, teniendo en cuenta su difícil personalidad simbólica, han sido interpretados con sobria justeza.
Se adjunta recorte de la crítica publicada en el periódico "ODIEL", de ésta capital.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 9 de abril de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia

DON QUIJOTE DE LA MANCHA – PALMA – 27.04.1948

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "DON QUIJOTE DE LA MANCHA", ESTRENADA EN LA SALA ASTORIA DE ESTA CAPITAL EN FECHA 22 DE ABRIL DE 1948, EN FUNCIÓN DE GALA PATROCINADA POR LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR DE BALEARES.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

El estreno de "Don Quijote de la Mancha" tuvo lugar en función de gala patrocinada por esta Delegación provincial, cursándose invitaciones para la misma, a las Autoridades provinciales y al Cuerpo Consular".

La película ha sido acogida muy favorablemente por la opinión, considerándola como la mejor cinta nacional de la temporada y una de producidas hasta la fecha.
"La proyección de "Don Quijote de la Mancha", ha tenido caracteres de gran acontecimiento principalmente en los sectores conscientes de las dificultades que representaba la adaptación al cine de una obra de tal magnitud.

Cabe señalar que la película se esperaba con cierto prevención, ya que en repetidas ocasiones se ha observado que las obras absolutamente literaria no obtienen grandes resultados en su versiones cinematográficas si no son realizadas por mano muy experta con la colaboración de grandes valores artísticos y usando de positivos medios. Por eso y a pesar de la noticias

satisfactorias llegadas a Palma sobre la cinta, se dudaba de su calidad ya que se creía que la película habría caído dentro de un sentido demasiado literario, tal vez en uno demasiado fantástico, o a manera de cuento, etc., que la perjudicaría visiblemente.

Así se puede decir, entonces, que la sorpresa ha sido mucho mayor pues la opinión ha coincidido que el mayor éxito de la cinta escriba en su adaptación y enfoque, realizada de una manera natural y obrando los personajes en forma real.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ECT. , QUE ORIGINARON TALES
REACCIONES.

Todos los factores contribuyen al éxito de la película. La adaptación y guion Cinematográfico no tiene reparo alguno y es el principal de la calidad de la cinta. La interpretación muy buena, principalmente en Rafael Rivelles que realiza una labor ajustadísima y digna de todo encomio. La fotografía, decoración, música, etc. también resulta de gran calidad.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Las reacciones favorables ha sido totales. Cabe señalar empero, que "Don Quijote de la Mancha", siendo una película de tema popular, y reconociéndose en todos los sectores e cualidades, no es cinta pana conseguir un éxito total, toda vez que en la actualidad existen grandes núcleos donde el "Quijote" como libro no acaba de ser comprendido, sucediendo lo mismo con la película.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

No se ha originado ninguna reacción desfavorable. Solamente se puede decir que a las personas de escaso nivel cultural les ha parecido pesada la película debido a su larga duración.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"Don Quijote de la Mancha" es una pe las películas españolas que se ha realizado con más cuidado y atención para evitar estos deslices que son tan comunes en nuestra cine.

Todo en "Don Quijote" encaja perfectamente dentro de 1a calidad cinematográfica y se puede afirmar que la película no desmerece de la gran obra literaria nacional, ya que con certero criterio se ha extraído de la misma, lo que pudiera dar más realce a la cinta.

Cree esta Delegación provincial que hubiera podido ser logrado un Quijote más literario, con más fantasía, etc., pero no duda que la versión conseguida es grandemente acertada y amoldada en lo posible al carácter de nuestros tiempos.

La interpretación es perfecta en Rafael Rivelles y de ahora en adelante la evocar el Quijote se recordara siempre su gran labor.

Los restantes personajes cumplen muy bien su cometido, si bien no están a la altura del protagonista.

La parte técnica de la cinta no puede ser mejor y podrá quedar como modelo para todas las películas nacionales.

Palma, 27 de abril de 1948
Delegado provincial de Educación Popular

DON QUIJOTE DE LA MANCHA – PAMPLONA – 17.04.1948

Título: "DON QUIJOTE DE LA MANCHA"
Casa: "Cifesa P."
Exp. : 8027
Nac. : española
Día de estreno: 2 de abril
Local: "Príncipe de Viana"

CRITICA

a) La acogida favorable dispensada por el público a esta película ha superado a la obtenida por las mejores producciones nacionales, ya que constituyó una auténtica y sorprendente revelación de acierto el reflejo cinematográfico de la obra de Cervantes. La asistencia de público a su proyección ha sido continua y numerosa durante los ocho días que permaneció en cartelera.

b) Sobre los diversos aspectos verdaderamente acertados de la película, se destaca la labor personalísima de la interpretación de la figura de don Quijote por el actor Rafael Rivelles que mantiene en la más pura admiración a los espectadores en la sucesión, bien prolongada, de aventuras del Hidalgo. Si el reflejo físico de los cambiantes estados psicológicos, por lo bien logrados generalmente, constituye el galardón más apreciado de las películas extranjeras de alta calidad, nada les envidia, en esta ocasión, el don Quijote que aparece en le pantalla.

La elección de pasajes, forzosa dada la amplitud de la obra literaria, constituye une sabia síntesis del guionista; lo mismo que el diálogo y colorido de la época.

c) El juicio se refiere generalmente a toda la película, si bien el defecto de la lentitud atribuido a la escena final la muerte de Don Quijote, y la pobreza de medios técnicos, en la aventura de Barcelona, se hayan exteriorizado, quizá como consecuencia de les antiguos y conocidos prejuicios sobre la valía española.

d) Un sector de la crítica que mantiene una disposición de ánimo siempre de "reserva" cuando asiste a la proyección de cintas nacionales, juzgaba casi apriorísticamente que, dada la imposibilidad material y espiritual de llevar el Quijote a la pantalla el resultado no puede en manera alguna ser satisfactorio.

JUICIO PROPIO: La película merece los más altos elogios, en todos los sentidos, aunque en la escena final se advirtieron deficiencias técnicas de sonido que malograron la apoteosis.

Dios guarde a V.I. muchos años.
7 de abril de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: Jaime del Burgo

DON QUIJOTE DE LA MANCHA – SALAMANCA – 04.04.1948

"INFORME SOBRE LA PELÍCULA “DON QUIJOTE DE LA MANCHA”
“DON QUIJOTE DE LA MANCHA”, estrenada el 27 en el Teatro "Coliseum”.

a) Aceptación sin reservar por la parte de todo el público.

b) Aceptación respondía tanto a la parte técnica como artística y argumental.

c) Aceptación total.

d) En todo núcleo de espectadores.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Aunque era difícil en empeño de llevar a la pantalla una obra de la envergadura de “El Quijote” sin embargo Rafael Gil ha logrado el milagro para el cine español, pues ha llevado a la pantalla con toda fidelidad la obra cumbre de la literatura española, encamando la en personajes que responden fielmente a que todas las imaginaciones se habían forjado con la lectura de la obra de Cervantes. No hay que poner repares ni en la dirección, ni en la fotografía, en las escenarios, ni en el vestuarios, etc., aunque sin embargo existe un punto quizá que nos deja un poco en vació nuestro ambicioso deseo, y es que en toda la película presenta casi con exclusividad al hombre loco, sin que apenas aparezca la parte de cordura y espiritualidad que D. Quijote mostraba como paliamento de sus hechos descabellados en los consejos que da a Sancho.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 4 de abril, 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL

DON QUIJOTE DE LA MANCHA – SEVILLA - 07.06.1948

En cumplimiento de lo ordenado por V.S.I, en Oficio-Circular N° 1481, de la Sección de Cinematografía, tengo el honor de informar del estreno en ésta Capital de la película producción Nacional, titulada "DON QUIJOTE DE LA MANCHA", habiéndose obtenido de su proyección las impresiones siguientes:

a) La Dirección Técnica muy acertada.

b) La interpretación de Alonso Quijano buenísima, pero la de Sancho Panza, no encaja en su psicología con la concepción cervantina, de éste personaje. Los demás interpretes cumplen discretamente su cometido. Las fotografías, decoraciones y paisajes responden al esfuerzo realizado por la Dirección, para el montaje de ésta obra inmortal.

c) El éxito de esta cinta el halagüeño en toda la proyección.

El juicio de ésta Delegación Provincial, coincide con los apartados anteriores.
Se adjuntan críticas de la Prensa local.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.

Sevilla, 7 de Junio de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR

DON QUIJOTE DE LA MANCHA – VALLADOLID – 27.03.1948

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL

"DON QUIJOTE DE LA MANCHA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO.- La aceptación de esta película por parte del público no puede ser más excelente. De un modo general podemos decir que sea una de las películas más convenientemente logradas por nuestro cine aceptándose por tanto como una película capaz de codearse con un gran número de buenas películas extranjeras.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. No debió ser empresa fácil el atacar la más grande y noble de las novelas universales cuando tantos fracasos habían precedido a este empeño, tanto nacionales como extranjeros, más la nobleza y la dignidad de la dirección, el buen acierto de la adaptación del guión, los decorados y finalmente la interpretación han conseguido hacer de ella una película de excelentes calidades cinematográficas.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. El juicio de esta Delegación coincide en todos sus extremos con el aplauso dedicado a esta producción nacional tanto por el publicó como por la crítica.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 27 de Marzo de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: A. Santiago Juárez.

DOÑA MARÍA LA BRAVA

Luis MARQUINA
1948
Manuel de Castillo

Première catégorie
Tous les publics
Pas de distinction

Genre(s) cinématographique(s) : historique ; drame

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre éponyme d'Eduardo Marquina, publiée en 1909.

Au milieu du XV^e^ siècle en Castille, le roi Juan II délaisse les affaires du royaume pour s'adonner pleinement à ses loisirs, les tournois et les joutes poétiques. C'est donc le connétable Alvaro de Luna qui exerce en réalité le pouvoir. Les intrigues et les conspirations se succèdent à la cour, fomentées par la reine Isabelle du Portugal ou par la noblesse qu'Alvaro tente tant bien que mal de contrôler. C'est dans cet univers d'intrigue qu'apparaît à la cours une belle aristocrate, María de Guzmán, surnommée « la Brava » (« la Brave ») en raison de son fort caractère. Alvaro, subjugué par la jeune veuve, lui fait la cour, sans succès : cette dernière demeure fidèle à la mémoire de son mari défunt et se consacre entièrement à l'éducation de son fils, Alonso. Pendant ce temps, une partie de la noblesse sous le commandement du prince Enrique – soutenu par la reine Isabelle – conspirent contre le connétable afin de l'éloigner des faveurs royales. Un jour, le fils de doña Maria La Brava est cependant retrouvé mort : la noblesse, menée par Pérez de Vivero accuse alors Alvaro devant le roi. Cependant, Alavaro parvient à prouver au roi qu'il est l'objet d'une infamie et met au jour les auteurs du complot qui sont emprisonnés. Pendant ce temps, doña Maria la Brava découvre fortuitement que le prince Enrique se trouve en possession d'un médaillon de son défunt fils. Ce dernier, amoureux de la veuve, finit par lui avouer qu'il est responsable avec Pérez y Vivero de la mort d'Alonso, lorsqu'ils ont voulu lui voler la camée à l'effigie de la jeune femme. Folle de rage, doña Maria tue les responsables de la mort de son fils. Pour éviter qu'elle ne soit condamnée pour ces meurtres, Alvaro feint de l'emprisonner mais la cache en réalité sur ses terre, à Burgos, tandis que les nobles œuvrent une fois de plus pour décrédibiliser Alvaro et l'accuser de haute-trahison ainsi que des meurtres des deux aristocrates. Encouragée par la reine, Juan II condamne alors à mort son principal conseiller. Afin de protéger Maria la Brava, Alvaro renonce à ce que la vérité n'éclate. Avant qu'il ne soit traduit en justice, Alvaro et la veuve se déclarent leur amour. Alvaro est ensuite décapité publiquement, accusé de haute-trahison.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Tina Gascó (Doña María la Brava), Luis Hurtado (Alvaro de Lunaà, José Rivero (Juan II de Portugal), Miriam Day (Isabel de Portugal), Adriano Dominguez (prince Enrique), Manuel Dicenta (Pérez y Vivero), Salvador Soler Marí (Alvaro de Estúñiga), Rafael Romerp Marchent (page Morales), José Prada (marquis de Santillana), Asunción Sancho (dame Catalina, Arturo Marín (jongleur), Carlos Díaz de Mendoza (comte de Plasencia), Jacinto San Emeterio (Juan de Mena), Pablo Alvares Rubio (Jesse), Carlos Díaz de Tejada (Montoro)

Scénario : Francisco Cossío et Luis Marquina

Dialogues : Luis Marquina

Photographie : Enrique Guerner

Musique : Manuel Parada

Décors : Sigfrido Burmann

(1) Labany J., « Historia y mujer en el cine del primer franquismo », *Secuencia*, N°15, 2002, p. 50
(2) ROSÓN VILLENA María, « Historia e identidad: Heroínas en el cine histórico español de los cuarenta », *I Congreso Internacional de Historia y Cine, 2008,* Universidad Carlos III, 2008, p. 336

EN BREF

Ce film intègre les grandes superproductions historiques caractéristiques des années quarante. Tourné entièrement en studio, les décors et l'ambiance du film sont confiés au décorateur en chef phare de la période, Sigfrido Burmann.

Les représentations de genre dans le film servent son discours politique. Plusieurs historiens ont mis en évidence la féminisation de la figure du roi. Juan II délaisse ses pouvoirs politiques pour se consacrer pleinement à la poésie et à la musique. Labany estime ainsi que cette représentation s'oppose au traditionnel « pouvoir phallique » (1) incarné par un roi guerrier. Il s'agit d'une critique implicite de la figure du monarque suite à la Loi de Succession de 1947 qui maintient l'Espagne dans son statut de monarchie, mais une monarchie sans roi, dirigé par un chef d'Etat (Franco). A l'inverse, les valeurs guerrières sont incarnées par Doña María la Brava, qu'elle associe étroitement aux principes d'abnégation et de maternité. Elle prend les armes pour venger la mort de son fils, puisque son époux décédé ne peut laver son honneur. En outre, l'amour qu'elle réprime pour le connétable peut être interprété comme le modèle destiné à de nombreuses femmes devenues veuves après la Guerre civile : un modèle de fidélité aux soldats nationaux morts pour la Patrie et un modèle de courage, celui d'une mère défendant coûte que coûte l'intérêt des siens (2).

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 11
Période d'émission des rapports : du 21 avril 1948 au 30 septembre 1950

La réception des films par les publics en province

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	BADAJOZ	Teatro Menacho	-2		-2
02/07/1949	CACERES				
30/09/1950	CASTELLON		-3		-3
05/06/1948	GRANADA		2		2
31/10/1949	HUELVA	Teatro Mora	0		0
07/06/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3		3
19/07/1949	OVIEDO	Cine Aramo	1		1
16/02/1949	PALMA	Salon Rialto	0		0
17/09/1948	PAMPLONA	Principe de Viana	2	2	2
04/06/1948	SALAMANCA	Cinema Salamanca	3	-3	1
21/04/1948	VALLADOLID		2		2
				Moyenne générale	**0,6**

La réception des films par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	BADAJOZ	Narciso Campillo Balboa	DP	**-2**
02/0749	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
30/09/1950	CASTELLON	Manuel Andrés Zavala Díaz	DP	**-3**
05/06/1948	GRANADA	José León Arcas	DP	**-3**
31/10/1949	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredía	DP	**-3**
07/06/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cádiz Salvatierra	DL	**2**
19/07/1949	OVIEDO	Alejandro Fernadez Sordo	DP	
16/02/1949	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**-3**
17/09/1948	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**2**
04/06/1948	SALAMANCA	Luis Plaza Madrid	SP	**2**
21/04/1948	VALLADOLID	Antonin Santiago Juarez	DP	**2**
			Moyenne générale	**-0,7**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1948-1950)

DONA MARIA, LA BRAVA – BADAJOZ – Non daté

BADAJOZ. CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "DONA MARIA LA BRAVA", ESTRENADA EN EL TEATRO MENACHO EL DÍA 9 DE SEPTIEMBRE DE 1949.

Esta película española, estrenada en día laborable, tuvo escasa acogida en el público que acudió a presenciarla. Gustó el verso inmortal de Marquina, pero se echó de menos falta de inteligencia en la realización de la película, que pasó por nuestras pantallas sin pena ni gloria.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Los realizadores de ésta película, se han preocupado más de que llegue al público las exquisiteces del verso, que de darle ritmo cinematográfico. Por ello, la película salvando, naturalmente, la belleza de aquél, llega a cansar en muchos momentos, notándose mucha pobreza en la realización de algunas escenas, y teatralidad en la acción de otras.

La interpretación es vulgar, salvándose sólo Manuel Dicenta y Miriam Day.

(Se adjunta recorte de prensa, con la crítica aparecida en el diario local HOY)

DONA MARIA, LA BRAVA – CÁCERES – 02.07.1949

Precedida de una lujosa y artística propaganda de carteles murales, durante estos últimos días se ha dado a conocer por primera vez en Cáceres la película de producción nacional, DOÑA MARIA LA BRAVA, obra de Eduardo Marquina y guión de Francisco de Cossío, cuyos principales intérpretes los constituyen Luis Hurtado, Tina Gascó, sin que desmerezcan en su trabajo los demás artistas que toman parte en la misma, bien ejecutada por cierto y desarrollada en todos sus aspectos de manera irreprochable, tanto por la técnica como por el decorado y vestuario, lujosamente presentado.

Pero por tratarse precisamente de "Doña María la Brava", el público se llevó una decepción al encontrarse con una Doña María la Brava que no era la suya, aquella que sobresale en la Historia con su gesto de venganza por la muerte de sus dos hijos, ocurrida en Salamanca, si bien nació en Plasencia, de esta provincia, donde aún al cabo de los siglos se mantiene en pié la casa de sus padres, llamada, de las dos torres.

El público se encontró con una Doña María la Brava que termina enternecida y casi enamorada de Don Álvaro de Luna y con la muerte de un solo hijo, cuando fueron dos varones y una hembra lo que tuvo con Don Enrique Enriquez, señor de Villalba, del que se encontraba viuda a la sazón.

El hecho histórico atribuido a Doña María la Brava, hija como decimos de Plasencia y avecindada en Salamanca en aquella fecha, es que estando jugando el menor de los dos con los hermanos Manzanos, fue muerto por estos quienes atemorizados de su obra, acordaron ciegamente matar al otro hermano, cuyo valor temían.

Los asesinos Manzanos emigraron a Portugal y al divulgarse el acontecimiento por todo Salamanca, el pueblo se vio sorprendido al observar que la madre, sin enternecerse ni verter una lágrima al conocer tan tremenda noticia, se dirigió a Portugal acompañada de sus vasallos, sabiendo

por unos espiás que los Manzanos estaban en Viseo, donde se dirigió, y echando abajo la puerta de la posada donde estos se encontraban los mató, retornando a Salamanca con las cabezas de los dos asesinos de sus hijos clavadas en dos picas y atravesando por entre la muchedumbre se apeó de su caballo ante la Iglesia donde estaban enterrados los cadáveres de sus hijos para poner sobre sus tumbas las cabezas de los dos Manzanos.

Este es el hecho histórico del siglo XV de la época de Don Juan II, tan conocido por estas tierras y que acreditan las más autorizadas referencias de la Historia.

Por lo demás, a la película no hay que ponerle el menor reparo como obra cinematográfica; pero tiene el inconveniente de desorientar al público, ya que el cine, como elemento divulgador de hechos reales y verídicos, ha de atenerse más a la exactitud, que a la inspiración y belleza del verso en el campo de la literatura.

Al encontrarnos con este caso, nos imaginamos la sorpresa del público, si un día, anunciando una película sobre Guzmán el Bueno, este se ofreciera al público en cualquiera de sus facetas puramente personales, que indudablemente las tendría, prescindiendo del Castillo de Tarifa y sobre una de sus almenas la figura de Guzmán el bueno arrojando su daga para que sacrificaran a su hijo, antes que rendirse.

No se puede descuidar el concepto popular de la historia en hechos tan sobresaliente como el que nos ocupa.

CÁCERES, 2 de julio de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

DONA MARIA, LA BRAVA – JEREZ DE LA FRONTERA – 07.06.1948

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio nº 2481 le transcribo informe de la película de producción nacional "DOÑA MARIA LA BRAVA" con Hojas de Censura n.º 4915, proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez durante los días 8 al 10 de Mayo.

Apartado a) Fue aceptada.
Apartado b) La aceptación fue total por la magnífica dirección e interpretación.
Apartado c) Fue aceptada totalmente.
Apartado d) En todos los espectadores.

Nuestro Delegado Local en Jerez de la Frontera nos dice lo siguiente: "Es una película que ha merecido cálidos elogios de todo el público que asistió a le proyección, por su argumento histórico, magnifica presentación, muy buena interpretación y una dirección acertada, únicamente se le puede poner algún reparo a la fotografía que en ocasiones es demasiado obscura.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 7 de Junio de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

DONA MARIA, LA BRAVA – CASTELLÓN – 30.09.1950

Tengo el honor de informar a esa Superioridad sobre la película española titulada DOÑA MARIA LA BRAVA, estrenada en esta capital.

Esta película, proyectada en programa doble y cine de segunda fila, tenía preparado ya el ánimo del público que no esperaba de ella nada extraordinario. Aún así, la cinta defraudó, no solo por la mediocridad de la dirección y deplorable actuación de los artistas secundarios sino y fundamentalmente, por las deficiencias de sonido que hacen ininteligible la mayor parte del film y deslucimiento la parte literaria, del guión que, en medio de todas las dificultades sonoras de que la película está plagada, se adivina cuidado meticulosamente.

El criterio de esta Delegación coincide con el ya expresado en relación con el público que presenció la proyección.

No se ha publicado crítica del estreno en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón, 30 de Septiembre de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

DONA MARIA, LA BRAVA – GRANADA – 05.06.1948

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N°2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "DOÑA MARIA LA BRAVA".

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película titulada "Doña María la Brava", ha tenido una regular acogida por parte del público, ya que no obstante su interesante y dramático argumento, la realización cinematográfica obtenida es de mediana calidad.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental etc., que hayan podido originar tales reacciones:

Basada en la obra del mismo título y como homenaje a la memoria del poeta Don Eduardo Marquina, su hijo Luis ha dirigido discretamente esta película, realizada sobre un buen guion y adaptación de Francisco de Cossío, debiendo resaltarse su buena ambientación y los excelentes decorados de Burman, así como la música de Paradas.

La magnífica cámara de Guerner colabora muy eficazmente en esta cinta. La interpretación solo es discreta, ya que Tina Gascó y el resto del reparto, se limitan a cumplir en sus respectivos papeles.

c) Si las mismas son parciales o totales:

Totales, dada la mediana calidad de la producción.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores, por las razones apuntadas en el Apartado a).

e) Juicio Propio:

La película que nos ocupa, constituye una vulgar producción, a pesar, de como se dice más arriba su buen argumento, y el deseo de su realizador de lograr una superproducción, para lo que se ha reunido un buen conjunto de colaboraciones y no se ha escatimado gasto alguno en su realización, debiendo achacar el fallo de esta película, a sus intérpretes, que solo se limitan a cumplir, denotando todos ellos su procedencia y ademanes teatrales.

La deficiente calidad de la copia presentada en esta Capital, ha contribuido, en parte a la indiferente acogida que se le ha dispensado.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 5 de Junio de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

DONA MARIA, LA BRAVA – HUELVA – 31.10.1949

De conformidad con lo ordenado por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película española "DONA MARIA LA BRAVA" estrenada en el Teatro Mora, el día 26 del actual:

a) La película ha sido acogida con indiferencia, por el escaso público que ha asistido a su proyección.

b) Las razones de esta acogida, se refieren principalmente a la parte técnica e interpretativa de la película.

c) Han sido totales en el sector que las ha producido.

d) Por haber sido proyectada la película en cuestión, en días entre semana, ésta acogida se ha producido en el sector de público que asiste más asiduamente a los cines, lamentándose del gasto que supone una producción de éste tipo, para obtener un resultado artístico nulo y desde luego fracaso completo de taquilla.

En cuanto, al Delegado que suscribe, opina que la película "DONA MARIA,LA BRAVA", por sus escasos valores cinematográficos, ya que tanto los actores como el desarrollo del guión, son puramente teatrales, supone más bien un retroceso en nuestra producción cinematográfica, que tantas muestras ha dado ya, de poder situarse a la altura de la extranjera.

Se adjunta crítica publicada en el periódico “ODIEL”, único que se publica.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 31 de octubre de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José González Duque de Heredia.

DONA MARIA, LA BRAVA – OVIEDO – 19.07.1949

TITULO: “DOÑA MARÍA LA BRAVA”
DIRECTOR: Luis Marquina
PRODUCTORA: Cepicsa
FECHA: 28 de junio de 1949
LOCAL: Cine Aramo, de Oviedo

En relación con el oficio-circular 2481, de 30 de noviembre de 1946, tengo el honor de informar a V.I. sobre el estreno de la película cuyas características quedan expresadas.

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

El escaso público que acudió al estreno y sucesivas proyecciones de ésta película que no logró mantenerse en el cartel más de dos días, expresó su descontentó reiteradamente por la falta de valores artísticos de ésta adaptación cinematográfica. Película de ambiente histórico, se recibió con desinterés y no logró despertar en el espectador emoción alguna. Los comentarios sobre la misma fueron desfavorables.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

La falta de luz, la superabundancia de escayolas y telones, la lentitud de las escenas y la falta de animación y movimiento en los extras, acumulan graves faltas en su desenvolvimiento técnico.

La inexpresión de Tina Gascó y en general de todo el conjunto de actores llenan al espectador de cansancio y de tedio. Por otra, parte la afectación teatral en la acción y la mediocridad de las figuras secundarias dejan al manifiesto el poco sentido artístico puesto en ésta interpretación.

Tomado el argumento de una obra de teatro y desenvuelto a la manera teatral va apareciendo el argumento como si se dividiese en actos. Destacada en demasía la figura de Doña Maria, defraudando con ello el mismo título de la película. Presenta el argumento tan solo una faceta de Don Álvaro llevando al espectador una visión inexacta de éste personaje histórico.

Lógicamente pues, el público se condujo como se merecía semejante película.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES:

Aunque con escasa asistencia la repulsa fue unánime.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS CADA CASO SE PRODUJERON:

Estrenada en días laborables el público estaba integrado en su totalidad por empleados y profesionales quienes unánimemente manifestaron su desagrado.

IMPRESIÓN PERSONAL:

Obre hecha con el intento de destacar la figura de Doña Beatriz de Guzmán.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Oviedo, 19 de julio de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

DONA MARIA, LA BRAVA – PALMA – 16.02.1949

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "DONA MARIA LA BRAVA" ESTRENADA EN EL SALÓN RIALTO DE ESTA CAPITAL EL DÍA 10 DE FEBRERO DE 1949.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

La película ha sido acogida con cierta indiferencia. Esta clase de producciones no cuenta regularmente con un sector numeroso de público, a no ser que se presenten como cintas excepcionales.

Además han podido ser recogidos comentarios circulados en el sentido de que el cine nacional ha llegado a cansar últimamente al público por el exceso de películas históricas, de época, etc.

De Doña María la Brava no se han hecho alardes propagandísticos y no había expectación para su estreno. Además el público mallorquín conoce muy bien la obra teatral del mismo nombre y abrigaba sus dudas sobre la capacidad del director y protagonistas para realizar una buena versión cinematográfica.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Los asistentes a la proyección de "Doña María la Brava" no han contribuido ciertamente a causar una buena atmósfera de la película. Se le han encontrado muchos defectos en todos los aspectos. La Dirección inexperta, la interpretación y decorados muy teatrales, el guión poco cinematográfico y con multitud de escenas sobrantes, etc.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES O PARCIALES

Estas reacciones fueren totales.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"Doña María la Brava" da en general la impresión de no haber repuesto a los esfuerzos de sus productores. Falla en ella principalmente el ritmo cinematográfico y queda por tanto en una obra teatral fotografiada. Ayuda a ello la decoración y la interpretación.

La parte técnica es muy irregular no pudiendo ser destacada en ningún sentido.

Con "Doña Marra le Brava" ha quedado demostrado una vez más que no todas las obras teatrales son aptas para adaptarlas el cine, máxime si no se cuenta con elementos muy capacitados para ello

Palma de Mallorca, 16 de Febrero de 1949
El Delegado provincial de Educación Popular

DONA MARIA, LA BRAVA – PAMPLONA – 17.09.1948

Título: “DOÑA MARIA LA BRAVA”
Producción: Nacional
Expediente: 7915
Día de estreno: 11 de septiembre
Local: “Príncipe de Viana”

CRITICA

a) La acogida dispensada por el público fue muy buena, correspondiendo al interés que había despertado la versión cinematográfica de una obra de Marquina. La película ha permanecido en la cartelera de varios salones, cinco días consecutivos.

b) El juicio aprobatorio se basa en el acierto con que ha sido tratado el tema, abstracción hecha de las inexactitudes históricas que contiene pero que tampoco preocupan mucho al público. Igualmente satisface la parte literaria del dialogo, acertadamente dosificada. Los momentos de intenso dramatismo, que embargan a los espectadores, prueba que, en general, están bien logrados; lo mismo que el ambiente y decorados, aunque quizá decaiga el buen efecto en el "movimiento de masas".

c) El juicio expuesto se refiere a la totalidad de la película.

d) Las opiniones discrepantes, fúndanse principalmente en el manejo de datos históricos y en razones de pura técnica mecánica, si bien en conjunto se enjuicia de modo favorable.

JUICIO PROPIO: El tema elegido es un acierto y debiera insistirse en la misma "línea" para huir de las conocidas y desprestigiadas producciones españolas explotadoras de tipismos. Perdura la teatralidad en los actores, pero en el trabajo de primeras figuras hay aciertos indudables. En general película es buena.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona 17 de septiembre 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
f : Jaime del Burgo.

DONA MARIA, LA BRAVA – SALAMANCA – 04.06.1948

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE JUNIO DE 1948, DE ACUERDO CON LO ORDENADO EN LA CIRCULAR NUM. 2481.

Durante el ppdo mes junio se ha estrenado en esta capital "DONA MARIA,LA BRAVA", en el Cinema Salamanca el 19 de Junio de 1948.

a) Aceptada y repudiada por igual.
b) Por su buena realización los que le aceptan; por su tergiversación argumental los que la rechazan.
c) Por igual.
d) Por igual.

Juicio personal del Delegado que suscribe

Esta película llevo mucha gente a la sala donde se proyectó y sin embargo levanto contrarias opiniones aunque bajo distintos puntos de vista.

En realidad la película esta soberbiamente realizada e interpretada aunque se notan muchos fallos en la presentación escénica. Muy buena fotografía y muy buena también su técnica, y bajo este punto de vista los espectadores salieron satisfechos plenamente. Sin embargo otro núcleo que se fija más en la cosa argumental salió defraudado y la razón es la siguiente: existe en Salamanca una historia de "Doña María la Brava", dama salmantina de la familia de los Monroyes que el

público conoce a la perfección. Pretendió ver en la cinta esta historia y resulta que ni siquiera el ambiente era salmantino ni se hacía tampoco ninguna mención a esta tierra aunque coinciden en cierta semejanza los episodios de la película y los de la historia salmantina. Esta fue la razón de la repulsa de cierta parte del público.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 4 de Junio de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.A.
Luis Plaza Madrid

DONA MARIA, LA BRAVA – VALLADOLID – 21.04.1948

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "DONA MARIA LA BRAVA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO - El público acogió con verdadera simpatía y cariñosos aplausos el estreno en España de esta magnífica producción nacional, aplausos que fueron igualmente dedicados al director, actor y guionista que se hallaban presentes en la sala; siendo un acierto la elección de este emotivo pasaje de la historia de Castilla.

RAZONES Y TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. - Magníficamente interpretada, esmeradísima la labor directora, acierto indiscutible en decorados y ambientación, magnífica fotografía y excelente labor interpretativa, hacen de esta película una de las más logradas en nuestro cine, pecando únicamente de exceso de diálogos, que aunque excelentes, hacen a la película pecar de lenta sobre todo en la primera parte y quizás de las maneras teatrales de algunos protagonistas.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN - Esta Delegación se complace en ratificar la opinión del público ya expresada en el epígrafe anterior.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 21 de Abril de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: A. Santiago Juárez.

DOS CUENTAS PARA DOS

Luis LUCIA
1947
CIFESA

Seconde catégorie A
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie

Synopsis : Adaptation de la nouvelle *El despertar de Cenicienta*, de José Mallorqui Figuerola.

Jorge est un jeune homme travaillant en tant qu'expert bijoutier dans la boutique de M. Duarte. Sa fiancée, Berta, est manucure. Tous deux se plaignent de leurs difficultés à réunir les fonds nécessaires pour organiser leur mariage. Lorsqu'ils désespèrent, ils fantasment sur leur cérémonie de rêve et leurs envies, bien au-dessus de leurs moyens. Un jour, ils rencontrent par hasard les Gordon, un couple de millionnaires. Le jeune couple rêve de pouvoir mener la même vie de luxe qu'eux. M. Gordon offre un emploi d'expert bijoutier à Jorge dans sa banque, qu'il accepte avec le soutien de Berta. Dans le même temps, Franklin Perry, secrétaire de l'ami millionnaire de Jorge, lui apprend qu'il lui a légué un héritage de quinze millions de pesetas. Jorge décide alors de réaliser son rêve : acheter un palais et une pluie de bijoux à Berta en secret.

Dans un magasin de fourrures, Jorge, Gordon et Perry font la rencontre d'Isabel, qui ressemble traits pour traits à Berta. Un jour, la femme de M. Gordon le découvre avec Isabel, qu'elle confond avec Berta. Folle de jalousie, elle parvient à la faire licencier de son emploi de manucure. Elle emploie également un détective privé pour enquêter sur les agissements de son époux. Après de nombreux malentendus, le récit se termine sur une fin heureuse, grâce à un double mariage : Berta et Jorge, ainsi qu'Isabelle et Franklin Perry.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Tony Leblanc (Jorge), Carlota Bilbao (Berta/Isabel), Eduardo Fajardo (Franklin Perry), José Isbert (Gordón), Julia Lajos (Mme Gordón), Juan Espantaleón (Duarte), María Isbert (Alicia), Francisco Alarcón (Cascarrabias), Montserrat Blanch, Mariquita Cuevas, Manuel Alexandre, Xan das Bolas, Félix Fernández, José Franco, Milagros Leal, Arturo Marín, Julia Pachelo, Manuel Requena, Santiago Rivero

Scénario : José Mallorqui, Luis Lucia,

Dialogues : Manuel López Marín

Photographie : Emilio Foriscot

Musique : José Ruíz de Azagra

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Il s'agit d'une fable romantique, typique du cinéma d'évasion de la *posguerra*. Produit par l'omnipotente maison de production CIFESA qui diversifie ses activités, cette comédie légère vise avant tout à divertir et faire rire le public. Elle présente un quotidien bien éloigné de la réalité des publics de la *posguerra*, en les plongeant dans l'univers d'une aristocratie bancaire, et de son train de vie luxueux. On peut tout de même noter la présence d'une certaine critique sociale en filigrane, puisque les deux personnages principaux évoquent la difficulté des classes moyennes espagnoles à économiser : seul l'intervention d'un riche mécène leur permet de réaliser leurs rêves.

Il faut également noter qu'il s'agit du premier rôle de Tony Leblanc, qui connaîtra une grande carrière de comique dans le cinéma

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10

Période d'émission des rapports : du 26 novembre 1947 au 1er septembre 1952

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
03/12/1949	AVILA	teatro Principal	3		**3**
19/05/1948	BURGOS	Cine Calatravas	3		**3**
26/11/1947	CACERES		3		**3**
10/01/1948	CASTELLON		2		**2**
19/09/1952	CUENCA	Cine Garces	2		**2**
11/12/1948	GRANADA		-2		**-2**
07/06/1948	HUELVA	Gran Teatro	3	3	**3**
03/08/1948	PALMA	Sala Born	2		**2**
04/04/1948	SALAMANCA	Teatro Coliseum	3		**3**
Non indiquée	VITORIA		2		**2**
				Moyenne générale	**2,1**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
03/12/1949	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**3**
19/05/1948	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
26/11/1947	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
10/01/1948	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz	DP	**2**
19/09/1952	CUENCA	Marcelo B. Garcia	SP	**0**
11/12/1948	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**0**
07/06/1948	HUELVA	Francisco Mora Pérez	DP	**3**
03/08/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
04/04/1948	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**2**
Non indiquée	VITORIA			**2**
			Moyenne générale	**1,8**

DOS CUENTOS PARA DOS – ALAVA – non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA: "DOS CUENTOS PARA DOS"

a) La película "Dos cuentos para dos" se ha estrenado en Vitoria en día laborable pasando totalmente desapercibida, ya que en sin publicidad alguna puede decirse que proyectó como "reprise".

b) Argumento vulgar pero que llega a entretener en gran parte de la proyección. Interpretación justa y acertada, hace, en general, pasar un buen rato.

e) Fue bien acogida; teniendo en cuenta loe prejuicios con que acude a estas películas el público español.

d) Nada que señalar.

e) Poco puede la Delegación añadir a lo expuesto, Creemos que se trata de una película corriente, bien lograda, y a la cual, teniendo en cuenta sus escasas pretensiones, hemos de acoger favorablemente, ya que viene a llenar dignamente el bache entre estreno y estreno de películas bien logradas y cargadas de publicidad, proyectadas últimamente anunciadas para próxima proyección.

DOS CUENTOS PARA DOS – ÁVILA – 03.12.1949

A tenor de lo dispuesto en el O-Circular N°2481 y a sus efectos tango el honor de elevar a V.I el presento INFORME de la película española "DOS CUENTOS PARA DOS" estrenada en el Teatro Principal de esta capital el día 1 de los corrientes, siendo aquel como sigue:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo artístico, técnico y argumental.

c) Totales.

d) Público de graderío y butacas.

A juicio de esta Delegación la película "DOS CUENTOS PARA DOS" por su argumento y por las bien logradas situaciones cómicas encaja perfectamente entro aquellas que con un tema argumental intrascendente logra tener al espectador con la risa en los labios casi constantemente. Así como un otras producciones se lamenta el empleo del crédito sindical, en esta que nos ocupa, por el contrario, se alaba. En al aspecto técnico Luis Lucia se apunta un nuevo éxito logrando con su dirección una película que en su género podemos calificar de perfecta. Ciertamente que el tema es intrascendente pero la dirección y la perfecta interpretación artística do TONY LEBLANC, JOSÉ ISBERT, EDUARDO FAJARDO, CARLOTA BILBAO etc. hacen sacar de aquel al máximo

partido. La fotografía es buena y la música, aunque no se prodiga, encaja bien en al tema. El púbico que no va al cine a sufrir sino a pasar un buen rato, no quedó defraudado y se divirtió, muy al contrario de lo que suceda con otras muchas películas de importación que con temas morbosos dejan en al espectador un regusto amargo y deprimente.

No se publicaron críticas.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 3 de diciembre de 1949
EL DELEGADO
F: J. Mayoral.

DOS CUENTOS PARA DOS – BURGOS – 19.05.1948

INFORME sobre la película española titulada "DOS CUENTO PARA DOS", estrenada y proyectada en la Sala del cine Calatravas de esta Capital durante los días 14, 15, 16 y 17 del actual, clasifica da "tolerada para menores", con hoja de censura de fecha 29 de Septiembre de 1948, expediente n°7449

De factura agradable y grandemente atractiva resulta la película titulada "DOS CUENTOS PARA DOS". De fino carácter cómico, mezcla con agilidad y dinamismo situaciones naturales que buscan la hilaridad de los asistentes, consiguiendo esta principal finalidad dentro de un ambiente bien cuidado.

Su argumento bien concebido, dentro de un encasillado de imaginación femenina, es presentado con una soltura y vivacidad desconocida en el cine nacional saliendo el público satisfecho de esta película que equipara a las buenas de su estilo, dentro de la producción norteamericana. Una buena interpretación a cargo de sus primeras figuras sirven de complemento adecuado a esta cinta de factores cómicos suficientes que provocan en muchas ocasiones la jocosidad a público.

Burgos, 19 de Mayo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

DOS CUENTOS PARA DOS – CÁCERES – 26.11.1947

INFORME SOBRE LA PELÍCULA "2 CUENTOS PARA 2"

El día 22 de los corrientes, repitiéndose los días 23 y 24, fue estrenada en esta capital la película de producción nacional titulada "2 CUENTOS PARA 2"

Sin comentarios que le precediera, pues dicha película careció de propaganda, para la mayoría del público resultó muy divertida dado su carácter cómico, haciendo resaltar algunos comentaristas el progreso que en este arte va alcanzando la producción nacional.

Se estimó como muy aceptable la labor de sus intérpretes, a los que se les señala su marcado origen de actores de teatro, con lo que se pone de manifiesto que el público va adquiriendo aquellos conocimientos que en otros tiempos se desconocían por completo.

Como resumen, podemos consignar que la película soportó tres días de proyección, con lo que se pone de manifiesto que no fue desagradable para el público.

CÁCERES, 26 noviembre 1947.

EL DELEGADO PROVINCIAL.

DOS CUENTOS PARA DOS – CASTELLÓN – 10.01.1948

Estrenada en esta capital la película española titulada española titulada "2 CUENTOS PARA 2", tengo el honor de elevar a V.I. el preceptivo informe:

La película ha sido bien acogida por el público. Únicamente recogimos críticas a su excesiva teatralidad, la prolongada duración de determinados diálogos y situaciones, y la falta de exteriores.

Esta Delegación cree que la cinta, sin añadir nuevos valores a 1a producción nacional, representa un acierto de sus productores, ya que incorpora al cine español ese tipo de comedias intrascendentes, muy a la americana, que tanta aceptación tiene entre el público. La dirección se muestra hábil en el movimiento de cámara y personajes. El guion es acertado y el dialogo con gracejo; solamente en ciertos momentos el exceso de diálogos hace languidecer la acción, pesando sobre el espectador. Fotografía y sonido, buenos.

La interpretación tiene indudables aciertos.

No se ha publicado critica en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 10 de enero 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma : M.A. Zavala.

DOS CUENTOS PARA DOS – CUENCA- 19.09.1952

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "DOS CUENTOS PARA DOS"
Director: Luis Lucia
Distribuidora: CIFESA
Fecha de proyección: 30 y 31 de Agosto
Local: Cine GARCES (Verano)

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Ha sigo agradablemente acogida por el público, ya que, dado el argumento trama y diálogo, la película transcurre en un ambiente ligero y cómico.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Está basada en la novela "El despertar de Cenicienta", de J. Mallorquín Figuerola, y pone de manifiesto con comicidad y algo de sentimental en el aspecto amoroso, la vida de un hombre bueno pero apocado y el premio de su conducta,

La dirección es ágil y ha conseguido hacer una película dinámica con ciertos abusos en determinados momentos, deteniendo se en escenas graciosas pero en viejos y fáciles recursos que podían haberse prolongado más en los planos de la casa de modas y peletería con una exhibición de modelos que hubiera sido del agrado del público femenino, al tiempo de haber dotado a la película de una nota de suntuosidad.

La interpretación está bien encajada en todos los personajes, si bien en algunas ocasiones hay exceso de mímica y dialogo, cayendo en el teatralismo.

La fotografía es clara y buena la presentación, aunque alguna vez se nota el decorado.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Estimamos que se trata de una película dotada de dinamismo demasiado visto ya en el cine americano no tanto sin embargo en la producción española.

Cuenca, 19 de Septiembre de 1.952.

EL DELEGADO PROVINCIAL
P.A EL SECRETARIO,
F: Marcelo B. García.

DOS CUENTOS PARA DOS – GRANADA – 11.12.1948

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "DOS CUENTOS PARA DOS"

a) Aceptación o repulso de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película a que hacemos referencia, ha tenido una mediana aceptación, por parte del público, no obstante tratarse de una cinta sencilla y agradable, con sus notas de humor, especialmente en los primeros rollos, francamente buenos en este aspecto.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

El argumento original de Mallorqui es solo discreto y con ribetes de novela rosa, pero la excelente labor del Director, Luis lacia, ha logrado comedia amena, entretenida y graciosa.

La interpretación es bastante buena por parte de Tony Leblanc y José Isbert, bien secundados por Carlota Bilbao en un doble papel dignamente desempeñado Eduardo Fajardo, Julia Lajos, Manuel Requena y otros, con una breve aportación interpretativa del veterano Juan Espantaleon.

Las restantes colaboraciones artísticas de la película, adecuadas al tono general de la misma.
.

c) Si las mismas son totales ó parciales:

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público.

e) Juicio Propio:

La película que nos ocupa, es una modesta producción española, pero amena y divertida, y que en definitiva consigue el empeño de entretener al espectador.

Esta cinta, estrenada en un local de segunda categoría, emplazado en una barriada de la Capital, no ha sido muy del agrado del público que generalmente asiste a dicho local, sin duda por su escasa apreciación cinematográfica, ya que la cinta como antes se indica, es agradable y entretenida.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 11 de Diciembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

DOS CUENTOS PARA DOS –HUELVA – 07.06.1948

De conformidad con lo dispuesto por esa Dirección General, a continuación **se** informa, sobre la acogida dispensada a la proyección de la película " DOS CUENTO PARA DOS", estrenada en el Gran Teatro de esta capital, el día 30 de mayo ppdo :

a) La película en cuestión, ha sido favorablemente acogida por parte del público.

b) Las razones de esta buena acogida, han sido originadas tanto por la técnica y argumento de la película, como por su interpretación, especialmente los protagonistas.

c) Estas razones han sido totales.

d) En el núcleo de espectadores de un nivel cultural algo elevado, se elogia especialmente la parte técnica de la película, cuya dirección consigue darle un ritmo completamente moderno y agradable. En el sector del público menos exigente en cuestiones técnicas, la película ha sido bien acogida, porque consigue distraer y hacer reír a los espectadores.

En cuanto al Delegado que suscribe, considera que la pelícu1a "DOS CUENTOS PARA DOS", es una buena producción de nuestra cinematografía, cuya buena técnica y excelente interpretación, consigue que el público salga verdaderamente satisfecho de su proyección. El argumento, intranscendente y sin complicaciones, apto para todos los públicos, contribuye en gran parte a la buena acogida dispensada.

Se ajunta crítica publicada en el diario "ODIEL", de esta capital.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Huelva 7 de junio de 1948 .
EL SECRETARIO PROVINCIAL EN FUNCIONES DE DELEGADO
F : Francisco Mora Pérez

DOS CUENTOS PARA DOS – PALMA – 03.08.1948

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N° 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "DOS CUENTOS PARA DOS", ESTRENADA EN LA SALA -BORN- DE ESTA CAPITAL EL DÍA 21 DE JULIO DE 1948.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA.

Esta película ha sido comentada bastante favorablemente por el público considerándola una cinta de carácter ligero muy medianamente lograda, apta para figurar como de complemento o como estreno veraniego.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Las reacciones favorables originadas en los espectadores han sido debidas al desarrollo de la trama principalmente y en parte a la labor de dirección. La interpretación es discreta o sea la común en nuestro cine.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES.

Cabe señalar que debido a la época en que se ha estrenado la película no han sido muchos los espectadores que han asistido a sus proyección, no pudiéndose hablarse por tanto de una reacción de la opinión. Solamente se debe indicar que las pocas personas que la han visto han pasado el tiempo agradablemente.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA.

"Dos cuentos para dos" es una cinta realizada con gracia que entretiene al espectador.

La dirección es aceptable, así como la parte técnica. La interpretación muy irregular.

Palma, 3 de Agosto de 1948
El Delegado provincial de Educación Popular

DOS CUENTOS PARA DOS – SALAMANCA – 04.04.1948

INFORME SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL TITULADA “DOS CUENTOS PARA DOS”

"DOS CUENTOS PARA DOS", estrenada el día 20 de marzo, en el Teatro “Coliseum”

a) Aceptada por todo el público.
b) Por su originalidad y desarrollo.
c) Esta reacción ha sido total.
d) En todos los espectadores.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Con esta clase de películas se ensaya una nueva trayectoria muy americana en el cine español. “Dos cuentos para dos” es una comedía de tema intrascendente pero que gusta por su simpática y agilidad, acompañan a la buena interpretación la buena fotografía y la técnica del desarrollo.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 de abril 1948 .
EL DELEGADO PROVINCIAL.

DRAMA NUEVO

Juan de ORDUÑA
1946
P.O.F.

Intérêt National
Interdit aux mineurs
Second prix du SNE, Prix du CEC à Juan de Orduña, Juan Quintero et Manuel Luna

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; historique

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre de Manuel Tamayo y Baus, publiée en 1867

L'action se déroule en 1605, au sein du Théâtre du Globe de Londres. William Shakespeare s'apprête à présenter sa nouvelle pièce. Il a donné à son acteur Yorick, spécialiste des rôles comiques, le rôle d'un mari trompé par son épouse. Dans la vraie vie, Yorick est marié à Alicia ainsi que le père adoptif d'Edmundo, tous deux acteurs au sein de la troupe. Cependant, Shakespeare a appris qu'Alicia et Edmundo sont en réalité amoureux. Lors des répétitions, les accusations du personnage de Yorick à l'encontre de son épouse infidèle – jouée par Alicia – mettent les nerfs à vif du couple, qui ont le sentiment que Yorick est au courant de leur liaison. Les deux amants commencent alors à planifier leur fuite.

Pendant ce temps, Walton, un acteur de la troupe jaloux que le premier rôle ait été attribué à Yorick, feint de lui porter son aide. Il mène l'enquête pour découvrir l'identité de son rival. Le jour de la première, juste avant que Yorick ne monte sur scène, Walton lui présente la lettre d'Edmundo planifiant sa fugue avec Alicia. Yorick comprend alors tout. Sur scène, les répliques qu'il lance à Alicia sont chargées d'un tout nouveau sens. De désespoir, dans la lutte qui l'oppose au personnage joué par Edmundo, il poignarde le jeune acteur. Ce dernier meurt sur les planches, applaudit par le public qui croit à une simple mise en scène. Le dramaturge – qui a appris le stratagème de Walton – le confronte, et le tue accidentellement dans la bagarre qui les oppose. Il annonce ensuite au public les terribles événements qui se sont déroulés sous leurs yeux.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Ricardo Acero, Fernando Aguirre, Gabriel Algara, Fortunato Bernal, Antonio Casas, María Cañete, Roberto Font, José Franco, Manuel Luna, Nicolás Perchicot, Ricardo Marín, Mary Rosa, Julio Peña, Jesús Tordesillas

Scénario et dialogues : Manuel tamayo, Alfredo Echegaray

Photographie : Guillermo Goldberger

Musique : Juan Quintero

Décors : Sigfrido Burmann

EN BREF

Le film est un projet personnel de Juan de Orduña, qu'il produit à travers sa propre maison de production. Homme de théâtre avant d'entrer dans le monde du cinéma, le réalisateur a voulu adapter l'une des pièces phares du dramaturge Manuel Tamayo y Baus. Il y apporte cependant de nombreuses variations. Il a su donné à son œuvre une certaine intensité dramatique, en tirant profit de la mise en abyme, du réel qui rejoint le fictionnel. La scène finale de duel entre Edmundo et Yorki est traduite de façon cinématographique, grâce à l'emploi du montage parallèle qui contribue à la tension de l'histoire.

Spécialiste des superproductions historiques emblématiques des années quarante, cette œuvre porte déjà les germes des obsessions d'Orduña, notamment celle de présenter une image mythique du passé et de l'histoire espagnole.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 11
Période d'émission des rapports : du 30 décembre 1946 au 17 février 1942

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
30/12/1946	ALMERIA	Teatro Apolo	3			3
23/07/1949	AVILA	Gran Cinema	2			2
10/02/1947	CADIZ	Cine Municipal	3			3
15/10/1947	CASTELLON		3	2		2,7
Non indiquée	OVIEDO		0	-2	2	0
26/05/1947	PALMA	Sala Astoria	-2	3		-0,3
24/03/1947	PAMPLONA	Principe de Viana	2	3		2,3
03/01/1947	SALAMANCA		3			3
17/02/1947	VALENCIA		2			2
Non indiquée	VITORIA	Teatro Principe	1			1
Non indiquée	ZARAGOZA	Salon Goya	3	3		3
					Moyenne générale	**2**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
30/12/1946	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	**2**
23/07/1949	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**-2**
10/02/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	**2**
15/10/1947	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz		**3**
Non indiquée	OVIEDO			
26/05/1947	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**-1**
24/03/1947	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**-3**
03/01/1947	SALAMANCA	Luis Plaza Rodriguez	SP	**3**
17/02/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	**-3**
Non indiquée	VITORIA			**-2**
Non indiquée	ZARAGOZA			**3**
			Moyenne générale	**0,2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1946-1947)

DRAMA NUEVO – ALMERÍA – 30.12.1946

Conforme lo dispuesto en su Oficio-circular n° 2431 de fecha 30 del pasado, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Teatro Apolo de esta localidad el día 24, titulada "UN DRAMA NUEVO", lo siguiente:

Película que era esperada con gran expectación solamente se proyectó el día 24 por haber llegado con mucho retraso a causa del mal tiempo, lo que ha motivado que se haya quedado mucho público sin verla. Ha sido acogida con gran complacencia, recogiéndose informes muy favorables y siendo aceptada totalmente.

Personalmente mi impresión es que se trata de un avance más de la cinematografía española cuyos interpretes se han superado a sí mismas, especialmente Manuel Luna y Roberto Font, aunque este último un poco exagerado en su dramatismo.

Adjunto le remito crítica del periódico "Yugo" de esta capital publicada en el del día 25 del corriente.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Almería, 30 de diciembre de 1.946
EL GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO MADRID
F: R. M. de los Reyes.

DRAMA NUEVO – AVALA – non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "UN DRAMA NUEVO"
Cumplimentación al oficiar-circular n.º 2481 de 30 de noviembre de 1946.

"UN DRAMA NUEVO"

Distribuidora : CESA
Intérpretes : Irasema Dilian – Roberto Font – Manuel Luna y Julio Peña
Calificación : Mayores de 16 años
Proyección : 23 de agosto de 1947 en el Teatro Príncipe
Expte.: Núm. 6186

a) La película "Un drama nuevo" ha pasado por las pantallas vitorianas con escaso éxito, pudiendo decirse que ha convencido a muy pocos.

b) Reconociendo e1 esfuerzo realizado por los directores del films, la opinión generalizada es la de que baja tanto interpretativamente que los méritos de ambientación, situación y realización en general quedan superados por la pobre interpretación de algunos artistas.

La teatralidad de muchas escenas, fuera del escenario, y el escaso valor artístico de algunos intérpretes rebajan notablemente el interés de la película.

c) La reacción ante el público fue desfavorable, acusando cansancio al final de la proyección.

d) El público que acogió desfavorablemente la proyección de la película constituía un noventa por ciento de los espectadores.

e) El juicio que 1a Delegación ha merecido la citada película dista bastante de lo arriba expuesto.

Bien es verdad que, en nuestra opinión, el artista Roberto Font no sale muy airoso de su cometido, ya que tiene en contra suya la opinión que al público español ha merecido sus actuaciones como artista de variedades en los escenarios españoles.

El carácter realmente cómico de este artista choca con el papel que desempeña y además no ha corregido algunos vicios de pronunciación, que desmerecen notablemente en la representación.
Algo parecido podemos añadir refiriéndonos a la protagonista Srt . Dilian. Su gesto, su actuación ante la pantalla y sobre todo su falta de naturalidad en varias escenas, sin olvidar el tonillo que da a su voz, dejan mucho que desear.

Tampoco Peña brilla excesivamente en este films, que Manual luna interpreta con su maestría y conocida, ya que es hoy uno de nuestros mejores artistas cinematográficos.

El argumento por el contrario está muy bien desarrollado, magníficamente ambientado y muy cuidado en la intervención de masas.

DRAMA NUEVO – ÁVILA – 23.07.1949

En cumplimiento del O-Circular N°248l de fecha 30 de Noviembre de l946, tengo el honor de elevar a V.I el presente INFORME de la película española "UN DRAMA NUEVO" estrenada en el Gran Cinema de esta capital el día 21 de los corrientes ,y que es como Sigue:

a) Aceptación sin entusiasmos.

b) Razones de tipo artístico y argumental.

c) Parciales.

d) Público de butacas.

A juicio de esta Delegación la película "UN DRAMA NUEVO" objeto de este informe no pasa de la mediocridad técnica y artística. La fotografía es buena y la interpretación en Irasema Dilian, Julio Peña y Ricardo Acero deja bastante que desear. Por otra parte Manuel Luna bastante aceptable en su desagradable papel y Jesús Tordesillas justo y medido. La mejor interpretación corre a cargo de ROBERTO FONT quien demuestra hasta la saciedad que además de un gran cómico es de los mejores actores dramáticos con que cuenta el teatro y cine español. Película esta que pasa por la, pantalla sin pena ni gloria.

No se publicaron críticas.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 23 de Julio de 1.949.
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

DRAMA NUEVO - CÁDIZ – 10.02.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio Circular n° 2481 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional titulada "UN DRAMA NUEVO" Hoja de Censura número 6186, proyectada en el Cine Municipal de CÁDIZ, los días 8,9 y 10 de Febrero actual.

APARTADO a) Fue aceptada total y unánimemente por todos los espectadores.

APARTADO b) Las razones de la aceptación total se deben a la magnífica dirección, buenísima fotografía, exactitud en vestuario, atrezo y decorados y la magnífica interpretación de Roberto Font y Manuel Luna sobre todos los demás actores.

APARTADO c) Fueron totales.

APARTADO d).La película fue seguida con interés y emoción por todo el público.

Esta Delegación está de acuerdo en todo con el informe anterior y únicamente ha de oponer su reparo a la fría interpretación del papel por la primera actriz, la que desde luego observando su actuación, se ve claramente que no se “coloca" en situación casi en ninguna escena.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, a 10 de Febrero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

DRAMA NUEVO – CASTELLÓN – 15.10.1947

Tengo el honor de informar a V.I., a efectos del Oficio-circular n°2481, sobre el estreno en ésta Capital de la película española titulada "UN DRAMA NUEVO".

Podemos afirmar que el público la ha acogido favorablemente, en términos generales, oponiéndole sin embargo ciertos reparos debido al excesivo diálogo y poca acción. Esta reacción se produjo en el sector de público habituado al dinamismo de la mayoría de películas, sobre el que pesó extraordinariamente la lentitud de ésta producción. Por contra, en el gran sector de espectadores que se recrean en la interpretación y detalle, se elogió la actuación e intervención de cuántos contribuyeron a llevar a cabo la obra.

Esta Delegación considera a la película en cuestión cómo de excelente calidad. Aun reconociendo que en parte es cierta la superabundancia de diálogos, juzgamos que ello es consecuencia de un determinado estilo y género, y que no resta por tanto valor alguno. En primer término queremos destacar la acertada labor de dirección, que consiguió salvar las dificultades de adaptación al cine de una obra teatral del género de ésta, logrando además una ambientación perfecta. También la interpretación constituye, a nuestro parecer, un
pleno acierto. Desde el punto de vista técnico tal vez se le pudieran encontrar ciertas deficiencias en el sonido, y ello únicamente en algunos parajes. La fotografía, perfecta. Igual diríamos de los decorados y en general, de la puesta en escena.

Creemos, en suma, que es película que enaltece al cine nacional y comparable con las mejores de su género realizadas en el extranjero.

Se acompaña la crítica del diario local "Mediterráneo”

Dios guarde a V.I. muchos años.

Castellón 15 de Octubre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala.

DRAMA NUEVO – OVIEDO – non daté

a) En general puede afirmarse que el público ha recibido esta película con indiferencia, aunque algún sector del mismo la ha considerado como mala y no se ha recatado en señalar que considere incomprensible que esta producción haya sido premiada, ya que en la misma no existen motivos para ellos.

b) La reacción de repulsa producida en el sector de que antes hablamos, ha sido motivada por la deficiente dirección de Juan de Orduña, la floja actuación de Roberto Font, a quien no considera con capacidad suficiente para encarnar el personaje del "Drama Nuevo", por la pésima decoración; si bien hay que hacer constar que casi fue unánime el comentario de que había sido muy [c]buidado el vestuario, una de las pocas cosas buenas de esta producción.

c) Queda señalado en el párrafo anterior.

d) En el núcleo de espectadores de cierta cultura y preparación, la reacción ha sido la que se señala de repulsa. Otro sector de público que no busca en el cine más que una distracción pasajera, sin buscar otra cosa, 1a reacción ha sido de indiferencia. Y un sector muy pequeño, le consideró aceptable. El "una de tantas", clásico.

En general puede decirse, que la reacción del público que espera en el cine nacional, ha sido de desencanto ante esta producción. En su estreno hubo un amago de pateo y durante su proyección las muestras de desagrado se repitieron. Hay un ambiente en el público de que los directores españoles se preocupan muy poco de hacer cine. De que si se ha mejorado algo, pero sin que la aportación de la mayoría de los directores y productores haya sido decisiva para ese mejoramiento, que se debe a los pocos directores honrados que hay en el cine español y a una superior técnica debida a causas diversas.

Y para resumir, que el pensamiento del público, es que el cine español no ha dado ningún paso adelante con "Drama Nuevo" y es motivo de indignación el que esta película, como "anteriormente Crimen de la Calle de Bordadores", hayan sido premiadas por el sindicato Nacional del Espectáculo.

DRAMA NUEVO – PALMA – 26.05.1947

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N° 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "UN DRAMA NUEVO" ESTRENADA EN LA SALA ASTORIA DE ESTA CAPITAL EL DÍA SIETE DE MAYO DEL CORRIENTE ANO.

Aceptación o repulsa de que ha sido objeto por parte del publico

Esta película que ha sido tratada bastante favorablemente por la crítica, no ha obtenido sino una acogida regular.

En general ha parecido pesada, lenta y con exceso de diálogos, todo le cual no es muy del agrado del público de cine.

"Un drama nuevo" no se ha considerado más que una buena obra teatral llevada a la pantalla en todos sus aspectos, imitando diversos casos extranjeros como "Enrique V", Romeo y Julieta",

“Los hombres no son Diosos, etc., pero con el inconveniente de no estar la técnica española a la altura necesaria para conseguir que el cine supla con sus características de naturalidad, agilidad, etc., lo que para la mayoría de los espectadores resulta consustancial al teatro.

Razones de tipo técnica, artístico argumental, etc, que han originado tales reacciones

Se puede afirmar que esta película ha gustado a los aficionados al teatro, entre los cuales no se considera mala la idea de filmar exactamente las obras buenas de teatro ya que así pueden admirarse las realizaciones de grandes actores a les cuales muchas veces no es posible en largo tiempo aplaudir en intervenciones personales.

Para el público ajeno al teatro, el cual forma actualmente el sector más numerosa, "Un drama nueve" ha sido una película sosa y aburrida, por el amaneramiento y teatralidad de sus protagonistas, su falta de movilidad, escasez de escenarios etc.
Respecto a la parte técnica no se han puesto grandes reparos a la misma.

Si las mismas han sido parciales o totales

Aun cuando el grupo más numeroso no ha satisfecho la película, no ha ocasionado grandes reacciones desfavorables, por comprender lo que no la acogieren con guste que ello no fue debido a su realización, interpretación, etc., sino por pertenecer al genere de películas que ahora no gustan ni interesan a la mayoría.

En que núcleo de espectadores y que características en cada caso se produjeron

Como queda indicado, solamente a aquellas personas amantes del teatro ha gustado la película. A las demás, este mismo hecho de ser una realización teatral, ha motivado el encontrarla con los defectos más arriba indicados.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Resulta en extreme difícil el enjuiciar una película del carácter de "Un drama nuevo" dada su peculiar realización, en la que es imposible discernir cuando les interpretes quieren hacer cine o teatro.

Así si el objetivo del director es hacer cine durante las escenas en que les actos se mueven fuera de los escenarios del Teatro "El Globo" de Londres, y teatro en les momentos en que actúan en dicho escenarios como lógicamente se supone puede asegurarse que no ha cumplido ni mucho menos su objetivo, ya que resulta en extreme teatral la postura de los protagonistas, tanto en unas como en otras escenas.

Por otra parte si el interés estribaba en demostrar que la vida de los actores teatrales del tiempo en que tiene lugar la película se desarrollaba como tales incluso en suporta privada, puede asegurarse que se cumple bastante aceptablemente el fin propuesto.

Así tenemos la reacción del protagonista al conocer la noticia de que va a desempeñar un papel trágico en la primera obra que tenga que representarse. Si quiso realizarse una reacción natural, las escenas son casi de las peores del cine nacional. Si por el contrario se intentó una realización teatral, se logró perfectamente el intente.

Respecto a la parte técnica de la cinta está resuelta favorablemente.

Palma de Mallorca, 26 de Mayo de 1947.
El Delegado provincial de Educación Popular

DRAMA NUEVO – PAMPLONA – 24.03.1947

La película, "Un drama nuevo" fue estrenada en esta ciudad el 14 de marzo, en el "Cinema Príncipe de Viana", habiendo merecido ante el público la acogida siguiente, sintetizada en los apartados que siguen.

a) La asistencia del público a los estrenos de películas viene constituyendo la medida de su aceptación, en términos generales. No han pasado de 3 los días en que la película referida ha podido mantenerse, lo que confirma el grado de aceptación, como aceptable y sin otras notas sobresalientes.

b) La acogida aprobatoria se basa en lo que se ha considerado como excelente presentación del conjunto de la obra, así como también la época histórica que desenvuelve, bien "situada". Por lo que respecta al argumento ha sido bien tratado, sin caer en el melodrama como defecto muy característico de los productores nacionales.

c) Es en la actuación de los interpretes donde se hacen radicar los mayores defectos de la cinta: principalmente, la protagonista Irasema Dirian, poco conocido y de atrayente figura, no ha satisfecho en absoluto por su labor personal; se ha dicho que carece totalmente de expresión, no habiendo logrado reflejar siquiera aceptablemente los
estados anímicos que el argumento exigía.

d) Las consideraciones precedentes corresponden a la opinión más extendida; cabe señalar, no obstante, la peculiar acogida que los sectores populares dispensan siempre a los temas líricos y dramático-históricos: las efusiones de tipo amoroso de la época fácilmente dan al traste con el momento dramático más plenamente logrado.

Juicio propio. La película está realizada con indudables defectos y refleja bien su argumento. El defecto que más generalmente se le atribuye es un acierto de crítica, ya que es muy ostensible la baja calidad artística de algunos intérpretes. Creo que el tono sombrío en que se desenvuelve la película no encaja en el argumento de la obra que como todas tiene dosificadas las alternativas dramático-liricas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 24 de marzo de 1.947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: Jaime del Burgo.

DRAMA NUEVO – SALAMANCA – 03.01.1947

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE DICIEMBRE DE 1946, DE ACUERDO CON LA CIRCULAR N°2481.

Durante el mes de diciembre, y precisamente el día 21 del mismo, se ha estrenado en Salamanca la película española titulada "UN DRAMA NUEVO".

a) El público ha aceptado por entero esta película que esperaba con verdadero interés por la fama que hasta a él había llegado, como también por la propaganda en periódicos y octavi1las que de la misma se había hecho.

b) En la película "Un drama nuevo", no sabe por al público qué admirar más, pues la técnica con que Juan de Orduña ha sabido encuadrar tanto la acción con ;a sensibilidad artística, ha hecho da asta producción un argumento nuevo, por la justeza con que logra emocionar a los espectadores.

c) La reacción suscitada entre al público durante los días que ha estado puesta en cartel esta película, ha sido total, de tal manera que todavía no su ha oído a nadie que ponga algún reparo a ella.

d) No se puede separar partes da espectadores un cuanto a la reacción magnífica lograda por esta película, pues como antes decimos, ha sido total y absoluta.

Juicio personal del Delegado.

Grande como decimos más arriba, era la expectación por parte del público que, preparado un tanto por la propaganda, esperaba ver en uno de los salones Salmantinos esta joya de la cinematografía española. Y un verdad que no su vio defraudado al público, pues esta magnífica producción nacional, llana por completo las exigencias de los más puntillosos.

Tanto la dirección, como la interpretación y la fotografía, se han unido asta vez en una realidad pocas veces lograda un su conjunto. Por eso no es de extrañar que tanto la crítica como la opinión hayan aplaudido con orgullo la proyección de esta película que parece marcar definitivamente al camino exclusivo que el séptimo arte español ha emprendido de unos años a esta parte.

El cine español necesita eso, una personalidad propia y destacada que la separe de los remedos enclenques de esas películas "tipo americano" que siguen, embobados, algunos directores de películas españolas, sin darse cuenta de que al obrar así no solo no hacen cine español (ni patria por lo tanto), sino que logran tergiversar e impedir que se vea lograda en el exterior, la gran realidad española en todas sus manifestaciones de arte, cultura,
y costumbres; en una palabra la manera de ser de España.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA 3 de enero de 1947
EL SECRETARIO PROVINCIAL EN FUNCIONES DE DELEGADO

DRAMA NUEVO – VALENCIA – 17.02.1947

1) Aceptación o repulsa que 1a película haya sido objeto por parte del público:
Generalmente no fue aceptada con agrado
2) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:
La fotografía buena, el sonido aceptable. El argumento flojo. Guion malo, presentación, decorado y vestuario bueno.
3) Sí las mismas han sido totales o parciales.
4) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron:
La mayoría.

5) JUICIO DE LA DELEGACIÓN: la película resulta lenta y está muy lejos de ser una cinta cinematografía. La interpretación deficiente salvo Roberto Font, si bien resulta discutible su interpretación en algunos trances.

Valencia, 17 febrero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado : José Corts Grau

DRAMA NUEVO – ZARAGOZA – non daté

En cumplimiento de lo dispuesto por V.S. en el oficio circular n°2481 de fecha 30 del pasado mes de Noviembre, adjunto tengo el honor de remitir las críticas de las películas nacionales proyectadas durante el pasado mes de Diciembre, transcribiendo a continuación el informe correspondiente:

"UN DRAMA NUEVO"

Esta película se estrenó en el Salón Goya de esta localidad el pasado día 9 de Diciembre en sesión de gala patrocinada por esta Delegación Provincial de Educación Popular y con asistencia del actor Jesús Tordesillas y el Director, Juan de Orduña.

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público.

El público siguió toda la película con creciente interés y emoción, aplaudiendo al final en forma unánime y entusiasta.

Esta reacción favorable por parte del público ha sido comprobada no solo en la primera sesión, en la que pudiéramos decir que los espectadores pudieran hacerlo de cumplido o coaccionados por la asistencia de las personas que anteriormente aludíamos, sino que se ha repetido esas manifestaciones externas en posteriores sesiones y salones en que ha sido proyectada.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental ctc., que hayan podido originar tales reacciones.

La magnífica fotografía, la ajustada partitura, el diálogo pulcro, los excelentes decorados y lo bien logradas por parte de sus intérpretes, se encuentra las distintas reacciones conseguidas bajo la dirección de Juan de Orduña son, pudiéramos decir, las razones que el público ha tenido para aceptar esta película y considerar que nada tiene que envidiar a cintas extranjeras aplaudidas universalmente

c) Si las mimas han sido parciales o totales.

Todas las razones en su totalidad anteriormente aludidas son las que han sido tenidas en cuenta por el público esta película con sumo agrado.

d) Núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

Aunque pudiéramos decir que la acogida ha sido en forma general hay que ale ar que ha sido mayor en el sector literario, y muy especialmente entre aquel público entusiasta del teatro que ha visto en esta película una representación teatral, magníficamente llevada a la pantalla hasta el punto en sus comentarios, que hemos podido recoger han recordado las palabras de Benavente al hablar sobre el invento del cinematógrafo, que dijo: "Con él ha nacido el teatro"

e) Juicio que le ha merecido a esta Delegación Provincial.

Consideramos que se trata de un triunfo rotunda de la cinematografía nacional y debería prodigarse la producción de estas películas si queremos que nuestro cine alcance el ámbito universal.

DUQUESA DE BENAMEJÍ (LA)

Luis LUCÍA
1949
CIFESA

Seconde catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : folklorique ; romance ; historique ; drame

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre éponyme de Antonio et Manuel Machado (1934).

Le groupe de bandits que dirige Lorenzo Gallardo attaque une diligence en provenance de Cordoue, et en séquestre son occupante, Reyes, la duchesse de Benamjí. Cependant, Lorenzo finit par tomber sous le charme de la belle prisonnière. Reyes rejette ses avances, puis petit à petit, une histoire débute entre les deux jeunes gens. Lorenzo tente d'empêcher Rocío, une jeune gitane ressemblant traits pour traits à Reyes et qui s'est également éprise du bandit, de libérer la prisonnière. Pendant ce temps, Carlos, capitaine dans l'armée et cousin de la duchesse, qui nourrit de fort sentiment à l'égard de sa cousine prisonnière, réalise qu'elle a fini par s'éprendre de son ravisseur. Il décide de tendre un piège aux bandits afin de découvrir leur cachette et le lieu de détention de Reyes. Il propose aux bandits de ne pas les poursuivre pour leur crime s'ils lui livrent leur chef en échange. Mais la bande demeure fidèle à leur leader. La duchesse, désirant obtenir la liberté de Lorenzo, parvient à négocier sa grâce auprès de son cousin, grâce à des intermédiaires. Cependant, Lorenzo rejette cette offre si le pardon ne concerne pas tous les membres de la bande. Pendant les négociations, Rocío, folle de jalousie, finit par trahir la bande de Lorenzo en révélant à Carlos le lieu de leur repaire. Les soldats attaquent alors leur cachette tandis que la gitane profite de l'agitation pour tuer Reyes. Lorenzo décide de se livrer juste avant que les hommes de Carlos ne fassent exploser la grotte. Rocío meurt dans l'explosion. Prenant conscience de la mort de sa cousine, Carlos décide de pardonner les bandits et laisse le groupe de Lorenzo s'enfuir.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Amparo Rivelles (Reyes/Rocío), Jorge Mistral (Lorenzo Gallardo); Manuel Luna (Pedro Cifuentes), Eduardo Fajardo (Carlos, marquis de Peña flores), José Jaspe (Frasco), Délix Fernandez (Esteban), Arturo Marín (Paquiro), Francisco Bernal (Lobezno), Domingo rivas (Bernardo), Miguel Pastor Mata (Ramón), Irene Caba Alba (chacha Maniela), Julia Caba Alba (señorita Cursi), valeriano Andrés (lieutenant Montoro), Alfonso de Cordoba (lieutenant Suarez), Manuel Requena (le bourgeois), Juana Manso (l'ancienne), Manuel Guitián (l'homme timide), Fernando Aguirre (José Flores), Mariano Asquerino (son « Excellence »), Antonio Riquelme (cocher de la diligence), Carlos Diaz de Mendoza (colonel), Casimiro Hurtado (bandit), Manuel Aguilera (secrétaire), Angel Martí,ez, Benito Cobeña

Scénario : Ricardo Blasco, Luis Lucia

Dialogues : José Maria Pemán, Ricardo Blasco

Photographie : Ted Pahle

Musique : Juan Quintero

Décors : Pierre Schild

EN BREF

Superproduction de la fin des années quarante, *La Duquesa de Benamejí* est une adaptation de la pièce de théâtre des frères Machado, écrite en 1934, sous la Seconde République espagnole.

Le film porte un regard assez admiratif sur le monde des bandits, ce qui lui vaut quelques problèmes avec la censure : son permis de tournage ne lui est autorisé que tardivement, après que les différents remaniements du scénario imposés par les services de censure aient été effectués.

Le ton change profondément au cours de la narration : le début du film est plutôt réalisé dans le registre comique alors qu'à la fin, le récit vire au drame passionnel (assassinat de Reyes par la gitane). Cette histoire de trois amours impossibles mélange les éléments cinématographiques les plus populaires de la période, empruntés à la fois au cinéma folklorique, historique mais également moraliste.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 12
Période d'émission des rapports : du 8 novembre 1949 au 29 novembre 1950

La réception des films par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Janvier 1950	ALAVA	Teatro Florida	3		3
29/11/1950	AVILA	Teatro Principal	3		3
19/12/1949	CACERES	Cine Norba	-2		-2
08/11/1949	CASTELLON		3	2	2,7
Non indiquée	GRANADA		3		3
02/12/1949	HUELVA	Cinema Rabida	3	2	2,7
25/11/1949	OVIEDO	Teatro Campoamor	3	-2	1,3
13/12/1949	PALMA	Sla Born	2		2
18/11/1949	PAMPLONA	Principe de Viana	2		2
05/12/1949	SALAMANCA	Teatro Coliseum	3		3
09/11/1949	VALENCIA	Salon Rialto	3		3
23/11/1949	VALLADOLID		3		3
				Moyenne générale	**2,2**

La réception des films par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Janvier 1950	ALAVA	Enriquz Chavarri Peñalver	DP	2
29/11/1950	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	2
19/12/1949	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
08/11/1949	CASTELLON	Manuel Andrés Zavala Díaz	DP	2
Non indiquée	GRANADA			3
02/12/1949	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredía	DP	-2
25/11/1949	OVIEDO	Alejandro Fernandez Sordo	DP	-2
13/12/1949	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	2
18/11/1949	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	2
05/12/1949	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	3
09/11/1949	VALENCIA	José Corts Grau	DP	2
23/11/1949	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez	DP	3
			Moyenne générale	**1,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1949-1950)

LA DUQUESA DE BENAMEJI – AVALA – non daté

INFORME SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "LA DUQUESA DE BENAMEJI"

Distribuidora: Cifesa
Intérpretes: Amparito Rivelles, Jorge Mistral, Manuel Luna
Calificación: Tolerada menores sin cortes
Proyección: Viernes 20 de enero de 1950. En el Teatro Florida
Expte. Núm 9338

a) Se proyectó de estreno la película española "La Duquesa de Benameji" alcanzando un señalado éxito.

b) Un argumento interesante y una magnifica realización son las mayores virtudes de esta película nacional. A ello ha de unirse la limpieza y luminosidad de sus fotografías.
La interpretación es justa y merece el aplauso del público.

c) Fue bien acogida por todos.

d) Nada que señalar.

e) Juicio que a la Delegación ha merecido la proyección de esta película española coincida con lo arriba expuesto.
Se trata de una buena película española, aunque su argumento puede parecer a algunos que corresponde una "novela rosa".
Muy bien la interpretación, salvando el doblaje de algunas canciones del genero flamenco, y perfecta la realización.

LA DUQUESA DE BENAMEJI – ÁVILA – 29.11.1950

A tenor de lo dispuesto en Oficio-Circular N°2481 del 30 de Noviembre de 1946, y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I. el presente INFORME de la película española "LA DUQUESA DE BENAMEJI" estrenada en el Teatro Principal de Ávila el día 25 de los corrientes, siendo aquel como sigue:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo técnico, artístico y argumental.

c) Totales.

d) Público de graderío y butacas.

La película "LA DUQUESA DE BENAMEJI" proyectada en el Teatro Principal ha causado un poco de decepción ya que ya que la propaganda la había colocado en un plano muy superior al que a juicio de esta Delegación tiene.
Peca la cinta de exceso de camino a caballo de los bandoleros y el doblaje de las canciones tanto de Amparo Rivelles como de Mistral están muy mal logradas. Lo demás, la fotografía, el ambientaje y el trabajo

de los artistas es francamente bueno, sobresaliendo mucho Amparito Rivelles, Jorge Mistral y Manuel Luna colocando a la producción en un buen lugar pero sin detalles de excepción.

No se publicaron críticas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Ávila a 29 de Noviembre de 1.950.
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

LA DUQUESA DE BENAMEJI – CÁCERES – 19.12.49

"LA DUQUESA DE BENAMEJI", película de producción nacional estrenada en el cinematógrafo "Norba" de esta capital el día 11 del actual.

INFORME

Después de tanto tiempo anunciado por Radio y prensa la película de producción nacional LA DUQUESA DE BENAMEJI, al darse a conocer en Cáceres, lo general, no ha gustado, no obstante haberse proyectado durante cuatro días a dos secciones diarias en el cine NORBA y el GRAN TEATRO.

La mayoría de las opiniones coinciden en apreciar que no se trata ni mucho menos de esa gran película que ha querido encumbrar por medio de la propaganda, ni el argumento tiene todo el interés que se ha pretendido despertar, desconociendo sin duda la transformación que en este aspecto ha sufrido el ambiente nacional.

Su interpretación, más de teatro que de cine y de ahí la diferencia que científica o técnicamente no es tan fácil explicar el que no ha gustado en la manera de realizar la por sus personajes más principales.

Él público va siendo ya muy ducho en esta clase de espectáculos y se da cuenta de las malas adaptaciones, como en el caso de Amparito Rivelles y Jorge Mistral cuando cantan.

Técnicamente, por lo que se refiere a las fotografías, es objeto de merecidos elogios, si bien en los exteriores se percibe la habilidad del fotógrafo más que el propósito de una concepción en conjunto.

En resumen, "La duquesa de Benameji", al decir de la mayoría del público, no es ni mucho menos lo que se esperaba, después de la ensalzada propaganda que de la misma se había hecho por todos los procedimientos.

Cáceres, 19 de Diciembre de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA DUQUESA DE BENAMEJI – CASTELLÓN – 08.11.1949

En el día de ayer, tuvo lugar el estreno en esta capital de la película de producción española, titulada "LA DUQUESA DE BENAMEJI»

El público, acogió la película con agrado encontrando en ella valores apreciables en la dirección y una interpretación esmerada. Aquellos que esperaban una producción de gran altura predispuestos por los antecedentes de la cinta no se han sentido totalmente decepcionados. Los que, ajenos a los loables comentarios de que la película venía precedida, han visto ésta, han experimentado la grata sorpresa de una cinta realizada con toda corrección técnica e interpretativa, dotada de un continuado interés argumental y provista de momentos dramáticos de fuerza innegable.

Ésta Delegación estima que, sin suponer una superproducción 1a película, a la que difícilmente pueden oponerse reparos técnicos especialmente en una fotografía perfecta de audaces planes constituye un acierto en la elección de sus intérpretes, especialmente Manuel Luna y Jorge Mistral, bien secundados y muy aceptable en lo que a Amparo Rivelles se refiere, acaso, un tanto amanerada con identidad de gestos y reacciones mímicas para figuras de carácter distinto.

La acertada dirección de Luis Lucia logra una versión muy estimable de este argumento propicio al error de anteriores cintas sobre temas musicales.

Se acompaña la crítica de la prensa local.
Todo lo que tengo el honor de informar a V.I. a los efectos procedentes.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 8 de Noviembre l949
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

LA DUQUESA DE BENAMEJI – GRANADA – non daté

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N°2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "LA DUQUESA DE BENAMEJI".

a) Aceptación ó reparos de que la película haya sido objeto por parte del público.

"La película "La Duquesa de Benameji", Reina de Sierra Morena", ha tenido bastante aceptación por parte del público, por su tema muy de éxito popular, y típicamente español de romance del siglo pasado, y por su acción que tiene interés y dramatismo.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Desde el punto de vista técnico, la cinta está muy bien lograda, pues la obra teatral de los Machado, ha sido bien adaptada a la pantalla, por Ricardo Blasco.

La dirección de Luis Lucia, es muy acertada, así como la ambientación, teniendo esta película como su mejor valor cinematográfico, la fotografía de Thed Pahle, magnifica, en la cual se han aprovechado los esplendidos escenarios naturales de la Sierra de Honda, captando muy bellos fotogramas.

La música y canciones de Quiroga agradables.

La interpretación muy bien por parte de Amparito Rivelles, en su doble papel, mejor de duquesa que de gitana, bien secundada por Jorge Mistral en su papel de Lorenzo Gallardo el bandolero. Manuel Luna, y Eduardo Fajardo bien en sus cometidos, así como los restantes secundarios, que cumplen.

c) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase, se produjeron.

En todos los sectores de público, dado el asunto de la cinta.

d) Juicio-propio.

La película de que tratamos, es una decorosa producción nacional, del agrado del público, por su tema, y que obtendrá gran éxito popular, pues entretiene y agrada sin caer en la ridícula españolada.

Estrenada en una Sala de Primera Categoría de esta Capital el día 5 del que cursa, continúa en cartel, en el de la fecha.

e) En hoja adjunta se acompañan las criticas aparecidas en los Diarios Ideal y Patria.

LA DUQUESA DE BENAMEJI – HUELVA – 02.12.1949

De conformidad con lo ordenado por esa Superioridad, a continuación so informa sobre la acogida dispensada en esta capital, a la proyección de la película española "LA DUQUESA DE BENAMEJI", estrenada en el Cinema Rábida, el día 26 de noviembre ppdo:

a) La película ha sido muy bien acogida por gran parte de público.

b) Las razones de ésta acogida, se deben especialmente a la índole de su argumento.

c) Estas razones han sido totales en el sector del público que ha acogido bien la mencionada película.

d) En el sector del público, más reducido, de un nivel cultural algo elevado, se comenta desfavorablemente la parte técnica de la película; el resto de los espectadores, pasa por alto detalles de técnica y dirección, para comentar favorablemente la producción cuyo argumento es del gusto de la mayoría de los espectadores, compuesta de personas de un nivel cultural menos que medio.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, supone un éxito de taquilla, ya que esta clase de producciones, son del gusto de lo que pudiéramos llamar, la "masa" de los espectadores. En cuanto a la parte técnica y artística, presenta fallos fáciles de ver, por lo que ésta producción no representa ningún avance de cinematografía nacional.

No se ha publicado critica en la prensa de la capital.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva 2 diciembre l949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
F: José González duque de Heredia

LA DUQUESA DE BENAMEJI – OVIEDO – 25.11.1949

Título: "LA DUQUESA DE BENAMEJI"
Director: LUIS LUCIA
Intérpretes: Amparito Rivelles, Jorge Mistral, Manuel Luna

a) Ha sido proyectada en estreno en el Teatro Campoamor, el de más importancia dentro de esta ciudad de Oviedo, y los comentarios que se han suscitado con motivo de su representación, son de muy diversas índoles.

En los medios que podemos llamar intelectuales, esta película ha sido una españolada más, aunque mejorada notablemente en lo que a fotografía, música y coros se refiere, así como a la impresión de diálogos y sonido en general.

A pesar de esto, ha tenido un enorme éxito de público y una gran acogida en el sector popular, viéndose la sala repleta de público, sobre todo en las funciones de la noche, que es cuando acude más esta clase de espectadores.

b) Queda contestado en el apartado anterior.

c) Queda contestado en el apartado a).

Juicio de la Delegación. Adolece esta película del defecto de no haberse separado el guión cinematográfico de la línea trazada por la obra teatral de los hermanos Machado, que inspiro su argumento. Predomina, por tanto, el dialogo sobre la acción y abunda en situaciones y planos técnicamente teatrales.

Mal cuidada la acción y el movimiento de los actores y movimiento de los actores y una forzada actuación de la protagonista, personificada por Amparito Rivelles g igual Jorge Mistral.

De todas formas, supone un buen avance en lo que a su excelente fotografía se refiere, así como el sonido y la actuación de los coros y música, apropiada que para esta película se ha escrito.

Oviedo, 25 de noviembre 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA DUQUESA DE BENAMEJI – PALMA – 13.12.1949

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N°2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "LA DUQUESA DE BENAMEJI" ESTRENADA EN LA SALA BORN DE ESTA CAPITAL, El DÍA 7 DE DICIEMBRE DE 1949.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido acogida con aceptación por la mayoría de los espectadores que asistieron a sus proyecciones, aun reconociéndose no se trata de una cinta de excepcional calidad.

Los intérpretes de LA DUQUESA DE BENAMEJI, son artistas que cuentan con grandes simpatías en Palma y por ello mucha gente ha asistido a sus proyecciones.

La dirección se considere acertado, si bien no es lo mejor realizado por Luis Lucía.

RAZONES LE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

La parte técnica y artísticas están bien resueltas, flojeando algo la argumental después de la segunda mitad de la cinta.

La interpretación es bastante buena al igual que la fotografía magnifica en algunos momentos el montaje, sonido, etc.

SI LAS MISMA HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Los comentarios favorables han sido casi totales.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE PRODUJERON EN CADA CASO.

Los grupos de espectadores que han alabado "LA DUQUESA DE BENAMEJI", constituyen la gran mayoría de los aficionados al cine.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"La Duquesa de Benameji" resulta una discreta y entretenida película, de desarrollo agradable y ligero. No hace gala de grandes recursos técnicos pero tampoco se observan en la misma grandes talles, ya que director e intérpretes, realizan una buena labor.

"La Duquesa de Benameji" constituye el término medio de lo que podría ser el cine nacional en su parte técnica.

Palma, 13 de diciembre de 1949.
El Delegado provincial de Educación Popular

LA DUQUESA DE BENAMEJI – PAMPLONA – 18.11.1949

Título: "LA DUQUESA DE BENAMEJI"
Expdt.: 9338
Casa: "Cifesa"
Nac.: española
Día de estreno: 4 de noviembre
Local: Cinema "Príncipe de Viana"

CRITICA

a) La acogida dispensada por el público se puede considerar como aceptable, sin mayor entusiasmo, a pesar de la extraordinaria publicidad que le ha precedido. Al segundo día de proyección pasó a una sala de inferior categoría, permaneciendo en cartelera seis días consecutivos.

b) Prevalecieron, entre los motivos de aceptación, los de tipo legendario y artístico, aspectos ambos bien cuidados, así como la interpretación de los personajes, si bien las voces de éstos llegaban con defectuosa sonoridad.

c) El juicio expuesto se refiere a la totalidad de la película.

d) No se han registrado juicios diferentes al señalado, habiéndose publicado las críticas que se acompañan.

JUICIO PROPIO: En conjunto, es una película de relevantes calidades técnicas y de ambientación, con magnífica fotografía y grata música; pero también con desaciertos y fallos, parte de ellos, de procedencia interpretativa.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 18 de noviembre 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F.: Jaime del Burgo

LA DUQUESA DE BENAMEJI – SALAMANCA – 05.12.1949
INFORME SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL ESTRENADA EN ESTA CAPITAL DURANTE EL PASADO MES DE NOVIEMBRE, TITULADA "LA DUQUESA DE BENAMEJI"

"LA DUQUESA DE BENAMEJI". Estrenada en el Teatro "Coliseum", de esta capital, el día 25 de Noviembre de 1949.

a) Aceptada.

b) Por todas los razones.

c) Totales.

d) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

"LA DUQUESA DE BENAMEJI" sea una obra acabada del cine español, sin embargo si se puede decir de ella es bastante buena, ha juzgar por el conjunto de razones que la rodean. En la película "LA DUQUESA DE BENAMEJI" hay un guión bastante bueno, un dialogo muy cuidada, una fotografía excelente, unos exteriores y unos interiores inmejorables, una actuación buena en todos los intérpretes, y excelente en los protagonistas. Podrá decirse de ella que es una "españolada", pero nunca se utilizará en esta película tal epíteto en sentido despectivo, ya que es una versión bastante digna de un motivo folclórico español ya pasado. Luis Lucia con su buena dirección le acaba de dar sentido y valor a esta producción española.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 5 diciembre de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: R. G. Cantolla

LA DUQUESA DE BENAMEJI – VALENCIA – 09.11.1949
INFORME DE LA PELÍCULA:"LA DUQUESA DE BENAMEJI"
Local Rialto
Estreno: el octubre 1949

1°- Aceptación o repulsa que 1a película haya sido objeto por parte del público:
La película ha sido generalmente bien acogida.

2°- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:

Fotografía y sonido muy bueno. Bien ambientado. Lo mejor de la película es la dirección. La labor artística del protagonista destaca también.

3°- Si las reacciones del público han sido totales o parciales.

Casi generales.

4° - JUICIO DE LA DELEGACIÓN: La película es bastante aceptable y peso a la vulgaridad del argumento las razones antes aludidas en el apartado número 2 y sobre todo la dirección, hacen que esta producción sin llegar a alcanzar el nivel de las mejores del cine español, sea estimable.

Valencia, 9 de Noviembre de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José Corts.

LA DUQUESA DE BENAMEJI – VALLADOLID – 25.11.1949

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL.

"LA DUQUESA DE BENAMEJI"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. La acogida dispensada a esta película ha sido completamente favorable por la totalidad del público que ha visto en ella una serie de valores comparables a los de las mejores producciones nacionales y extranjeras.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Muy esmerada la realización del director, que en esta película consigue un éxito más, magnífica la fotografía sobre todo en lo que se refiere a exteriores, y excelentes la interpretación y ambiente.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Nos complace este triunfo alcanzado por el cine nacional y de acuerdo con el público, podemos afirmar que esta película es buena en todos los aspectos, considerando muy acertada en la elección del tema, basado en un romance muy español, de los hermanos Machado, en los que exaltan virtudes tan características de nuestra raza como son la valentía, nobleza y generosidad.

Valladolid, 23 de Noviembre de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: A. Santiago Juarez

EL TESTAMENTO DEL VIRREY

Ladislao VAJDA
1944
Adriana Films

Première catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie

Synopsis : au Mexique en 1844, Pancho Cuchini s'éteint, léguant à ses héritiers une importante fortune conservée à la banque de Londres. Ses trois neveux attendent avec hâte la lecture du testament : la fortune de leur oncle doit être séparée en parts égales entre ses héritiers. Leur déception est grande lorsqu'ils comprennent que la répartition doit prendre effet cent ans plus tard et ne concernera que leur descendance. En 1944, un notaire madrilène donne rendez-vous aux héritiers de Cuchini pour les avertir qu'ils recevront bientôt leur part d'un important héritage. Avant de connaître le montant qu'ils toucheront, une partie des descendants va dilapider une fortune imaginaire. Pendant ce temps, le notaire continue ses recherches et retrouve progressivement les nombreux héritiers de Cuchini. Au vue de leur nombre, la colossale fortune que les premiers descendants s'étaient imaginés recevoir ne s'élève finalement qu'à 5000 pesetas par tête. Peu à peu, la situation revient à la normale, même si ceux qui pensaient profiter de la situation de façon prématurée doivent en payer les conséquences.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Mercedes Vecino (Marta), Manuel Luna (Alberto), Manolo Moran (Quíntín), Ana María Campoy (« la Nardo »), Tony d'Algy (Ramón), Lupe Sino (Teresa), Raúl Cancio (Mario), Milagros Leal (Juana), José Isbert (don Prudencio), María Brú (Antonia), Juan Clavo (Diógenes), Manuel Arbó (notario), Manuel París (sargento), Gabriel Algara (directeur du « dancing »), Irene Caba Alba (Casilda), José Portes

Scénario et dialogues : Matías Cirici Ventalló

Photographie : Cecilio Paniagua

Musique : Jesús García Leoz

Décors : Francisco Escriñá

EN BREF

Cette comédie légère et pavée de bonnes intentions, à la morale attendue, a été réalisée sans grande prétention. Les rapports provinciaux évoquent la relative indifférence avec laquelle il a été reçu par les publics, même s'il parvient relativement à remplir son office de distraction.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 6
Période d'émission des rapports : du 8 avril 1944 au 9 octobre 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
08/04/1947	ALMERIA	Salon Hesperia	1	3	**1,7**
04/09/1947	CADIZ	Cine Municipal	0		**0**
09/10/1948	CUENCA	Cine de verano	2	-3	**0,3**
03/02/1948	HUELVA	Cinema Rabida	2		**2**
24/06/1948	ORENSE	Cine Mary	2		**2**
10/12/1947	SORIA		0	-3	**-1**
				Moyenne générale	**0,8**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
08/04/1947	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	**-3**
04/09/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	**-2**
09/10/1948	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**-2**
03/02/1948	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**0**
24/06/1948	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	**-1**
10/12/1947	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo	DP	**-2**
			Moyenne générale	**-1,7**

El testamento del Virrey – Almería – 08.04.1947

Iltmo. Sr.

Conforme lo dispuesto en su Oficio Circular 2481 de fecha 30 de noviembre del pasado año, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Salón Hesperia el día 29 del pasado y titulada "EL TESTAMENTO DEL VIRREY" lo siguiente:

A) No ha agradado a la mayor parte del público.

B) Entre las impresiones recogidas, se hace destacar el poco argumento de la película y la baja calidad de la misma, falta de realidad y exceso de comicidad en los personajes, que la hacen parecida a otras películas que no dejan a gran altura al cine español.

C) Todas las deficiencias anteriores han sido acogidas por la casi totalidad del público, pues solamente una parte de la gradería general la ha recibido favorablemente.

D) En todos los espectadores se recogieron las impresiones antes expuestas habiendo pasado la película inadvertida.

En mi impresión personal se trata simplemente de una "astracanada".

Adjunto le remito la crítica publicada en el periódico "Yugo" de esta localidad.

Dios guarde a V.I. muchos años.
A1meria, 8 de abril 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL, R. M. de los Reyes.

El testamento del Virrey – Cádiz – 04.09.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. con su oficio núm. 2481 a continuación le transcrito informe de la película de producción Nacional -"EL TESTAMENTO DEL VIRREY", Hoja de Censura núm. 5776 proyectada en el Cine Municipal de CÁDIZ, durante los días 1 y 2 de Septiembre.

APARTADO a) La película fue acogida con indiferencia por parte del escaso público.

APARTADO b) No se puede precisar.

APARTADO c y d) No se puede precisar.

Sobre el juicio que merece la película a esta Delegación es que contiene un argumento cuyo final no se aprovecha. La película, a juicio del informante, está representada con dignidad.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, a 4 de Septiembre 1947, EL DELEGADO PROVINCIAL.

El testamento del Virrey – Cuenca – 09.10.1948

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRAFÍA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL EMITE CUMPLIENDO OFICIO CIRCULAR N 2481.

Título de la película: "EL TESTAMENTO DEL VIRREY"
Distribuidora: ADRIANA FILMS
Director: Ladislao Vajda
Fecha de proyección: 5 de octubre de 1948
Local: Cine de Verano

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

La reacción causada entre el público varía mucho según desde el punto de vista en que puede considerarse la película. Examinada desde el plano de la finalidad perseguida, que no es otro que el de entretener y divertir, cumple relativamente bien su cometido y fácilmente gana las simpatías de ese público poco exigente. Vista, sin embargo, con ojos críticos, intentando descubrir sus valores cinematográficos, se hallan muchos y graves defectos de todo orden que hacen de ella una de las tantas películas que pasan ante la vista del espectador sin dejar huella ni recuerdos perdurables.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Entre las razones que contribuyen a que no sea totalmente rechazada está en primer término la naturaleza de su argumento cómico, si bien esta comicidad, de típica obra de teatro, se halla vinculada en un todo a la interpretación personal de los actores, apoyándose en el chiste que nace del juego de palabras.

Técnicamente considerada no pasa de ser una película vulgar, por haberse limitado a trasplantar a la pantalla una obra concebida y realizada teatralmente.

No se observan pretensiones artísticas de ninguna clase y no acompaña tampoco el acierto a su director en el desarrollo argumental, viéndose forzado a conjugar acciones dispersas, cuyo vínculo de unión aparece excesivamente convencional. No falta, la nota folletinesca de amores desgraciados y abandono de mujer seducida, que lejos de emocionar provoca la risa.

Por lo que respecta a interpretación no se pueden señalar éxitos personales y más bien por el contrario rayan a una altura poco menos que media.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Estimamos que la película objeto de este informe no tiene más alcance que el de entretener, mediando larga distancia entre la finalidad y los resultados obtenidos en la realidad, si tenemos en cuenta la perfección lograda en este género de comedias cinematográficas en el cine extranjero.

Creemos también que utilizando los recursos de humor y comicidad de nuestra comedia nacional, como en este caso, se pueden lograr resultados más perfectos que los conseguidos por esta película.

Cuenca, 9 de Octubre de 1948
DELEGADO PROVINCIAL, Fd°: José L. Alvarez de Castro

El testamento del Virrey – Huelva - 03.02.1948

De conformidad con lo dispuesto en el oficio-circular n°2481 do ese Departamento a continuación se informa sobre la acogida dispensada a la película "EL TESTAMENTO DEL VIRREY", estrenada en el Cinema Rábida de ésta capital, el día 28 de enero ppdo.

a) La película ha sido acogida con agrado, aunque por su escasa propaganda y haber sido estrenada entre semana, su proyección ha pasado casi desapercibida,

b) Las razones son generales, ya que no destacan en ella grandes méritos en ningún sentido.

c) Estos comentarios favorables, se han recogido en el sector de acostumbra a frecuentar los cines durante la semana cuyo nivel cultural es algo más elevado que el de la gran masa de los espectadores que acuden los días festivos.

d) Los comentaristas afirman que la película, quizá precisamente por venir sin propaganda, resulta entretenida y agradable de ver, lamentándose algunos aficionados que su proyección les haya pasado desapercibida.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, es distraída y agradable un film sin pretensiones que ni añade ni quita ninguna gloria a nuestra producción cinematográfica.

Dios guarde a V.S. muchos años
Huelva 3 de febrero de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José González Duque de Heredia.

El testamento del Virrey – Orense – 24.06.1947

Título de la película: EL TESTAMENTO DEL VIRREY
Casa productora: Mercurio
Local en donde se estrenó: Mary

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

El público, la acogió buenamente sin hacer distingos, ya que el argumento merecía algo mucho mejor.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

El desvió constante de la parte argumental, para traer comicidad etc. hacen que la proyección desmerezca continuamente.

c) DICHAS REACCIONES ¿HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON:

En la totalidad del público.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

Aun a pesar de las múltiples reacciones que en el públicos se observaron esta Delegación manifiesta que esta clase de películas debía de cuidarse mas, ya que de un argumento como el presente, hacen algo que no tiene casi relación alguna con la fuerza honda y sencilla del asunto. Por otra parte ve con buenos ojos que en la Demarcación tanto de la capital como de la Provincia el mercado nacional remita películas nacionales.

Orense, 24 de Junio de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

El testamento del Virrey – Soria – 10.12.47

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "EL TESTAMENTO DEL VIRREY".

a) La actitud de la generalidad de los espectadores ha sido de indiferencia, aunque ha habido algunos que la han calificado de muy mala.

b) Los que la juzgan mala basan su juicio en la defectuosa interpretación, carencia de técnica y de primeros planos expresivos así como una fotografía muy pobre. Desde luego este grupo es de los que por regla general estiman el cine nacional como deplorable.

La inmensa mayoría, que la acogió con indiferencia ve en ella una película sin trascendencia, con algunas situaciones cómicas bien logradas, aunque poco interesante en su trama. La juzgan una película más que pasan sin pena ni gloria.

c) Parciales.

d) No pueden clasificarse las características especiales de cada grupo porque no las tiene. Únicamente podríamos repetir con respecto a los detractores lo dicho en el apartado b).

JUICIO PROPIO

Es ante todo una película cómica. Bajo este aspecto hay que reconocer que en varias ocasiones consigue su objetivo. Sin embargo, resulta en otras muchas escenas pesada y aburrida por falta de dinamismo y de una dirección adecuada. El argumento es pobre, como muy pobre es toda la técnica empleada, y especialmente la fotografía carente en absoluto de primeros planos, de luminosidad y de ángulos sugestivos.

La interpretación nada más que discreta en general, con algunos detalles buenos en otros casos.

Fue proyectada el día 5 del corriente mes.

No se publicó ninguna crítica en la prensa local.

SORIA, 10 de Diciembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: F. Roncal Gonzalo.

EMBAJADORES EN EL INFIERNO

José María FORQUE — Intérêt National
1956 — Tous publics
Rodas — Premier prix du SNE (1956) ; Prix Virgen del Mar ; Prix du Festival de Glasgow

Genre(s) cinématographique(s) : guerre et espionnage ; drame

Synopsis : Inspiré de la nouvelle écrite par Torcuato Luca de Tena à partir des mémoires du capitaine Palacios et des témoignages d'anciens prisonniers espagnols.

Le 14 juillet 1941, un train quitte la gare du Nord madrilène pour rejoindre le front russe, chargés de volontaires de la *División Azul*. Ils viennent prêter main forte à l'armée nazie alors engagée sur le front russe. Le film s'ouvre sur l'image de prisonniers espagnols retenus captifs par des soldats russes, parmi lesquels quatre lieutenants et un capitaine phalangiste, le capitaine Adrados. Ils sont condamnés à passer vingt-cinq ans dans les camps soviétiques. Là-bas, ils font la connaissance d'autres prisonniers espagnols. Les soviétiques leurs proposent de renoncer à leur nationalité pour rejoindre l'armée russe et retrouver leur liberté. Seuls deux hommes acceptent et deviennent des citoyens russes. Au cours de leur emprisonnement, les prisonniers italiens sont rapatriés tandis que les prisonniers espagnols subissent un traitement de plus en plus dur. On ne leur transmet pas le courrier de leur famille, ni les vivres et vêtements envoyés par le régime. Peu à peu, les prisonnier espagnols entrent en rébellion et entament une grève de la faim, à laquelle les geôliers russes ne prêtent guère attention. Il faut attendre la mort d'un des prisonniers pour qu'ils acceptent de leur fournir les ressources personnelles qu'ils leur confisquaient. Un jour, après onze années de souffrance et de privation dans les camps russes, tous les prisonniers espagnols sont embarqués dans un train. Lorsqu'ils arrivent à quai, ils aperçoivent un bateau de la Croix Rouge. Ils regagnent enfin l'Espagne ! Un par un, les soldats passent la passerelle après avoir signifié leur nom à deux infirmières. Seuls les individus sur leur liste sont autorisés à monter à bord. Les deux Espagnols qui avaient renoncé à leur nationalité pour retrouver leur liberté sont là, et surveillent en tant que soldat russe le transfert. Néanmoins, l'un d'eux, à l'idée de pouvoir rentrer dans son pays natal, force le passage pour rejoindre le navire. N'apparaissant pas sur la liste, il est refoulé brutalement. Les autres prisonniers sont progressivement acceptés, et le bateau quitte le port. Pedro, fou de désespoir, saisi son arme et se tire une balle dans la tête.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Antonio Vilar, Rubén Rojo, Luis Peña, Mario Berriatúa, Manuel Dicenta, Miguel Ángel, Mario Morales

Scénario et dialogues : Torcuato Luca de Tena et Teodoro Palacios

Photographie : Antonio L. Ballesteros

Musique : Salvador Ruiz de Luna

Décors : Ramiro Gómez

EN BREF

Ce film réalisé en l'hommage des anciens combattants de la *División Azul* a obtenu la classification d'Intérêt National. Cependant, avant d'en autoriser sa diffusion, les censeurs exigent des modifications importantes, notamment l'ajout d'une voix-off destinée à préciser que la lutte menée par les soldats espagnols en Russie était une continuation de la guerre de « libération » menée par Franco. Ils exigent également qu'on ajoute des plans mettant en avant les insignes phalangistes, où apparaissent les symboles des flèches et du joug. Luca de Tena, qui rédigea la nouvelle et le scénario, était un militant monarchique et éprouvait peu de sympathie pour la phalange. Il a ainsi minimisé les références aux phalangistes, qui constituaient pourtant l'essentiel des troupes espagnoles parties en Russie. Malgré ces ajouts, le film a pourtant mécontenté certains anciens divisionnaires qui ont estimé que le film masquait le caractère phalangiste de l'unité militaire.

José María Forqué a voulu donné à son film un maximum d'authenticité. Il a reçu pour cela le soutien du ministère des armées qui lui a fourni du matériel récupéré sur le front, et avec son directeur artistique, Ramiro Gómez, ils ont reconstruit le plus fidèlement possible les camps soviétiques, au point que lors de sa visite par d'anciens prisonniers, certains auraient été pris de crise de panique (1).

(1) Interview de Andrea G. Bermejo dans l'émission *Historia de nuestro cine* diffusée le 31 mai 2016 [en ligne] http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-embajadores-infierno-presentacion/3621623/

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1

Période d'émission des rapports : le 21 novembre 1956

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
21/11/1956	CUENCA		3		3
				Moyenne générale	**3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
21/11/1956	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	3
			Moyenne d'adhésion	**3**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES

EMBAJADORES EN EL INFIERNO – CUENCA – 21.11.1956

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL, QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título: "EMBAJADORES EN EL INFIERNO"
Director: José Mª Forqué
Casa distribuidora: Aspa
Fechas de proyección: del 16 al 21

a) Bien acogida por la gente que ha acudido a su proyección, si bien existen núcleos que por lo realista del tema y sentirlo íntimamente se han abstenido de presenciarla.

b) Lo emotivo del episodio que desarrolla unido a justeza de dialogo y acertada interpretación dentro del personaje principal como de segundas figuras, consigue crear el clima deseado que gana al espectador.

Tiene gran parte en ello la buena ambientación sobre todo en exteriores.

La cámara muy enfocada en todos los ángulos

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Película llena de dificultades que la dirección ha soslayado hábilmente.

Se observa desenlace rápido y sin preparación anterior en su desarrollo, cosa que en otras producciones puede ser defecto y en esta simple especulación para una mayor emotividad en el momento final.

Se estima que la película está orientada para todos los públicos y buscando un éxito comercial, ya que es uno de los pocos motivos que pudiera justificar el haber prescindido de representar el espíritu real de la División Azul limitándolo a su aspecto militar.

A la vista de la acción casi siempre en primera persona sobre todo en los momentos críticos, queda un poco desdibujada la pluralidad del título.

Cuenca 21 de noviembre 1956. EL DELEGADO PROVINCIAL.

ESA VOZ ES UNA MINA

Luis LUCÍA
1956
Ariel P. C.

Seconde catégorie B
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : musical ; mélodrame ; folklorique

Synopsis : Rafael est un jeune minier connu de tous ses collègues pour ponctuer ses coups de pioche par de nombreux chants populaires. Sa voix et son entrain font le bonheur de ses compagnons, et adoucissent un peu leur difficile journée de travail. Son optimisme à toute épreuve divertit l'ensemble de ses proches, notamment son épouse María, invalide après un tragique accident. Un jour, poussé par des amis, il décide de participer à un concours de chant. Un impresario le repère et lui propose un contrat pour une tournée en Amérique, afin d'accompagner une grande artiste espagnole. Mais Rafael refuse, ne pouvant se résoudre à s'éloigner de sa famille, son épouse invalide et ses enfants. Cependant, la belle artiste parvient à le convaincre de l'accompagner : sa tournée lui rapportera suffisamment d'argent pour pouvoir assurer la survie de son foyer.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Antonio Molina, Rafael Durán, Delia Luna, Félix Acaso, Ángel Álvarez, José Luis López Vázquez

Scénario et dialogues : José Luis Colina, Vicente Llosa, Luis Lucia

Photographie : Cecilio Paniagua

Musique : Manuel Gordillo, Daniel Montorio

Décors : José Algueró

EN BREF

Le titre du film *Esa voz es una mina* (« Cette voix est une mine d'or ») fait à la fois référence au talent du personnage principal et à son origine sociale, celle d'un mineur. Il résume la tension perpétuelle du film, où le protagoniste, à mesure qu'il évolue sur les grandes scènes artistiques se laisse happer par toutes les tentations que la vie d'artiste propose, au risque d'en oublier les siens et d'où il vient. Le film, par le biais du montage, s'emploie à opposer l'univers du mari, qui fréquente un monde d'étoiles, de luxe et de tentation, et l'univers de sa femme invalide, abandonnée et des conséquences dramatiques de l'absence du chef de famille sur ses proches.

Il s'agit du second film dans lequel joue et chante Antonio Molina, après *Pescador de Coplas.* Il interprète une variété de chants populaires qui inscrit ce mélodrame musical dans le genre folklorique.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 2
Période d'émission des rapports : du 10 février 1956 au 10 septembre 1956

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
10/09/1956	CUENCA		3		3
10/02/1956	HUELVA	Cine Oriente	3	-3	1
				Moyenne générale	**2**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
10/09/1956	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	-3
10/02/1956	HUELVA	Julio Doblado	DP	
			Moyenne générale	**-3**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1956)

ESA VOZ ES UNA MIMA – CUENCA - 10.09.1956

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL, QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN.

Título: "ESA VOZ ES UNA MINA"
Director: Luis Lucia
Casa distribuidora: Cifesa
Fechas de proyección: del 1 al 7 inclusives

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Bien acogida por la masa.

b) Razones de tipo técnico, argumental, artístico, etc.

El éxito de taquilla obtenido por esta película en la localidad tiene como único fundamente el ser del agrado de un gran sector de público la voz y canciones del protagonista, publico que también encuentra aceptable el tema argumental.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Producción deplorable, con argumento sensiblero en la que no se libra ninguno de los factores de dirección, interpretación, camera ni ambientación.

Cuenca 10 septiembre 1956.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

ESA VOZ ES UNA MIMA – HUELVA – 10.02.1956

Ilmo.

A continuación tengo el honor de informar a V.I. sobre la acogida dispensada en esta capital, a la proyección de la película "ESA VOZ ES UNA MINA", estrenada en el cine "Oriente" de esta capital, el día 13 de enero último:

a) Mal acogida en un sector y bien en otro.

b) Esta acogida, se debe principalmente a la índole de su argumento.

c) Han sido totales, en cada sector.

d) El sector de espectadores que la ha acogido bien, formado por un público de un nivel cultural bajo, elogia principalmente la labor del protagonista, muy popular entre ellos.

El resto de los espectadores, la, mayoría, se ha abstenido de asistir a su proyección, pues de antemano están predispuestos en contra de este género de películas.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva, 10 de febrero de 1956.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: Julio Doblado

ESTABA ESCRITO

Alejandro ULLOA
1945
Ediciones Cinematográficas Kinefón

Seconde catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : romance ; drame

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre *Laila* de Rafael Duyós.

L'Al-La-Hadux s'est mariée avec El Larbi, alors qu'elle désirait en réalité épouser son fils, Abd-El-Kader. Le père et le fils se brouillent, et Hadux tente désespéramment de les réconcilier. Elle se rend donc à la maison de son beau-fils, où elle rencontre son ancien fiancé, Perkins, avec qui elle discute longuement. El Larbi les aperçoit et s'imagine alors que sa femme lui est infidèle. Craignant un châtiment terrible, Hadux prend la fuite à Tanger accompagnée de Perkins, et fait croire à sa mort. Peu de temps après, El Larbi meurt et Abd-El-Kader, durant un voyage en Europe, croise Hardux par hasard. Amoureux, et pensant que rien ne pourrait s'opposer à leur union, ils décident de rentrer au Maroc. Néanmoins, selon la loi coranique, un fils ne peut épouser la veuve de son père. Hadux décide donc de rester à Tanger, tandis qu'Abd-El-Kader part en pèlerinage à La Mecque pour expier sa faute.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Marta Santaolalla (Maríz), Luis Prendes (Abd-El-Kader), Fernando Rey (Perkins), Mary Lamar (Julia), Nicolás Navarro (El Larbi), Juan Montfort (Hassán), Fernando Sancho (Leiva), Francisco A. de Villagómez (Mohamed-El-Hach), Emilio Fábregas (Ali), Juan de Dios Muñiz (Abdullah), Pedro Cabré (Yamil), Cristina Yomar (Fátima), Francisco Linares Rivas (émissaire), Josefina de Luna (Aixa), Teresa Molgosa, Emilio Rivas, Pedro Mascaró, Julio Gallego, María Severini, Matilde Artero, Modesto Cid

Scénario et dialogues : Manuel Tamayo

Photographie : Emilio Foriscot

Musique : Juan Durán Alemany

Décors : Emilio Ferrer, Antonio Fontanals

(1) MARTÍN CORRALES Eloy, « El cine español y las guerras de Marruecos (1896-1994) », dans *Hispania: Revista española de historia*, vol. 55, nº 190, 1995, p. 706

EN BREF

Parmi les territoires africains sous domination espagnole, le Maroc a reçu un traitement particulier de la part des réalisateurs espagnols. Une partie des contingents marocains a en effet soutenu les troupes franquistes lors de la Guerre civile. Le cinéma colonial de l'après-guerre fait donc un portrait positif des Marocains (1), qui sont présentés comme des alliés précieux ayant participé à la victoire de l'Espagne franquiste (*Harka*, de Carlos Arévalo en 1941 ou bien *¡A mi la Legión!* de Juan de Orduña en 1942).

Une partie de la production cinématographique coloniale franquiste va également s'intéresser aux coutumes et aux modes de vie des populations nord-africaines, ou du contact entre les cultures européennes et marocaines comme c'est ici le cas avec *Estaba escrito* où Abd-el-Khader et Hadux voyagent en Europe, où ils goûtent à une certaine forme de liberté. Le film est l'occasion de donner une vision très stéréotypée et folklorique du quotidien et des modes de vie au sein de la colonie marocaine. Destiné à un public espagnol – et non pas aux public marocain des colonies – il aliment l'imaginaire colonial des métropolitains.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 4
Période d'émission des rapports : du 28 janvier 1947 au 2 juillet 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
28/01/1947	AVILA	Cine Actualidades	0		0
02/07/1948	CASTELLON		-2		-2
Avril 19 47	LOGROÑO	Fronton Cinema	2		2
31/03/1947	PALMA	Sala Astoria	-2	2	-0,7
				Moyenne générale	**-0,2**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
28/01/1947	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	-2
02/07/1948	CASTELLON	Manuel Andrés Zavala Diaz	DP	-1
Avril 19 47	LOGROÑO			2
31/03/1947	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	-3
			Moyenne générale	**-1**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1948)

ESTABA ESCRITO – AVILA – 28.01.1947

En cumplimiento a la Circular N°2481 del 30 del pasado mes de Noviembre, a sus efectos tengo el honor de informar a V.I sobre la proyección de la película española titulada "ESTABA ESCRITO" los siguiente sobre cada uno de los aparta dos:

a) El público no manifestó agrado o desagrado a excepción de algunos momentos debido a la mala audición.

b) Mala Audición en general.

c) Parciales.

d) Público de graderías y butacas.

A juicio de esta Delegación, la película a que hacemos referencia, adolece muy principalmente de música apropiada de ambientación; la fotografía defectuosa parcialmente, considerando que se pudo sacar más partido de los planos de motivos marroquíes. En la argumentación no encuentra reparos considerables, pero el asunto, nada nuevo en general tiene un sentido moral nada recomendable; por último la audición fue defectuosa, suponemos fuera debido a las malas condiciones del aparato sonoro del cine ACTUALIDADES en que se proyectó.

Dios guarde a V.I muchos años.
Avila a 28 de Enero de 1947.
EL DELEGADO,
Firmado: J. Mayoral

ESTABA ESCRITO – CASTELLON – 02.07.1948

El estreno en ésta Capital de la película española ESTABA ESCRITO, ha pasado casi desapercibido. Entre los asistentes recogimos la impresión de que se trata de una película mediocre, cuyos más grandes defectos pueden hallarse en el sonido y en la obscuridad de la fotografía.

Cree ésta Delegación que es película a la que sin poder señalársele grandes méritos, no tiene tampoco grandes defectos. La interpretación, cómo todo en la cinta, es mediana. El sonido, mal conseguido, hace ininteligibles muchas escenas. La fotografía peca de obscura y de un abuso grande de interiores. Se observa en general gran pobreza de medios. La dirección, al lado de buenos detalles, presenta errores sobre todo en la mutación de las escenas.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Todo lo cual tengo el honor de informar a V.I. a los efectos prevenidos.

Dios guarde a V.I. .muchos años.
Castellón, 2 de Julio de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala.

ESTABA ESCRITO – LOGROÑO – NON DATÉ

"ESTABA ESCRITO"

FRONTÓN CINEMA 22 de abril de 1947

A) Fue aceptada.

B) Argumental, artística y ambientación.

C) Totales.

D) Comentarios favorables en general aunque resaltaban la deficiencia del sonido.

E) Muy bien captado el ambiente y buena fotografía y también muy aceptable la interpretación.

Como ya se ha indicado, el sonido es deficiente durante casi toda la película, resultado difícil de entender el dialogo con bastante frecuencia. Debe tenerse cuenta que la sala donde se proyectó dispone de aparato también algo deficiente.

ESTABA ESCRITO – PALMA – 31.03.1947

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N° 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "ESTABA ESCRITO", ESTRENADA EN LA SALA ASTORIA DE PALMA"EL DÍA 21 DE MARZO DE 1947.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO PARTE DEL PÚBLICO.

La mayoría de las personas que han asistido a la proyección de "Estaba Escrito", la han comentado desfavorablemente por considerarla pesada y falta de ritmo cinematográfico.

"Estaba escrito" había despertado regular expectación y por ello la decepción ha sido mayor. De haber sido presentada como una película sin pretensiones tal vez hubiera logrado más del favor público.

Se esperaba algo mejor de Alejandro Ulloa. Y había también curiosidad de saber si artistas tan conocidos como Luis Prendes y Marta Santa-Olalla eran capaces de lograr, al fin, su encajamiento dentro de la modalidad cinematográfica.

Y nada nuevo presenta "Estaba escrito". Es más, se considera bastante por debajo del nivel normal de las últimas películas españoles.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAN ORIGINADO TALES REACCIONES.

Los principales fallos se observan en la interpretación. Hay más naturalidad y modo de hacer cinematográfico en cualquier recluta de la cinta extranjera "Todos a una" que se presenta en el mismo programa, que en las primeras figuras de "Estaba Escrito".

Además la trama está deficientemente desarrollada y son muchos los espacios en blanco existentes en el argumento, por lo que el espectador no llega a hacerse perfecto cargo de lo que pasa.

La parte técnica está más lograda, siendo buena la nitidez fotográfica, la caracterización de algunos personas y el montaje, y regular el sonido y movimientos de cámara.

Se advierte en la película la mezcla de fragmentos de noticiarios y documentales, cuya colocación no está en algunos momentos muy de acuerdo con el desarrollo argumental.

SI LAS MISMAS HAN SIDO PARCIALES O TOTALES.

Aun cuando la mayoría la ha comentado desfavorablemente no pueden considerarse totales estas reacciones ya que para algunas personas muy pocas la película ha resultado interesantes en varios también muy escasos momentos.

EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON.

No pueden catalogarse en ningún grupo las persones que han visto "algo" que les ha gustado en "Estaba escrito", dado su escaso número y por reconocer además que la cinta está muy deficientemente conseguida.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA.

Uno de los primeros detalles que se observan en "Estaba Escrito" es la ausencia de un director "enterado". Alejandro Ulloa no ha conseguido la emoción en los momentos culminantes de la película ni ha logrado dar a la misma el ritmo adecuado.

La película adolece de lentitud desesperante, largos diálogos intrascendentes y algún que otro primer plano también de extremada longitud.

Los artistas no dan vida a sus papeles y su actuación deja mucho que desear. Si bien no se observa el envaramiento de otras películas nacionales, se nota en ellos una falta total de sentimentalismo y fibra artística pues la expresión es casi nula.

En resumen una cinta española muy corriente en la que aun cuando se ve algún detalle esperanzador de buen cine, la mayor parte transcurre de una manera harto vulgar.

Palma de Mallorca, 31 de Marzo de 1947.
El Delegado Provincial de Educación Popular

FIESTA SIGUE (LA)

Enrique GÓMEZ
1948
Sagitario Films

Seconde catégorie
Tous les publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : folklorique ; taurin

Synopsis : Trois amis – Joaquín, Pacorro et Rafael – rêvent de devenir toreros professionnels. Fatigués de ne participer qu'à de simples corridas de village, ils décident de tenter leur chance à Madrid. Sans un sous, ils décident de frauder pour prendre le train, mais Pacorro meurt au cours d'un accident. Arrivés à la capitale, les deux survivants ne parviennent à trouver un emploi que dans des *charlotadas* – des spectacles taurins à vocation comique. Un jour, alors qu'ils assistent à une véritable corrida, Rafael se lance sur la piste de façon spontanée sous les acclamations du public. Le jeune home est arrêté, mais le marquis de Monzón, un riche éleveur taurin, parvient à convaincre la police de le relâcher et décide de le prendre sous son aile. Il s'installe dans sa propriété et le jeune homme commence à s'entraîner pour devenir torero professionnel. Là-bas, il fait la connaissance de Genovea, la fille de son protecteur. Il entreprend de la séduire, ignorant les conseils de Joaquín qui le met en garde contre les risques d'une telle relation en raison de leurs différences sociales. Rafael commence à rencontrer un véritable succès. Lors d'une fête, il confie son amour à Genovea mais cette dernière est déjà promise à un jeune duc. Fou de chagrin, Rafael part continuer sa tournée au Mexique. Il revient quelques mois plus tard, au sommet de sa gloire. Lors d'une dernière corrida, il est percuté cependant par un taureau et meurt de ses blessures.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Rafael Albaicín (Rafael), Margarita Andrey (Genoveva), Mariano Asquerino (le marquis), Leonor María (Soledad), Antonio Casal (Pacorro), Toni Leblanc (Joaquín), Roberto Font (Felipe), Juan de Landa (père prieur), José Isbert (Mr Lampín), Alberto Romea (Mr Wines), Carlos Casaravilla (Mr Chombón), Marianela de Montijo (gitane), Juny Orly (Ivonne), Lolita Moreno (Jennie), Marua Isbert (paysanne), José Prada (Mr Peel), José María Seoane (Cristóbal), Luis Gómez (ancien torero), Rafael Romero Marchent (nouveau torero), Arturo Marín (maire), Fernando Aguirre (empresario), Casimir Hurtado (huissier), Joaquin Roa (crieur), Juanita Manso (la mère), Juan Vazquez (prêtre), Oswaldo Gennazani, Alfonso Estela, Gabriel Algara, Rafael Bardem, Francisco Pierra, Mercedes Catsellanos, Laly del Amo.

Scénario et dialogues : Juan Martín, Enrique Gómez

Photographie : Sebastián Perera

Musique : Jesús García Leoz

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Il s'agit d'un film se déroulant dans l'univers taurin et folklorique de la période franquiste. Dans ces films, de véritables toreros étaient choisis pour interpréter les personnages (ici, il s'agit de Rafael Albaicín). Le modèle classique de ce sous-genre s'inspire de la nouvelle *Currito de la cruz*, de Alejandro Pérez Lugín (1921) : un jeune homme sans fortune mais ambitieux, rêve de devenir torero. Il parvient à réaliser son rêve après une succession de complications – amoureuses, conflictuelles, violentes, etc. – mais malgré son succès, il connaît généralement un destin tragique.

Les films taurins reposent sur de nombreux stéréotypes folkloriques, et sont associés à l'imaginaire national-socialiste espagnol, duquel le régime national catholique va se nourrir. Ils visent à créer une identité commune à travers un spectacle de masse : la corrida, qui prend une certaine résonance grâce à sa diffusion par le cinéma. Les toreros constituent ainsi à la fin du premier franquisme de véritables figures médiatiques à laquelle le régime s'associe régulièrement.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10
Période d'émission des rapports : du 27 janvier 1949 au 7 octobre 1953

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Teatro Principal	1		1
Mars 1949	BADAJOZ	Teatro Ayala Lopez	-2		-2
19/05/1949	BURGOS	Coliseo Castilla	3		3
04/04/1949	CACERES	Cine Capitol			
07/09/1953	CUENCA	Las Palmeras	1		1
Non indiquée	GRANADA		-2		-2
27/01/1949	HUELVA	Cinema Rabida	-2	-2	-2
31/03/1949	PALMA	Teatro Lirico	2		2
04/02/1949	SALAMANCA	Teatro Breton	0		0
07/05/1949	VALLADOLID		0		0
				Moyenne générale	**0,1**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA			**-3**
Mars 1949	BADAJOZ			**-2**
19/05/1949	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
04/04/1949	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
07/09/1953	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**-3**
Non indiquée	GRANADA			**-3**
27/01/1949	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	**-3**
31/03/1949	PALMA	Francico Soriano Frade	DP	**2**
04/02/1949	SALAMANCA	Ramón Gómez Cantolla	DP	**-2**
07/05/1949	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez	DP	**-3**
			Moyenne générale	**-2,1**

LA FIESTA SIGUE - AVALA – non daté
INFORME SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "LA FIESTA SIGUE"

Distribuidora: Sagitario Films
Intérpretes: José Mª Seoane, Albaicin, Asquerino, Margarita Andrey
Calificación: Tolerada menores un corte
Proyección: Jueves 2 de marzo en el Teatro Principal
Expte. Núm. 8769

a) Se proyectó de estreno la película española "LA FIESTA SIGUE" que no mereció el favor del público.

b) Se trata de una película de ambiente torero en la que con escasísima ilación se van presentando escenas de le vida taurina, intercalando documentales de algunas corridas de toros.

La acción es lenta. La fotografía falta de luz y de efectos produce cansancio en el espectador.

La interpretación no ofrece nada de particular.

c) El numeroso público que asistió a le proyección salió defraudado totalmente.

d) Puede decirse que la película "LA FIESTA SIGUE" no llegó a convencer a uno solo de los espectadores.

e) El juicio de le Delegación coincide con lo expuesto. Hemos de destacar sobre todo que la película de la impresión de estar totalmente mutilada ya que no se desarrolla una sola escena seguida con más de cinco minutos de duración.

Los intérpretes, todos en la dicción, dan la impresión una falta absoluta de movimientos e incluso de fe en su propia interpretación.

LA FIESTA SIGUE - BADAJOZ – non daté
BADAJOZ . Critica de la película española: "LA FIESTA SIGUE", proyectada en el Teatro de Ayala, el día 27 de Marzo de 1949.

Esta película nacional, tuvo una discreta acogida en el público, a pesar de que el tema taurino, que trata, tiene muchos partidarios. El público hizo pocos comentarios, y, desde luego, el número que fue a presenciarla, no fue considerable. Quizás fue, atraído por la novelad de ver al Albaicín ante la cámara, pero salió un poco defraudo en cuanto a su actuación.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

"La Fiesta sigue", es una película más se toros, en la que se echa de menos un argumento interesante, y una interpretación aceptable, a cargo de las primeras figuras. Además, en la parte técnica flojea bastante, pues la fotografía es muy oscura, y los decorados se notan de manera ostensible. Algunas escenas, han sido rodadas con evidente lentitud.

Una película, en suma, discreta, que pasa sin pena ni gloria. Lo mejor, es la interpretación de Antonio Casal y Tony Leblanc.

(Se adjuntan criticas aparecidas en la prensa local).

LA FIESTA SIGUE – BURGOS – 19.05.1949

INFORME sobre la película española titulada "LA FIESTA SIGUE" estrenada en esta Capital en el "Coliseo Castilla" y proyectada los días 12, 13, l4 y 15 en dicho cine y los días 16, 17 y 18 en el cine "Rex", clasificada para mayores de 16 años, con hoja de censura expediente n° 8769.

Como todas las películas que basan su argumento en los toros, ésta que recoge la vida del torero desde la dura etapa de aprendizaje hasta el triunfo y consumación de la tragedia tiene también su numeroso público que asiste a la proyección llevado por su afición taurina, llenando la sala en casi todas las funciones. Por eso se ha sostenido siete días programado, porque su público, no es el verdadero aficionado al cine, sino el espectador taurino, aunque aquél también de un pequeño contingente. Y en este peculiar papel, la película alcanza un estimable mérito porque recoge con fidelidad y perfección las faenas de la plaza trasladándolas al cine. Por eso gusta y hasta lleva a aplaudirse en los momentos en que la faena del torero llega a su punto más emotivo.

Aunque el público reconoce que su técnica no presenta grandes novedades, le agrada su argumento desarrollado con gran verismo, nervio y dinámico sentido de la fiesta, recogiendo sus facetas principales. Los intérpretes principales, excelentes cumplidores de su misión, sin llegar a una extraordinaria perfección en sus intervenciones, quedan a buena altura, apuntando Rafael Albaicín buenas cualidades para alcanzar el éxito en el séptimo arte. Las segundas figuras a tono con sus breves intervenciones.

En resumen la película "LA FIESTA SIGUE" es una cinta que debido a su carácter taurómaco, consigue mantener la atención y agradar a los espectadores. Sin grandes aspiraciones logra el objeto comercial propuesto, constituyendo una película de taquilla.

Burgos, 19 de Mayo de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA FIESTA SIGUE – CÁCERES – 04.04.1949

"LA FIESTA SIGUE"
Película de producción nacional estrenada en esta capital.

INFORME

Durante los días 31 de marzo, primero y 2 de abril se ha ofrecido al público de Cáceres, en el cine CAPITOL, la película de producción nacional LA FIESTA SIGUE.

Otra película de toros que si bien está mejor realizada que la recientemente presentada, "Brindis a Manolete", no deja de ser la eterna cantinela de las películas españolas de este género

con aspiraciones de ser la mejor lograda. Su tema muy explotado y poco atractivo por lo malamente que se acostumbra a abusar de él.

De técnica está bien y de interpretación artística, en conjunto, tolerable, sin duda por el reparto a base de buen número de artistas conocidos y de relieve.

En general, ha sido elogiada a medias y se comenta que entre tantas españoladas ya es hora de que acaben de hacer alguna película de este género que llene plenamente la curiosidad del espectador, pues LA FIESTA SIGUE, que parecía ser la culminación del género, se ha quedado en un intento más, sin importancia.

Parece que a productores y directores les da pena soltar esta clase de películas y necesariamente han de dar al público estas dosis de celuloide excesivamente explotado a estas alturas en que se admiran producciones españolas que superan en mucho a buen número de las extranjeras, como son "Locura de amor", "Don Quijote", "Don Juan de Serrallonga", y tantas otras elogiadas por la crítica y el público.

No obstante LA FIESTA SIGUE, ha tenido su público.

CÁCERES, 4 de abril ce 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA FIESTA SIGUE – CUENCA – 07.09.1953

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "LA FIESTA SIGUE"
Director: Enrique Gómez
Distribuidora: Europa Films
Fecha de proyección: 2, 3 y 4 de Septiembre
Local: Cine Las Palmeras

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Mal acogida por el público.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Pretende la película hacer un cante de la inmortalidad de la fiesta nacional, no consiguiendo poner de relieve ninguna de sus características preeminentes.

El argumento tomado como base es de lo más manido y carente por ello de originalidad.

La labor de la dirección no tiene nada elogiable ni que destacar.

Interpretación mediocre.

Fotografía regular.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Producción en la que no hay ningún valor positivo que destacar.

Resulta por lo tanto insustancial.

Cuenca, 7 de Septiembre de 1953
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José L Álvarez de Castro.

LA FIESTA SIGUE – GRANADA – non daté

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE
CONFORMIDAD CON EL O.C. N°2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "LA FIESTA SIGUE"

a) Aceptación ó reparos de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película española titulada "La Fiesta Sigue", ha tenido muy escasa aceptación por parte del público, por su argumento tan poco original y lleno de tópicos, el torero el ganadero rico su hija lo de siempre! y por la falta de interés que se siente por aquello, que con ligeras variaciones se ve en todas las películas españolas de ambiente taurino.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

Técnicamente la cinta no tiene calidad artística, pues su guion adolece de falta de unidad y está muy recargado de episodios.

La dirección de Enrique Gómez, es discreta, así como la fotografía de Sebastián Perera, siendo la mejor escena de la cinta, aquella de la muerte del "maletilla", sobre el techo del vagón. La música de Leoz, a tono con la cinta.

Hay que señalar como ejemplo de fotografía absurda, esos efectos especiales llenos de surrealismo estúpido, y como anticinematográficos esos personajes de la Liga Antitaurina, que sobran, y que además han sido doblados algunos de ellos, para que resulte peor todavía.

La interpretación es solamente discreta, ya que excepto Antonio Casal y Tony Leblanc, los restantes interpretes Rafael Albaicín, Margarita Andrey, José Mª Seoane en un papel inferior a su categoría, Asquerino, Landa y otros, limitan a cumplir su cometido sin relieve. Exagerado de gesto Roberto Font.

c) Si las mismas son totales ó parciales:

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos sectores de público, por las razones antes apuntadas.

e) Juicio proprio:

La película que nos ocupa, es una vulgarísima producción nacional, fracasada como todas las que hasta ahora han hecho de ambiente taurino, y que no tiene interés, ni el aficionado a toros.

LA FIESTA SIGUE – HUELVA – 27.01.1949

De conformidad con las instrucciones de esa superioridad, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en esta capital, la proyección de la película de producción nacional " LA FIESTA SIGUE", estrenada en el cinema Rábida, el día 22 del actual:

a) La película ha sido acogida, en general, con bastante indiferencia.

b) Las razones de esta acogida se basan principalmente a lo viejo del argumento y escasez de valores técnicos, salvándose únicamente de los comentarios desfavorables, la acertada intervención de los intérpretes, especialmente, del protagonista.

c) Estas razones han sido totales.

d) En el núcleo de aficionados a los toros, se ha comentado bien, únicamente, las escenas dedicadas a esta fiesta. En el resto de los espectadores, especialmente los entendidos, se comenta con desagrado que, a pesar del tiempo transcurrido desde las primeras películas y los avances conseguidos, continúen haciéndose películas con un argumento tan manoseado.

A mi juicio, la película en cuestión carece de valores para poder interesar a un público, aunque este no sea exigente y prueba de ello es, que pesar del atractivo de las escenas taurinas, la película no se ha mantenido en cartel más que tres días.

Se adjunta recorte de la crítica publicada en el periódico "ODIEL", de esta capital.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva 27 de enero de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia.

LA FIESTA SIGUE – PALMA – 31.03.1949

INFORME SEGÚN LA CIRCULAR NUMERO 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "LA FIESTA SIGUE", ESTRENADA EN AL TEATRO LÍRICO DE ESTA CAPITAL EL DÍA 24 DE MARZO DE 1949

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido acogida con regular aceptación, ya que si bien no es una de las mejores películas de toros, salidas de los estudios españoles, trascurre con bastante interés para el espectador, máxime si se tiene en cuenta que la cinta está realizada con soltura y no ha tenido que vencer grandes obstáculos de tipo técnico.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Las razones de la acogida reseñada, han sido las de contar estas películas con un sector de público bastante numeroso entre el cual despiertan interés, siempre que respondan a una realización corriente y regular.

La parte técnica está realizada sin grandes recursos, pudiéndose observar ciertas irregularidades en el sonido.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES O PARCIALES

Estas reacciones fueron totales, dentro de los sectores indicados.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"La Fiesta sigue" sin ser lo que se puede llamar una buena película, puede considerarse en un nivel que podría servir para la totalidad de nuestra producción cinematográfica.

La interpretación es irregular, si bien bastante natural, la fotografía es buena y son de verdadero interés y emoción algunas escenas de la cinta

El sonido y la música son de escasa calidad.

La dirección, a cargo de un elemento poco conocido, es discreta.

Palma, 31 de Marzo de 1949
El Delegado provincial de Educación Popular

LA FIESTA SIGUE – SALAMANCA – 04.02.1949

"LA FIESTA SIGUE". Estrenada en el Teatro "Bretón" el día 15 enero 1949.

a) Ni aceptación ni repulsa.
b) No se han apreciado.
c) Totales.
d) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Es ésta una intención más que ha habido para lograr "la película de la fiesta española" que todavía ni ha cuajado, ni se ha logrado. Esta película, como "Currito de la Cruz" tiene secuencias, momentos y paisajes que de momento hacen creer al espectador que al fin va a ver realizados el sueño y la ilusión de la película que tanto se espera.

Y sin embargo no es así a pesar quizás de la buena intención de los directores y actores la película cae y se convierte en una españolada de las "vitandas" posiblemente por culpa de que no hay guiones que hayan encontrado el camino.

"La Fiesta sigue" tiene muy buenos exteriores, rezuma sabor auténtico del pueblo, y la fotografía en ciertos pasajes es inmejorable, pero nada más.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 febrero 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA FIESTA SIGUE – VALLADOLID – 07.05.1949

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "LA FIESTA SIGUE"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. El público ha acogido con indiferencia manifiesta está muy pobre producci6n cinematográfica española. Se ha buscado el manido tema taurino, con todas sus secuelas, sin conseguir nada más que una "españolada" sin ningún mérito artístico.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. La dirección muy vulgar y sin vuelos. Los intérpretes, parados e inexpresivos. La ambientación vulgar y artificiosa. La fotografía abusando de los claroscuros malograda. El sonido ininteligible. Este es el resultado de esta película.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Una vez más hemos de hacer patente nuestro sentimiento por estas abundantes películas de ínfima calidad con que muchas casas productoras españolas contribuyen a desprestigia nuestro cine. Insistimos en la necesidad de crear una rígida censura o tamiz artístico y técnico.

Dios guarde a V.I. muchos años.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: A. Santiago Juárez

FUENTEOVEJUNA

Antonio ROMAN
1946
C.E.A.

Intérêt National
Interdit aux mineurs
Prix du CEC de la meilleure actrice (Amparo Rivelles)

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; historique

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre éponyme de Lope de Vega publiée en 1619.

Le film raconte la vengeance du peuple de Fuenteovejuna contre le despotique Commandeur Fernan Gomez, qui a violé la fille du maire, Laurencia. Lorsque les soldats viennent interrogés les habitants sur le meurtre du tyran, chacun d'entre eux leur tienne le même discours : « Qui a tué le Commandeur ? Fuenteovejuna, monsieur ». Les rois catholiques finissent par gracier tout le village, dont ils admirent le grand sens de l'honneur.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Amparo Rivelles (Laurencia), Manuel Luna (Commandeur), Fernando Rey (Frondoso), Manuel Kayser (Esteban), Carlos Muñoz (Rodrigo Téllez Girón), Rafael Calvo (Padre Abad), Tony Leblanc (Mengo), Arturo Marín(Flores), Antonio Casa, Pilar Sala, Asunción Sancho, manuel Guitián, José Evelio Alvarez, Félix Fernandez, Fernando Aguirre

Scénario : Antonio Román, Pedro de Juan

Dialogues : José María Pemán, Francisco Bonmatí de Codecido

Photographie : Enrique Guerner

Musique : Manuel Parada

Décors : Sigfrido Burmann

EN BREF

Le film constitue la première adaptation d'une pièce de Lope de Vega dans le cinéma espagnol. L'œuvre du dramaturge du XVII[e] siècle comporte une inévitable dimension politique qui rend délicate sa traduction sur la pellicule à l'époque de la *posguerra*. Ainsi, Antonio Roman collabore avec José Maria Peman – un réalisateur affilié au régime – pour écrire son scénario et ses dialogues. L'écrivain sert ainsi de caution aux yeux de l'administration franquiste.

Divers changement ont ainsi été apportés à l'œuvre originelle pour se conformer aux exigences idéologiques du régime. Dans la version cinématographique, ce ne sont pas les habitants qui se rendent eux-mêmes au roi, mais bien les Rois Catholiques en personne qui se déplacent pour rendre la justice et qui donnent raison au peuple. Les monarques en profitent pour déléguer leur autorité au personnage intègre et profondément chrétien qu'est le maire : ils le nomment « maire perpétuel » du village.

Le film renforce également le rôle de la religion catholique. Le prêtre est en effet le seul qui est véritablement une influence sur le Commandeur, tandis que le maire, figure juste et intègre, représentant du pouvoir politique, est souvent associé à des symboles religieux.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 19

Période d'émission des rapports : du 30 janvier 1947 au 1er décembre 1951

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Nuevo Teatro	2		**2**
30/04/1948	ALICANTE		-2		**-2**
03/12/1947	ALMERIA		2		**2**
18/06/1949	AVILA	Gran Cinema	3		**3**
Février 1952	BADAJOZ		-2		**-2**
02/01/1948	CACERES				
12/01/1948	CADIZ	Cine Municipal	3	3	**3**
09/06/1948	CASTELLON		-1		**-1**
01/12/1951	CUENCA	Cine España	2	-3	**0,3**
31/10/1947	GRANADA		2	2	**2**
13/03/1948	JAEN		3		**3**
Non indiquée	LOGROÑO	Cine Rialto	3		**3**
27/01/1947	OVIEDO	Gran Cinema	3	3	**3**
29/12/1947	PALMA	Palacio Avenida	3		**3**
06/08/1948	PAMPLONA	Principe de Viana	3	2	**2,7**
04/12/1947	SALAMANCA	Cinema Salamanca	1		**1**
15/02/1949	SORIA	Cine Avenida	0	-3	**-1**
17/11/1947	VALENCIA	Cine Capitol	2		**2**
01/12/1947	VALLADOLID		3		**3**
				Moyenne générale	**1,5**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
02/01/1948	ALAVA			
30/04/1948	ALICANTE	Luis Villo Moya	DP	**2**
03/12/1947	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	**2**
18/06/1949	AVILA	José Mayoral Encinar		**2**
Février 1952	BADAJOZ			**1**
16/01/1948	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
12/01/1948	CADIZ			**3**
09/06/1948	CASTELLON	Francisco Mundina Vea	DP	**2**
01/12/1951	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**2**
31/10/1947	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**2**
13/03/1948	JAEN	Alfonso Montiel Villar	DP	**-3**
Non indiquée	LOGROÑO			**2**
27/01/1947	OVIEDO	José Fernandez Gallego	DP	**2**
29/12/1947	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
06/08/1948	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**3**
04/12/1947	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**-3**
15/02/1949	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo	DP	**-2**
17/11/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	**2**
01/12/1947	VALLADOLID	Antonin Santiago Juarez	DP	**3**
			Moyenne générale	**1,3**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1951)

FUENTEOVEJUNA – AVALA – non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "FUENTEOVEJUNA"
Cumplimentación al oficio-circular núm.2481 de 30 de noviembre de 1946.

"FUENTEOVEJUNA"

a) La película española "FUENTEOVEJUNA" últimamente proyectada en esta capital fue favorablemente acogida por crítica y público quienes destacaron los indudables aciertos del film.

b) La película sobre la que informamos alcanza un señalado éxito en el manejo de las mesas, cosa esta un poco desusada en películas españolas. Técnicamente "Fuenteovejuna" supone un avance de nuestra cinematografía.

Salvando algunos defecto de decorados, la película esta magníficamente realizada.

En el orden argumental supone "Fuenteovejuna" la vulgarización de un tema clásico y no muy conocido a pesar de nodo. De ello queda flotando la re afirmación de las virtudes del honor típicamente español.

Interpretativamente destaca sobre todos Manuel Luna, sobrio y ajustado en todo momento y con él Amparito Rivelles.

c) La película no tuvo sector de público desfavorable.

d) Nada que señalar.

e) "Fuenteovejuna" puede parangonarse con cualquier película extranjera de las dedicadas a ensalzar las virtudes patrias.

Esto es lo que sobre sale y queda como resultado positivo, el propósito de valorar esas virtudes españolas de la caballerosidad y del honor antes que nada.

Los temas de "Fuenteovejuna" y "Zalamea" son tan españoles, tan nuestros, que bien merecen ser pregonados a los cuatro vientos en estos momentos en que el espiritualismo en las demás naciones se encuentra en crisis.

"Fuenteovejuna" es una película llamada a despertar vivo interés y simpatía no solo entre los públicos españoles, sin extranjeros también.

Aunque no fuera más que por todo esto pensaríamos que se había conseguido mucho. Pero es que además la realización es magnífica y la interpretación brillante.

Hemos de destacar el valor de las escenas regionales, como los bailes y fiestas de "Fuenteovejuna" en los que se da a conocer ese aspecto folclórico admirablemente realizada con el complemento de coros.

En resumen, hemos de decir que se trata de una buena película.

FUENTEOVEJUNA – ALICANTE – 30.04.1948.

[feuille manquante]

….ros triunfos del cine español y lo único que sentimos es que todavía no tenga la altura necesaria para desarrollar temas tan delicadísimos. Ya que, según opinamos, debiese encauzar a nuestro cine,

primero, en estos temas cotidianos basados en el normal transcurso de la vida que enseñen a formar al pueblo, pero que no le hagan ver cosas de las que tenían una gratísima impresión y cuyos ideales heredaron de sus mayores, guardando un recuerdo y un valor extraordinario. Todavía no esta nuestro cinema en condiciones "según nuestro modesto juicio" de llevar a la pantalla nada que guarde relación con nuestro siglo de oro ni con nuestras incomparables gestas históricas. Tiempo habrá de esto y con voluntad, ánimo y real sentido, podremos llegar a realizar proyecciones que sorprendan al mundo entero y que eduquen a los españoles demostrándoles visiblemente lo que es, lo que ha sido y lo que puede ser el pueblo que nos vio nacer.

"FUENTEOVEJUNA"

a) Aceptación o repulsa con que el público ha acogido la película.

La asistencia de público a esta proyección ha sido escasa, tanto el día del estreno como los sucesivos.

Pocos comentarios despertó. Algunos espectadores han hecho notar la pobreza de escenarios, como defectos; y como único mérito el dialogo.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones.

Para el publico el guion siempre tiene su valor, tanto para los que conocen el original de donde procede su literatura, como para los que, menos versados, solo ven en él una muestra de entereza y sentido del honor encarnado en el pueblo. Así pues la reacción menos favorable que haya podido producirse hay que atribuirla a efectos de la técnica.

c) Si las mismas han sido parciales o totales

Puede decirse, que los aciertos de esta película se vinculan intensamente hecha excepción de la fotografía muy buena casi siempre a sus valores humanos y de expresión mucho más que a los medios materiales que les han de apoyar.

El dialogo, algunos rasgos de los intérpretes, "el tono" en general de la acción, se consideran mejores que los procedimientos decorados, utensilios, movimientos etc., utilizados para dar una impresión realista de las escenas.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

Tratándose de los efectos apuntados, el coincidir en ellos ha sido casi unánime en los sectores de público que acudieron a presenciar "Fuenteovejuna". Se trata de cosas que cualquier espectador esta en condiciones de percibir inmediatamente. Citaremos tres ejemplos: Primero la desproporción del Castillo en relación con otras edificaciones y a los propios personajes. Segundo, el cerdo "según yodo el mundo, de cartón" que aparece en la escena de la boda, y el final de la película, como tercero, en donde numerosos comparsas aparecen saltando y diciendo adiós como si en lugar de demostrar su júbilo intentaran hacerse visibles por algo que esta en lontananza. Este final es a juicio de la mayoría de los espectadores, francamente, deplorable.

e) JUICIO PERSONAL

Magnifico el diálogo. Bien trazado el guion, sintetizando la magnífica creación de Fray Lope de Vega. En muchos momentos, puede decirse que en casi todos, el clima de Fuenteovejuna, cinematográficamente hablando está bien conseguido en los sectores del pueblo y del dramatismo de este. Tiene escenas de un magnifico patetismo y se observa que son sinceras, acierto indudable este ya que la falta de sinceridad en los hechos es compañera inseparable del genero histórico.

La interpretación carece totalmente de unidad, Amparito Rivelles, solo encuentra el tono adecuado en los pasajes en que aparece fieramente dramática; en los demás, se sale completamente del papel, teniendo reacciones completamente al margen del rol que incorpora. Manuel Luna, resulta también, descentrado casi siempre, y abusando de esa facilidad que es en el habitual del gesto de traidor que se expresa más exteriormente que en el sentimiento que lo provoca; diremos en una palabra, gestos vacíos de toda intuición y naturalidad artística.

Tampoco es un acierto pleno el movimiento de los personajes, cuando estos van y vienen en multitud. Las escenas del principio y el fin de la batalla, carecen de ilación y por lo que se refiere a la lucha, es de una ingenuidad e inverosimilitud incapaz de convencer al más profano en la cinematografía. En esta película hemos vuelto a observar lo que decíamos antes en nuestro juicio personal de "Don Quijote de la Mancha". Tocamos estos temas sin darles el alcance y los medios necesarios. Probablemente si Antonio Román hubiese dispuesto de medios sin tasa (económicos, artísticos, etc.) hubiera logrado una buena producción. También es sumamente necesario, seguir una unidad de estilo en estas producciones, al objeto de no poner en peligro empresas de esta categoría.

Alicante, 30 de Abril de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: Luis Villo

FUENTEOVEJUNA – ALMERÍA – 03.12.1947.

Iltmo. Sr.

Conforme lo dispuesto en su Oficio-Circular n° 2481 de fecha 20 del pasado año, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Teatro Apolo el día 29 del pasado y titulada "FUENTEOVEJUNA“, lo siguiente.

a) Ha agradado a todos los que asistieron a la proyección de la película.

b) Película de acierto en su totalidad estando a la misma altura los protagonistas, siendo una de las escenas que más ha agradado al público la del Comendador con el prometido de Laurencia, plenamente lograda. Algunos señalan como defecto la falta de energía en las escenas de lucha y la persistencia de un mismo fondo decorativo sin movilidad de cámara.

c y d) Los comentarios favorables indicados anteriormente han sido acogidos por la totalidad de los espectadores solamente algunos señalan los defectos mencionados pero no dejando de reconocer este nuevo triunfo del cine español.

En mi impresión personal coincido con los defectos antes señalados pero que se anulan ante el interés de su argumento y la pureza del dialogo que se ha logrado llevar con el máximo acierto.

Adjunto le remito la crítica publicada en el periódico "Yugo" de esta localidad.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Almería, 3 de diciembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : M. de los Reyes

FUENTEOVEJUNA – ÁVILA – 18.06.1949.

De acuerdo con lo dispuesto en la O-Circular N°2481 de fecha 30 de Noviembre de l946, y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I el presente INFORME de la película española "FUENTEOVEJUNA" estrenada en el "Gran Cinema" de esta capital el pasado día 14 de los corrientes, y que es como sigue:

a) Aceptación.

b) Motivos de tipo argumental.

c) Totales.

d) Público de butacas no existe otra clase de localidad.

A juicio de esta Delegación la película objeto del presente INFORME reúne una serie de valores que la hacen merecedora a ser “declarada de interés nacional" el drama de Lope de Vega está traspasado con indudable fidelidad a la pantalla, y aun cuando el argumento es la característica principal que avalora la película, tiene sin embargo otros méritos, como es, por ejemplo, una buena fotografía, música de ambientación perfecta y una notable interpretación artística a cargo de MANUEL LUNA, FERNANDO REY, Amparito RIVELLES y ya en tono menor los restantes. Si algún defecto cabe señalar, sin duda el principal es el de la decoración a veces mal disimulada y de gran teatralidad.

No se remiten críticas por no haberse publicado.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 18 de Junio de 1.949.
EL DELEGADO
Firmado : J. Mayoral

FUENTEOVEJUNA – BADAJOZ- non daté

BADAJOZ: Critica de la película española:"FUENTEOVEJUNA” estrenada el día 17 de Abril de 1949.

Los comentarios del público que vio ésta película española, fueron de que con un magnífico argumento de nuestro teatro de oro, no se ha logrado la cinta que merece. Sin embargo, se alabó el esfuerzo de nuestros directores, por realizar películas basadas en nuestra Literatura, donde tan rico venero existe.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

La película está bien de vestuario, y hasta de interpretación. Ahora bien; flojea bastante en el movimiento de masas, que es muy pobre, y en los decorados, muy irregulares. La fotografía es buena.

(Se adjuntan Críticas, aparecidas en la prensa local).

FUENTEOVEJUNA – CÁCERES - 02.01.1948.

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA " FUENTEOVEJUNA"

Durante los días 31, 1 y 2 últimos, se he proyecta o por primera vez en esta capital la película de producción nacional "FUENTEOVEJUNA".

Sino coincide su estreno con la festividad del año nuevo, posiblemente la película hubiera pasado desapercibida, porque apenas si se hizo propaganda de la misma.

Algunos reparos de confección hacen a dicha película, sobre todo en las escenas guerreras, donde sus actores, por falta de competencia y sobrada simulación de las armas puestas en juego, no dan la sensación de una batalla encarnizada en la que los combatientes se disponen a morir sin reparar en ninguna clase de peligros, pues se a percibe claramente precauciones que se toman en el combate para no ser víctimas de las armas, aunque estas sean de madera y el cuidado que algunos ponen para no hacerse daño cuando tienen que caerse del caballo.

También el castillo esta muy lejos de ofrecer esa realidad de rocosa fortaleza, que en un país como el nuestro, son tan familiares a las gentes.

Por lo demás, su argumento tan popularizado, consiguió despertar e1 interés del público, llegando en muchas escenas a la emoción, apreciando sobre todo la pulcritud y elegancia de los diálogos, ofrecidos de manera maravillosa desde el comienzo hasta el final de la película, como seguramente no so han conocido en ninguna otra cinta cinematográfica, así nacional como extranjera.

De los intérpretes, se cree que Manual Luna, es en la película que ha estado mejor, ponderándose la interpretación de Amparito Rivelles, si bien algo preocupado por el atuendo y la belleza, que por fuerzas tienen que ser muy distintas en el transcurso de cinco siglos.

La figura del alcalde, se la estima muy adecuada; pero carente de aquel vigor y entereza con que las generaciones actuales quieren ver a los hombres de su raza de aquella a época, sin reparar en el hecho histórico y en el espíritu de entonces. Establecen El contraste, por motivos parecidos, entre el "Alcalde de Zalamea" y el Alcalde de "Fuenteovejuna".

Los demos intérpretes, dentro de sus respectivos papeles, no parece que se distinguen sobremanera, pasando porque la Reina Isabel fuera así, al adaptarse a ella, con cierta similitud, la figura de quien la representa; pero no se pasa porque Fernando el Católico tuviera la fisonomía y los modales que se aprecian en su breve estancia en "Fuenteovejuna".

Tampoco Carlos Muñoz, es el actor de otras veces, pues no da la sensación de hallarse muy encariñado con el papel que se le ha adjudicado.

Y ya descendiendo a lo más minucioso de los atisbos, pues estos, creemos que lejos de ser inoportunos pudieran ser útiles, se nos antoja haber observado un descuido en los detalles de la realización, cuya rapidez ante la vista del espectador, no le permite asegurar con precisión.

Este se refiere a una de las veces en que nos encontramos presenciando lo que ocurre en el patio de armas del castillo, cuya puerta de entrada, abierta de par en par, permite ver, allá muy lejos, en el fondo, unas construcciones modernas. ¿Es así? no lo aseguramos.

Por lo demás, la película ha llenado ampliamente una finalidad educativa, eminentemente popular, dentro del mediano nivel de cultura en que nos encontramos; pues si bien es cierto que no es mucho lo que se procura aprender en los libros, con que de los mismos haya uno que entresaque, para divulgarlo, cualquier adagio o refrán, e incluso proverbios y hasta frases de cualquier autor de nuestros clásicos es lo bastante para que todo el mundo los utilice, cultos e ignorantes, en sus conversaciones y diálogos, desconociendo el fundamento y origen de los mismos.

La película "Fuenteovejuna" ha venido a demostrar gráficamente lo que quiere decir: "¿Quién mató al Comendador?: Fuenteovejuna" o aquella otra: "Como los de Fuenteovejuna, todos a una".

CÁCERES, 2 de enero de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

FUENTEOVEJUNA – CÁDIZ – 12.01.1948.

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en su oficio 2481 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional "FUENTEOVEJUNA", con Hoja de Censura número 7414 proyectada en el Cine Municipal los días 10 al 12 de enero.

APARTADO a) Fue aceptada.-
APARTADO b) Aceptada por su espíritu justiciero.
APARTADO c) En partes.
APARTADO d) La mayoría del público que la aceptó fue el de las localidades baratas, si bien obtuvo también buena acogida en el público selecto, capaz de apreciar la propiedad del ambiente histórico y local de la acción.

A juicio de esta Delegación Provincial los adaptadores de la obra literaria lograron su propósito principalmente en las escenas principales de conjunto, siendo aceptable las fotografías y el sonido así como el trabajo y la caracterización de los artistas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 12 Enero 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

FUENTEOVEJUNA –CASTELLÓN – 09.06.1948.

La película Española "FUENTEOVEJUNA", estrenada en esta capital, ha obtenido un mediano éxito entre el público. Pudimos recoger criticas referentes a la no muy perfecta interpretación; a la obscuridad de la fotografía en la mayoría de exteriores; a las deficiencias en la presentación escénica de la batalla; a la teatralidad de los decorados y al carácter excesivamente duro en general con que se presenta el comendador en todas las escenas. Sin embargo, escuchamos elogios dirigidos especialmente a la dirección que supo plasmar perfectamente un argumento que tantas dificultades presentaba al movimiento de masas conseguido y a la presentación escénica.

Cree esta Delegación que se trata de película bien lograda, en la que la ambientación de la época se ha conseguido plenamente. Reconocemos no obstante ser ciertos algunos de los motivos de crítica antes expuestos. La interpretación juzgamos no está a la altura de otras producciones españoles, sin que puedan señalársele grandes defectos. La fotografía buena en general. Más insistimos en que tal vez la trama, difícil de comprender en toda su crudeza para mucha gente de hoy, sea el obstáculo con que la película tropiece para conseguir un gran éxito entre el público.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Todo lo cual tengo el honor de informar a V.I. a los oportunos.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 9 de junio de 1948

EL DELEGADO PROVINCIAL
P.O. EL SECRETARIO PROVINCIAL

FUENTEOVEJUNA – CUENCA – 01.12.1951.

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

No ha sido mal aceptada por el público en general. Un sector de espectadores más exigente le ha puesto reparos.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

No otra cosa sino elogio merece el argumento por su hondo interés creciente a lo largo del desarrollo de la acción; pero los diálogos resultan ampulosos en fuerza de seguir lo más cerca posible el estilo y modos literarios de la obra original.

Desde el punto de vista técnico y artístico tiene de mérito el movimiento de masas logrado con verdadero, ritmo cinematográfico.

Faltan para su adecuada ambientación paisajes naturales, habiéndose confiado en absoluto al decorado, que por cierto nada tiene de bueno. Quizá sea este el más grave reparo que desde este punto de vista se puede poner.

La interpretación tampoco es sobresaliente, no habiendo logrado desprenderse del aire teatral.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Por su tema de hondo dramatismo y valores altamente humano, así como por la acertada labor del Director esta obra se destaca del conjunto se nuestra producción. Es lástima que con tales elementos no haya alcanzado un primer puesto dentro del nivel de nuestra cinematografía nacional, por los defectos arriba señalados.

Cuenca, 1 de diciembre de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : José L. Álvarez de Castro.

FUENTEOVEJUNA – GRANADA – 30.10.1947.

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "FUENTEOVEJUNA",

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público.

En general la cinta antes aludida ha merecido los comentarios más diversos, por lo que es sumamente difícil dar una impresión de conjunto. En las clases intelectualmente superiores ha agradado, aunque se le señalan pequeñas deficiencias de tipo técnico, que no detallo por estar recogidas, en lo fundamental, en la crítica del Periódico “Ideal“, que se adjunta.

En las clases media y baja, la acogida ha sido buena, mejor en la primera de ambas.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones.

Las desfavorables han sido motivadas por: Primero: Excesiva lentitud en el desarrollo de la acción, y Segundo: Deficiencias del guionista demasiado apegado al original del gran Lope de Vega.

Las favorables: Primero: Decorados. Segundo: fotografía. Tercero: Vestuario. Cuarto: Parte musical, y Quinto: Interpretación de los protagonistas.

c) Si las mismas son parciales o totales.
Parciales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.
En los núcleos y con las características en el Apartado a), destacados.

e) Juicio propio.
Coincide, tanto en la crítica como en la loa, con lo expuesto en el Apartado a), de este mismo Informe.

f) En hojas separadas tengo el honor de acompañar a V.S.I., las críticas de Prensa, aparecidas en los Diarios de esta Ciudad.

Dios guarde a V.S.I. muchos años,
Granada a 30 de Octubre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firma: José León Arcas.

FUENTEOVEJUNA – JAÉN – 13.03.1948.
DELEGACIÓN Provincial DE JAÉN : DON ALFONSO MONTIEL INFORMA:
En cumplimiento de la Circular número E481 de esa Dirección General, de Cinematografía y Teatro, elevamos el presente informe referente a la película española "FUENTEOVEJUNA".

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PUBLICO.
Ha sido favorablemente acogida por el público, que reaccionó vivamente en los momentos en que el Alcalde mantiene con firmeza la dignidad de su cargo ante el Comendador de Calatrava y, sobre todo, cuando se produce el levantamiento en masa contra el tirano.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.
Indudablemente por la parte técnica y argumental

c) SI LAS MISMAS HAN SIDO PARCIALES O TOTALES.
Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON.
En las clases populares principalmente, y con preferencia en cuanto a hombres se refiere.

JUICIO CRÍTICO. Lo mejor logrado de le cinta son los exteriores, pintorescos y llenos de colorido. Por lo demás, la película adolece del defecto común a la mayoría de las cintas españolas que hemos visto, de los diálogos largos y ampulosos, en tonos declamatorios propios del Teatro, pero que en el

Cine no tienen lugar adecuado porque perjudican siempre la acción. Nuestros artistas no saben establecer la diferencia que hay entre teatro y cine y resulta pobre su actuación cuando nos sirven de referencia los artistas americanos.

Es cuanto el honor de informar.

Dios guarde a V.S.I. muchos años,
Jaén a 13 de Marzo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

FUENTEOVEJUNA – LOGROÑO -non daté

a) Aceptada plenamente.
b) En general, debiendo destacarse la fotografía y la interpretación.
c) Totales.
d) En general.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN

Es una película muy cuidada en todos sus detalles, aun cuando algunos escenarios dejan escapar pequeñas imperfecciones.

La ambientación muy bien legrada e igualmente puede decirse en aquellas escenas en las que toman parte gran número de personas, en las que el movimiento está conseguido.

Cuidados los personajes, con la ligera excepción de los que encarnan a Fernando e Isabel, en los que no se muestra en toda su plenitud la majestad que la Historia atribuye a los Reyes Católicos.

FUENTEOVEJUNA – OVIEDO – 27.11.1947.

En relación con el oficio-circular número 2481, de fecha 30 de noviembre 1946, tengo el honor de informaron V.I. sobre el estreno de la película cuyas características quedan expresadas.

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

Ha tenido gran aceptación en todos los sectores. No se la discute como otras películas españolas que llegan precedidas de gran nombre y propaganda. Se estima como una magnifica realización de nuestra cinematografía y se valora la labor de dirección y de los intérpretes. Se da la circunstancia de que no hemos recogido ni un solo comentario desfavorable.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Las razones que han pesado sobre el público son de todos los tipos, si bien en algunos elementos no perciben las de tipo técnico o artístico, porque la película se exhibe en un cine de barrio en el que tienen acceso frecuente personas de todas las categorías sociales y de los más dispares niveles culturales. Por eso llega más el argumento y la labor de interpretación en aquellas gentes de escasos principios, que las razones de tipo técnico y artístico que con valoradas por sectores de preparación más elevada. Para éstos no pasa desapercibida la ambientación que directores y guionistas han sabido dar al film y muy especialmente al dialogo.

Y Precisamente por este último motivo hemos recogido algún comentario sobre las características teatrales de la producción. Los actores cuidan mucho de la dicción, porque los parlamentos son magníficos, y llegan a producirse con entonación teatral. De todos modos, se

aprecia, que dicen tan magníficamente que hasta en este aspecto llegan a cautivar la atención del público selecto.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES.

Las reacciones han sido todas ellas favorables, con sujeción a cuanto queda especificado en el párrafo anterior.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO,
SE PRODUJERON.

Como dejamos expuesto, por determinados sectores de público selecto, se han hecho apreciaciones favorables hasta en detalles que en otras ocasiones no pesan en el espectador. Tal es el caso de los parlamentos y modo de expresarse de cada actor. Pero repetimos, la reacción favorable ha sido total.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO

Excelente película en la que no puede determinarse donde el mayor acierto. Probablemente en la dirección y guionistas, por la propiedad con que se ha montado el film y la galanura de los parlamentos. Algunos decorados de Fuenteovejuna y de los castillos, constituyen un verdadero acierto; probablemente se hubiera podido embellecer más la película con exteriores del campo. Fuentes, bosques, el rio mismo, nos parecen lo peor logrado, medianamente logrado.

La labor de los artistas, muy buena. También el delegado que suscribe, como se les aprecia un especial ausente en otras producciones de dar entonación a los parlamentos, que calificó como muy buenos. Pero se cae en la teatralidad; "Fuenteovejuna" se escucha como teatro, no como cine. De todos modos no es un inconveniente, por el acierto de los parlamentos y castellanísima corrección con que se han hecho.

Muy buenos los grupos de baile e ilustraciones musicales. No se puede precisar con exactitud si son típicamente folklóricas, pero las admito como tales; por lo menos no desentonan de las características de la película.

Confusos algunos pasajes de las batallas; una parte difícil de lograr. De todos modos no es fundamental, aunque algunos de los motivos bélicos tienen buen acceso a sectores minoritarios que siempre hay en esta donde se ha estrenado "Fuenteovejuna".

En resumen: una película española muy buena en todos los aspectos.

Dios guarde a V.S.I. muchos años,
Oviedo, 27 de Noviembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

FUENTEOVEJUNA – PALMA – 29.12.1947.

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR N° 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "FUENTEOVEJUNA" ESTRENADA EN EL PALACIO AVENIDA DE ESTA CAPITAL EL DÍA 18 DICIEMBRE DE 1947.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO

La película ha sido recibida con aceptación, principalmente por la crítica y público selecto. No obstante no ha sido cinta de éxito popular ni de grandes llenos en sus salas de proyección.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE HAN ORIGINADO TALES REACCIONES. .

Todo el desarrollo de la película ha contribuido a la reacción favorable. La adaptación, el dialogo, la fotografía, la puesta en escena, la interpretación, dirección, etc., son de lo mejor que hasta la fecha se ha visto en el cine nacional, considerándose que ha tenido que hacerse un gran esfuerzo para lograr una cinta de tal magnitud.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Las reacciones favorables han sido totales entre los asistentes a las proyecciones de "Fuenteovejuna", no llegando a adquirir importancia los ligerísimos reparos que unas pocas personas pudieron encontrar en ella.

EN QUE NÚCLEOS DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO DE PRODUJERON

Como queda indicado en todos los núcleos han sido comentado favorablemente.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"Fuenteovejuna" es la mejor película estrenada esta temporada y una de las mejores que ha producido el cine español.

Destacan en ella la puesta en escena, la dirección, interpretación, fotografía, música, y demás detalles técnicos, así como la adaptación realizada de la obra teatral de Lope de Vega.

Las escenas de batallas y de masas están muy bien logradas, aun cuando tal vez en las fiestas del pueblo aparezcan demasiadas personas en comparación con la pequeñez del lugar y resulte algo teatral el decorado.

Tan solo unos detalles ligeros no están a la altura de la cinta. Las escenas de cuando es echado el cuerpo muerto del comendador a los que están en la parte baja del castillo y la de la subida a su caballo de un herido en la batalla, están resueltas de forma un tanto infantil. No obstante no empeñan la grandiosidad de la cinta en todos los aspectos.

En resumen una gran película nacional que será recordada siempre con simpatía y que posiblemente, será en el extranjero donde obtendrá su mayor éxito.

Palma, 29 de Diciembre de 1947
El Delegado provincial de Educación Popular

FUENTEOVEJUNA – PAMPLONA – 06.08.1948.

CRITICA

a) La acogida dispensada fue ostensiblemente buena lo que, aparte de los méritos de la película, se debe a haberse estrenado en la mejor sala de la capital; la película se ha proyectado cinco días.

b) En general, todos los motivos de apreciación de una película, son los que sirven de fundamento al juicio favorable.

c) El juicio elogioso abarca la totalidad de la película.

d) En algún pequeño sector, de calidad selecta, posiblemente se apreció un juicio menos favorable a la expresión un poco enfática de los intérpretes.

JUICIO PROPIO: Pudiera estimarse como la película de mejor logrados aciertos en la adaptación de la obra de Lope de Vega, en la caracterización de tipos y aldea y en el predominio del elemento popular.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 6 de agosto de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
f: Jaime del Burgo.

SALAMANCA – 04.12.1947.
INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE NOVIEMBRE DE 1947, DE ACUERDO CON LA CIRCULAR 2481.

El día 28 de noviembre se estrenó en esta capital, y en el Cinema "Salamanca", la película titulada “FUENTEOVEJUNA” adaptación cinematográfica o guion técnico de Tony Román y Pedro de Juan.

a) A pesar de haber sido premiada la película "FUENTEOVEJUNA”, y a pesar de la propaganda hecha en su favor y que tenía predispuestos las ánimos de las espectadores, el público ha salida decepcionado de esta producción.

b) Las razones en que se funda esta repulsa bastante generalizada, son tanta de tipa técnico como de interpretación y presentación. Porque se esperaba que una obra clásica como es esta merecería por parte de todos los que han intervenido en ella, un mayor cuidado y un trato mejor. La técnica no ha sabido en la variación de escenas, dar sensación de unidad como lo está exigiendo el argumento que inspiro la obra de Lepe de Vega. Por otra parte este abra necesite escenarios naturales que se han camuflado, en contra y en perjuicio de la obra, con artificiosos interiores. Además no gusto al público que se interpolen o limen dichos que todo el mundo conoce por haber leído las obras de Lope de Vega.

c) La reacción de repulsa hay que buscarla principalmente en el contingente mayor de espectadores como es el público estudiantil y formado.

d).-La característica de la repulsa ha sido de desagrado par las razones apuntadas en las apartados anteriores.

Juicio personal del Delegado que suscribe

Se esperaba que esta película fuera un éxito en cuanta a superproducción, conocido el camino ascendente que va llevando el cine español, porque el éxito de taquilla si ha existido en realidad debido a los deseos grandes que había suscitado la propaganda. Pero no ha sido así ya que un se ha sabido tratar con la altura que merece, una obra tan magnífica como la de Lope de Vega. El argumento se prestaba a una realización bastante mejor y sobre todo hubiera contribuido a refinar el gusto del público por las clásicos de nuestra literatura. Si es loable en cierta aspecto la intención de

las adaptadores de refinar el dialogo, resulta sin embargo desmoralizador comprobar que por ese motivo pierde fogosidad y reciedumbre.

Técnicamente por les tanto la película resulta deficiente así como su dirección. Las escenas aparecen desunidas como sino tuvieran relación unas con otras de tal forma que el espectador se ve forzado a tener en tensión continua para seguir la trama, la atención y la imaginación. Los escenarios con bambalinas restan ilusión a la escena, y las personajes se presentan forzados y faltas de naturalidad.

En resumen el público salió decepcionado y creemos que no se ha logrado con la producción de "FUENTEOVEJUNA" resolver con toda dignidad la adaptación cinematográfica de nuestras mejores obras literarias.

Dios guarde a V.I. muchos años
SALAMANCA 4 de diciembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado : R. G. Cantolla

FUENTEOVEJUNA –SORIA – 15.02.1949.
INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "FUENTEOVEJUNA"

a) Fue acogida con agrado por unos, con indiferencia con otros y con muestras do disconformidad por los restantes. El núcleo mayor fue el de los indiferentes.

b) Los primeros basan su opinión en la buena fotografía e interés del argumento principalmente.

Los últimos, también numerosos, en la pobre interpretación y en lo desacertado de muchas escenas, absurdas unas y otras con detalles desagradables que pudieron suprimirse perfectísimamente. También le achacan una dirección desacertada que no ha conseguido que los movimientos de "masas humanas", importantes en esta película se llevasen con lógica y naturalidad.

c) Parciales.

d) Sin distinción de características de orden social, sino más bien de buenos o malos aficionados al cine, destacando como detractores los primeros.

JUICIO PROPIO

Aún reconociendo bastantes méritos en la película (buena fotografía y sonido, acertada interpretación de algunos protagonistas) en términos generales estoy con los detractores. Las razones son las mismas apuntadas en al apartado b). Y lo siento porque creo que con una buena dirección (ya que parece que los medios económicos no faltaron) pudo hacerse una magnífica película de carácter histórico.

También estimo que la interpretación deja mucho que desear.

Fue proyectada en el cine Avenida de esta capital el día 23 de enero ppdo.

SORIA, 15 de Febrero de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: F. Roncal Gonzalo

FUENTEOVEJUNA – VALENCIA – 17.11.1947.

1°- Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público:
Bien acogida.

2°- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:
Fotografía buena, argumento que interesa u obliga al espectador, interpretación discreta. Bien ambiente. Únicamente algunas escenas padecieron de excesiva crudeza.

3° - Si las reacciones del público han sido totales o parciales:
Totales.

JUICIO DEL DELEGADO: Buena producción que si en definitiva no marca ascenso alguna en el cine Nacional, por lo menos mantiene el nivel alcanzado hasta el presente por algunas de ellas.

Valencia, 17 de Noviembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José Corts Grau.

FUENTEOVEJUNA – VALLADOLID – 01.12.1947.
INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR DE VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL.

"FUENTEOVEJUNA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Ésta película ha sido magníficamente acogida por parte del público, congratulándose de una modo casi general por la proyección de la misma, a la que califican como una de las máximas y más logradas realizaciones de nuestro cine, y ellos en todos sus aspectos, es decir argumental, técnico, artístico y la dirección. Idénticos epítetos dedican a esta loable producción española la crítica periodística, con la única excepción de la muy adversa que la dedica el diario " Libertad "; a la que califica de un pésimo teatro muy bien fotografiada.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Tiene toda la película una constante unidad de acción, que mantiene limpia la línea temática de la misma, no decreciendo el interés por ella en ningún momento. La dirección es buena, llevando a buen ritmo cinematográfico toda la película, la interpretación excelente, destacando de un modo particular la fotografía.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. De acuerdo con la unánime expresión manifestada de un modo casi general por los espectadores, que aplaudieron muchas y repetidas veces la cinta, esta Delegación se complace en reseñar la calidad de esta película, que significa un importante paso en la calidad de nuestro cine.

Dios guarde a V.I. muchos años
Valladolid, 1° de diciembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: A. Santiago Juárez

GLORIA MAIRENA

Luis LUCÍA
1952
CIFESA

Première catégorie
Interdit aux mineurs
Prix du CEC à Ana Mariscal (meilleur actrice)

Genre(s) cinématographique(s) : comédie musical ; folklorique ; romance

Synopsis : Inspiré de la pièce de théâtre *Creo en tí* de Justo et José de la Cueva.

Paulino Céspedes perd son épouse, une chanteuse de talent appelée Gloria Mairena, deux ans seulement après leur mariage. Dévasté par ce drame, il se tourne vers la religion et devient enseignant de musique au collège dans lequel il avait étudié enfant. Il doit se charger seul de l'éducation de sa fille, appeler Gloria comme sa mère. Les années passent, Gloria est devenue une belle jeune fille, extrêmement protégée par son père. Cette dernière ressemble en effet trait pour trait à sa défunte mère, et semble avoir hérité de son talent pour le chant. Paulino est terrifié à l'idée de la laisser partir et il voit d'un très mauvais œil son association avec un jeune compositeur frivole qui deviendra son binôme.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Juanita Reina (Gloria Mairena/Gloria Céspedes), Eduardo Fajaro (Paulino Cespédes), Ricardo Acero (Paco), Rafael Arcos (Sebastian), Francisco Bernal (Baldomero), Ana de Leyva (Sagrario), Manuel Guitián (recteur), Valeriano Andrés (don Buenaventura), Mercedes Cora (Lina Alvarez), Maria Teresa Reina (Gloria Céspedes enfant), Quico Juanes (enfant 1), Jaime Blanch (enfant 2), Rafael Calvo Revilla (journaliste), Casimiro Hurtado (client du *tablao*), Manuel Luna, Arturo Marin (client du *tabao*), Teófilo Palou (empresario)

Scénario et dialogues : Luis Lucía, Ricardo Blasco, José Luis Colina

Photographie : Cecilio Paniagua

Musique : Juan Quintero

Décors : Bernardo Ballester, Gil Parrondo

EN BREF

Il s'agit d'une comédie musicale mélangeant de nombreux éléments folkloriques de l'Andalousie traditionnelle. L'histoire se déroule à Séville et permet ainsi de se centrer autour du destin d'une chanteuse de flamenco talentueuse.

Les comédies musicales folkloriques sont une variante de « l'espagnolade » qui apparaissent à partir des années cinquante. Comme les espagnolades, ce type de comédies musicales utilisent de nombreux stéréotypes et éléments identitaires nationaux en recourant à des lieux, des personnages, des comportements sociaux et des costumes caractéristiques de la culture andalouse. Ces stéréotypes identitaires, qui apparaissent dès le XIX^{e} siècle, combinent des éléments de la culture populaire et académique, et assument la vision faite à l'étranger de l'hispanisme.

Ces produits cinématographiques illustrent une forme d'homogénéisation culturelle, qui est encouragée par le régime.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 6
Période d'émission des rapports : du 5 janvier 1953 au 23 avril 1953

La réception des films par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Janvier 1953	BADAJOZ	Teatro Lopez de Alaya	3		3
11/02/1953	CACERES	Cine Norba	3		3
11/04/1953	CASTELLON		Partagé		Partagé
23/04/1953	HUELVA	Cinema Rabida	3	-2	1,3
04/02/1953	SALAMANCA	Cinema Salamanca	Partagé		Partagé
05/01/1953	VALLADOLID		-3		-3
				Moyenne générale	**1,1**

La réception des films par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
25/01/1953	BADAJOZ			**2**
11/02/1953	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
11/04/1953	CASTELLON	Manuel Andrés Zavala Diaz	DP	**2**
23/04/1953	HUELVA	Francisco Mora Perez	SP	**0**
28/01/1948	SALAMANCA	Antonio Sandoval Perez	SP	**1**
05/01/1953	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez	DP	**-3**
			Moyenne générale	**0,4**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1953)

GLORIA MAIRENA - BADAJOZ – NON DATE

BADAJOZ.- CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "GLORIA MAIRENA" ESTRENADA EN EL TEATRO "LOPEZ DE AYALA", EL DÍA 25 DE ENERO DE 1953

JUICIO DEL PÚBLICO

Desde que se proyectó el avance de esta película, era esperada con gran deseo por el público que en efecto, llenó todas las localidades del amplio teatro "López de Ayala", siguiendo ya con entusiasmo, ya con emoción o contento y siempre con interés, las varias incidencias de la película según las escenas; por su dinamismo y simpatía, esta película hizo prorrumpir al público en aplausos, risas y exclamaciones de entusiasmo, quedando muy satisfecho de la misma.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Sin ser esta película de grandes valores cinematográficos, nuestra opinión hacia ella, es laudatoria. Esta película, más que nada ha sido producida para lucir la voz de Juanita Reina y la música de León y Quiroga, hay que reconocer, que en el aspecto folclórico, no tiene que envidiar nada a las buenas del extranjero.

La fotografía bien, aunque algunas estaban algo oscuras. Muy acertada la dirección de Luis Lucia, que demuestra gran conocimiento de la vida andaluza en especial en Sevilla, haciendo una buena película sentimental y saber acoplar con habilidad firmes pinceladas de dinámica alegría y simpatía. Bien la interpretación de Juanita Reina, llena de simpatía en "sus" canciones, aunque solamente discreta en su interpretación. Su estilo de cante no se adapta a canciones selectas, pues la Danza V de Granados, la cantó falta de sinceridad, emoción y gusto artístico.

Buena la interpretación de Eduardo Fajardo, Ricardo Acero, Rafael Arcos y Francisco Bernal.

GLORIA MAIRENA – CÁCERES – 11.02.1953

"GLORIA MAIRENA"

Película de producción nacional estrenada en el Cine "Norba", de esta Capital, el día 8 de los corrientes.

Desde el domingo anterior, día 8, en que se ofreció como estreno en el cine “Norba” de esta Capital", hasta la fecha y dos secciones diarias, todas ellas por cierto muy concurridas, se está proyectando esta película de producción nacional, que elogia y admira el público con un interés que no se suele registrar con frecuencia, pese al desdén con que ha sido acogida por parte de le prensa local, como podrá apreciarse por los recortes adjuntos, volcándose en cambio en elogios con las películas extranjeras a las que, como "La egoísta", dada a conocer en los mismos días en otra sala de espectáculos, se le dedica un número abultado de líneas, cuando por su escabrosidad, impropia de nuestro ambiente nacional, bien pudiera justificar un recatado silencio.

No obstante, "Gloria Mairena" sigue en la cartelera camino de consumir la semana entera, mientras que las otras, con todo lo que se lucen sus críticos derrochando conocimientos de arte y de

técnica cinematográfica, no pueden pasar de los dos días, con lo que se pone de manifiesto que el público va donde quiere opinando por cuenta propia sin dejarse deslumbrar por referencia que en el mejor de los casaos son hijas de la petulancia en letra de molde.

"Gloria Mairena", claro está, no es la mejor película que ha salido de los estudios nacionales; pero puede considerarse como una de las más afortunadas, y que si se concreta exclusivamente a Sevilla por lo que tiene no sólo de folclórico y monumental, jugando con el costumbrismo, para ofrecer un aspecto de Andalucía, allí donde se considera que ésta región de España solo crea personajes de pandereta, desarrolla a la vez motivos que hacen meditar, conjugando la alegría del baile y de la música con otros resortes de índole sentimental y religioso, como es su principal argumento, dónde la fe, el amor y las costumbres más honesta, constituyen una enseñanza para los que estiman que la vida en la pantalla no tiene más aliciente que el triunfar a toda costa por los caminos del adulterio, el asesinato y la traición, cinematográficamente hablando.

El público así lo ha visto y por eso le presta su admiración encantado del fondo, la forma y las bellezas de su escenario, acompañados de una magnífica interpretación por parte de los que en ella actúan, sobresaliendo, como es lógico, su figura central como es Juanita Reina admirable por todos los conceptos, y de la que tan buen partido han sacado, con verdadero lucimiento, guionistas, fotógrafo, músicos, técnicos de todo género y la acreditada competencia de su director.

Cáceres, 11 de Febrero de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

GLORIA MAIRENA – CASTELLÓN – 11.04.1953

Se ha estrenado en esta capital la película titulada GLORIA MAIRENA. De entre los espectadores recogimos elogios hacia la cinta, en especial para la actuación de la protagonista como cantante; así como reparos dirigidos en especial al poco interés e intrascendencia del argumento.

Estimamos que la película está bien conseguida, dentro de un tono modesto de realización. La interpretación es en general acertada, sobresaliendo los números de canto de la protagonista, la cual es el mayor atractivo de la cinta. La ambientación está en general bien lograda, y el sonido y la fotografía los creemos buenos.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 11 de Abril de 1953.
DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala.

GLORIA MAIRENA – HUELVA – 23.04.1953

De conformidad con lo dispuesto por esa Superioridad, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "GLORIA MAIRENA", estrenada en el Cinema Rábida el día 4 del actual:

a) La película ha sido bien acogida en un sector y mal en otro.

b) Las razones de la buena acogida se basan principalmente en la actuación de la protagonista, los que la comentan desfavorablemente se refieren principalmente al argumento.

c) Han sido totales en los sectores que las ha producido.

d) El sector de público más numeroso y de un nivel cultural poco elevado, acoge siempre bien ésta clase de películas, con algo de folletín y, sobre todo de folklore. El otro sector, más culto y, por lo general, poco simpatizante con nuestra cinematografía, comenta desfavorablemente la índole del argumento y lo absurdo de algunas escenas; para la música y la fotografía sus comentarios son favorables.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión es, una más en su género, cuyo argumento, bastante denso está llevado con acierto. Muy buena la fotografía y aceptable la interpretación, ésta producción no representa ningún avance de la cinematografía nacional.

Se adjunta crítica publicada en "Odiel".

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 23 de abril de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL, p.d. EL Secretario
F : Francisco Mora Pérez.

GLORIA MAIRENA – SALAMANCA – 04.02.1953

GLORIA MAIRENA. Estrenada en el Cinema "Salamanca", el día 17-1-53.

a) Ni aceptación ni repulsa.

b) Por razones de tipo argumental.

c) Parciales.

d) En todos.

Juicio Personal del Delegado.

La película "GLORIA MAIRENA", es una película más; no constituye ni un éxito ni un fracaso de nuestro cine nacional. Ha sido bien acogida por aquellos espectadores que gustan de películas de tipo folclórico. Película discreta, bien de fotografía, y bien de dirección.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 febrero 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL. P.D. El Secretario Provincial.
Fdº: Antonio Sandoval Pérez.

GLORIA MAIRENA – VALLADOLID – 05.01.1953

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN SOBRE LA PRODUCCIÓN NACIONAL "GLORIA MAIRENA".

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. - Aunque resulta a todas luces evidente que esta cinta ha sido realizada con vistas a la “taquilla”, es muy posible que sus productores vean defraudadas sus esperanzas al comprobar que ni aun eso han conseguido, pues el público si exceptuamos el día de su estreno, se ha retraído bastante por las razones que a continuación apuntamos.

RAZONES DE CARÁCTER TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. - Apenas cuenta con algún valor esta producción de la interminable serie "andaluza" a la que tan propicios son nuestros productores de cine.

El director, Luis Lucia, únicamente demuestra en "Gloria Mairena" como no se debe dirigir una película, ya que resulta evidente que pudo sacar mejor partido de un guión, que sino excelente por lo menos digno de mejor suerte. Y en el fallo de dirección radica, sin duda, el fracaso de la cinta. Por otra parte, los principales intérpretes Eduardo Fajardo, Juanita Reina, etc. han incorporado sus papeles con notable desacierto, pues hasta en las canciones, Juanita Reina, está excesivamente mediocre.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. - Esta película representa un paso atrás en el notable avance logrado por nuestra cinematografía en estos últimos meses y considera que su "exportación" no hará más que daño, y daño grande, a nuestro prestigio cinematográfico logrado a costa de tantos esfuerzos.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Valladolid, 5 de enero de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fd°: A. Santiago Juárez.

HAY UN CAMINO A LA DERECHA

Francisco ROVIRA BELETA
1953
Titán Films / Producciones Bofarull

Seconde catégorie B
Interdit aux mineurs
Francisco Rabal et Jualita Martínez ont reçu les prix des meilleurs acteurs à la Première Semaine Internationale du Cinéma de San Sebastián en 1953

Genre(s) cinématographique(s) : drame social

Synopsis : A son retour au port de Barcelone, Miguel perd son travail de marin suite à un conflit avec le contre-maître. A partir de ce moment, lui et sa famille rencontre d'importantes difficultés financières, qui sont difficilement comblées par les efforts de son épouse, Inés. Cette dernière accepte un nouvel emploi de nuit qu'elle alterne avec son métier de couturière le jour. Pendant ce temps, Miguel dilapide l'argent de leur foyer, et subit la mauvaise influence de Goyo, l'amant de sa belle-sœur. Il sombre peu à peu dans la petite délinquance. Il profite ainsi du poste de gardien de port qu'il a obtenu pour se rendre complice d'un vol de marchandises organisée par la bande de « El Vicente ». Cependant, le jeune fils de Miguel, Victor, surprend les hommes dans leur méfait, qui, surpris, prennent la fuite. Dans leur précipitation, ils renversent le pauvre Victor avec leur véhicule. Miguel, désespéré, se précipite à son secours et l'emmène à l'hôpital, où le jeune garçon meurt. Bouleversé, il rentre chez lui où il découvre Inés qui, ignorant tout, prépare le dîner d'anniversaire de leur fils. Miguel est incapable de lui révéler la tragique vérité, et prend la décision de se rendre seul à la police. Poursuivi par la police, la bande de « El Vicente » est arrêtée, à l'exception de Goyo qui parvient à s'enfuir et qui jure de se venger de Miguel. Pendant ce temps, Inés finit par apprendre la mort de son fils, et Miguel, en liberté conditionnelle, accompagne le cercueil de son fils à travers les rues désertes. Inés et Miguel se retrouvent devant le cortège funèbre. Goyo est finalement arrêté. Un fondu enchaîné nous conduit loin de l'enterrement et nous dévoile un tableau représentant la sainte famille. Nous sommes un an après les dramatiques événements. Miguel, grâce à son épouse, à trouver un emploi en tant qu'ouvrier et le couple vient de donner naissance à un nouvel enfant qu'ils appellent Victor. En voix off, la leçon morale résonne : il est nécessaire de préserver l'institution familiale et d'accepter le rôle que la Providence réserve à chacun.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Franisco Rabal (Miguel), Julia Martínez (Inés), Carlos Otero (Goyo), Manolo García (Victor), Juan Manuel Soriano (Tormo), José Ramón Giner (El Chiva), José Luis García (El Zurdo), Ramón Hernández (El Chepa), José Manuel Pinillos (El Aldeano), Enrique Borrás (Don Andrés), Consuelo de Nieva (fleuriste), Salvador Muñoz (chirurgien), Luz de Sevilla (danseuse), Isabel de Castro (Maruja), Antonio Bofarull (Vicente)

Scénario et dialogues : Manuel María Saló et Francisco Rovira Beleta

Photographie : Salvador Torres Garriga

Musique : Francisco Martínez Tudó

Décors : Alfonso de Lucas

EN BREF

Le film constitue un mélange hybride de deux genres : celui du mélodrame, avec l'histoire d'un jeune couple marié qui perd leur enfant, et celui du drame néoréaliste. En effet, on trouve dans l'œuvre de Francisco Rovira Beleta des références claires au néoréalisme italien, avec ses scènes tournées en extérieur et en décors naturels dans la Barcelone des années cinquante. Il porte attention à des thématiques propre au genre néoréaliste en s'intéressant aux conditions de vie difficile des classes populaires, qui partagent leur temps entre le chômage, les difficultés financières, la violence, la délinquance, etc. Une petite partie des réalisateurs espagnols de cette période sont en effet influencés par ce nouveau genre cinématographique provenant de l'étranger, mais le régime y est plutôt hostile car il montre les dessous d'une réalité espagnole bien éloignée de l'image idéalisée du pays et de sa modernité.

Le réalisme parfois cru du film est tout de même toléré par la censure en raison de son message hautement moralisateur. L'objectif du film est de se faire le chantre de l'institution familiale, garante de l'ordre social et du bonheur des hommes.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 2
Période d'émission des rapports : du 21 mai 1954 au 14 mai 1955

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
21/05/1954	CASTELLON		-3		-3
14/05/1955	CUENCA	Cine Alegria	3		3
				Moyenne générale	**0**

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
21/05/1954	CASTELLON	Manuel Andrés Zavala	DP	**-3**
14/05/1955	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**2**
			Moyenne générale	**-0,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1954-1955)

HAY UN CAMINO A LA DERECHA – CASTELLÓN – 21.05.1954

La película española "HAY UN CAMINO A LA DERECHA", estrenada en esta capital, ha producido entre el público una pobre impresión. Los comentarios que recogimos eran totalmente adversos, tanto por el argumento como por el desarrollo de la acción, que resalta bajos fondos de la sociedad, pintando y exagerando cuanto de execrable pueda en ellos existir.

Estimamos que la película no prestigia al cine nacional. De un lado se ha buscado una trama desagradable, siempre desarrollada en tonos sombríos : con una reiteración de escenas casi analagos

que la hacen pesar sobre el espectador. La interpretación es amanerada y monotonía, el sonido con deficiencias y la dirección, ha imprimido gran lentitud al desarrollo de la cinta.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castell6n 21 de Mayo de 1954.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

HAY UN CAMINO A LA DERECHA – CUENCA – 14.05.1955

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título: "HAY UN CAMINO A LA DERECHA"
Director: Rovira Beleta
Distribuidora: IFI S.A.
Fecha de proyección: 7, 8 y 9 de Mayo
Local: Cine Alegría

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

El comentario de la mayoría es que el tema que se expone es muy dramático.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc..

El guion desarrollado a través de escenas todas ellas fuertes, es lo que da la tónica de esta película para la generalidad.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Moralmente se la considera constructiva, tanto por el contrapunto acertado de los personajes morales frente a los amorales, como por la reacción final de esta y cumplimiento de la ley.

La dirección ha conseguido mantener el interés a todo lo largo de ella y en general es acertada, si bien algunas escenas están más conseguidas y otras de un innecesario dramatismo.

La interpretación bien en el personaje principal y muy encajada en los demás.

Fotografía muy buena.

Cuenca, 14 de Mayo de 1955.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo : José L. Álvarez de Castro

HEROES DEL 95

Raúl ALFONSO
1946
Faro Producciones Cinematográficas

Première catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; historique : guerre

Synopsis : L'histoire se déroule à Cuba, en 1895, au début de la Guerre d'indépendance cubaine. Des insurgés attaquent la Garde Civile dans la ville de Nuevitas. La cavalerie du lieutenant Padilla parvient néanmoins à renverser l'issue du combat et à faire battre en retraite les insurgés. Durant la bataille, le colonel de la garnison meurt. Une fête est célébrée e son honneur, chez le propriétaire terrien Mendoza, dont le fils – Ernesto – a prêté main-forte aux rebelles. Sa fille, Elena, attire immédiatement l'attention du lieutenant Padilla. Mendoza reprend publiquement son fils pour avoir soutenu les insurgés. Suite à cet événement, sa maison est assaillie par les rebelles. Padilla, ses hommes et ses hôtes sont séquestrés. Le lieutenant parvient à s'échapper et à retrouver le camp espagnol, lui aussi assiégé. Un enfant missionné par Padilla parvient néanmoins à se faufiler entre les lignes ennemies pour aller chercher du secours. Les troupes arrivées, le lieutenant parvient à sauver Elena et son père de la colère des rebelles. Le lieutenant et les siens sont ensuite décorés en vertu de leur courage.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Alfredo Mayo (Lieutenant Padilla), María Eugénia (Elena), Rafael Calvo (Pedro de Mendoza), Eduardo Fajardo (Enrique de Mendoza), José Jaspe, Jorge Mistral (Capitaine Francisco Neila), Fernando Sancho (Général Tampico), José Telmo (père de Juan Montez), Rufino Inglés (sergent), Casimiro Hurtado (curé), Félix Fernández (indépendantiste), Fernando Fresno (ami de don Pedro), Emilio Ruiz de Córdoba (colonel), Santiago Rivero (Juan Maria), Ramón Giner, Alfonso de Córdoba, Fernando Galiana (indépendiste), Xan das Bolas (Fadeiro), Luis Calvo

Scénario et dialogues : Raúl Alfonso, Ramón Vaccaro

Photographie : Cecilio Paniagua

Musique : Juan Duran Alemany

Décors : Francisco Escriñá

EN BREF

La Guerre d'indépendance cubaine (1895-1898) marque la fin de l'Empire espagnol. C'est pourquoi une large partie de la production cinématographique du premier franquisme oriente plutôt ses thématiques militaires autour de la Guerre du Maroc ou de la Guerre civile.

Le film exalte les valeurs patriotiques de l'armée espagnole, à travers la figure du lieutenant Padilla. Malgré son caractère propagandiste, il n'est pas classé d'Intérêt National par les censeurs.

Il a été produit durant la période autarcique du régime, moment où Franco tente de renouer avec l'extérieur. Cette situation délicate transparaît dans la façon dont les belligérants sont présentés à l'écran. Les indépendantistes sont présentés avec une certaine forme de respect (l'indépendantiste Enrique sauve Padilla par exemple) et les Américains sont complètement absents du film alors que, d'un point de vue historique, ils se sont alliés aux Cubains lors du conflit. L'ennemi du film, le général Tampico, est un Mexicain qui assure défendre la « Révolution ». Plutôt que de s'en prendre à la puissance américaine avec laquelle le régime souhaite se réconcilier, le film diabolise la nation mexicaine qui n'a pas encore reconnue sa légitimité (le gouvernement mexicain estimera la légitimité de la République espagnole jusqu'en 1977).

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 16

Période d'émission des rapports : du 22 février 1947 au 31 décembre 1949

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Teatro Principe	3		3
30/04/1947	ALMERIA	Teatro Apolo	0	2	0,7
31/12/1949	AVILA	Teatro Principal	0		0
MARZO 47	BADAJOZ	Teatro Lopez de Ayala	3		3
29/04/1947	BURGOS	Gran Teatro	2	-3	0,3
07/06/1947	CADIZ	Cine Municipal	2	-3	0,3
25/09/1948	CASTELLON		-3		-3
11/10/1948	CUENCA		2		2
Avril 1947	GUADALAJARA	Cine Imperio	-3	3	-1
31/07/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Cine Santo Fomingo	-3		-3
28/01/1948	PALMA	Teatro Balear	2		2
17/11/1947	PAMPLONA	Teatro Gayarre	2		2
FEBRERO 47	PROVINCE INCONNUE	Cine Callao	3		3
02/04/1949	SORIA	Cine Avenida	-3		-3
21/05/1947	VALENCIA	Cine Rex	2	-3	0,3
15/03/1947	VALLADOLID		3	-3	1
				Moyenne générale	**0,5**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Antonin Saniago Juarez	DP	-2
30/04/1947	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	3
31/12/1949	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	-3
Non indiquée	BADAJOZ			-2
29/04/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	0
07/06/1947	CADIZ	Narciso Maderal Vaquero	DP	
25/09/1948	CASTELLON	Francisco Mundina Vea	SP	2
11/10/1948	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	-3
ABRIL 47	GUADALAJARA			2
31/07/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	-2
28/01/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	-2
17/11/1947	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	-2
FEBRERO 47	PROVINCE INCONNUE			-3
02/04/1949	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo	DP	
21/05/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	-2
15/03/1947	VALLADOLID	Antonin Santiago Juarez	DP	-2
			Moyenne générale	**-1,1**

HÉROES DEL 95 - AVALA – non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA: "HÉROES DEL 95"

a) La película "HÉROES DEL 95" se proyectó como estreno en el día festivo, 28 de abril, fiesta del Patrono de Avala.

b) Está bien ambientada y la trama argumental que tiende a exaltar las virtudes de los soldados españoles durante la guerra de Cuba, consiguieron despertar el interés del público que mostró con rara unanimidad el acierto logrado en los exteriores y en los aires y canciones cubanos. La interpretación no pasa de discreta.

c) Tuvo buena acogida en todos los sectores del público.

d) Nada que señalar.

e) El juicio de la De1egación coincide con el expuesto más arriba al referir el que tuvo la película en el público, y creemos que no aporta nada nuevo a la cinematografía nacional.

HÉROES DEL 95 – ALMERÍA – 30.04.1947.

Conforme a lo dispuesto en su Oficio num. 2481 de fecha 30 de noviembre del pasado año, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Teatro Apolo de esta capital el día 25 del corriente y titulada "HÉROES DEL 95", lo siguiente:

A) Ha carecido de elogios, aunque no se puede decir que ha sido rechazada, es sencillamente una película que no logra llevar al público el fin que se propone de exaltación patriótica.

B) Ha habido deficiencia de sonoridad, repetición de planos, falta de emoción, cierta monotonía en las galopadas y en los combates.

C) En lo expuesto anteriormente las reacciones han sido totales.

D) Siendo la película tolerada menores, entre estos elementos ha sido bien acogida por las carreras y los combates que en ella se llevan a cabo, habiéndola encontrado también monótona y algo pesada.

Es mi impresión personal después de haber visto películas como "Los Últimos de Filipinas" y "Sin Novedad en el Alcázar" en que se exaltan las virtudes de la raza, ésta dado mi juicio queda muy por debajo de ellas.

Adjunto le remito la crítica publicada en el Periódico "Yugo" de esta capital.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Almería, 30 de abril de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
R. M. de los Reyes

HÉROES DEL 95 – ÁVILA - 31.12.1949

A tener de lo dispuesto en el O-Circular n°2481, y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I. el presente INFORME de la película española "HÉROES DEL 95" estrenada en al Teatro Principal de esta capital el día 29 de las corrientes, siendo aquel como sigue:

a) Ni aceptación ni repulsa, más bien indiferencia.

b) Razones de tipo técnico y artístico.

c) Totales.

d) Público de graderíos y butacas.

A juicio da esta Delegación cabe destacar en la película que nos ocupa al intente que se pretende de revalorizar en el cinema episodios gloriosos que duermen en el olvido. Únicamente en este aspecto de la intención patriótica encontramos méritos en la película, aunque si bien es cierto que no se ha conseguido que esa intención arranque el fácil aplauso del público. En cuanto a la realización se nos dice que es la primera película que dirige Raúl Alfonso y ello justifica algunos defectos (defectos da paisaje ambiental, estatismo en las planos personales sencillos etc.) a la vez que destaca más algunas escenas de masas bien conseguidas. En la actuación artística de los protagonistas podemos decir que fue discreta.

Alfredo Mayo lucha con un papel inconcreto al que saca el partido posible, aunque ello fuera poco. De fotografía y música no esta muy bien la película y así junto a unas bien logradas planos encontramos otros deplorables.

No se publicaron críticas.

Dios guardo a V.I muchos años.
Ávila a 31 de Diciembre de 1949
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

HÉROES DEL 95 – BADAJOZ – non daté

BADAJOZ. Informe sobre la película española: "HÉROES DEL 95", estrenada en el Teatro López de Ayala, el día 16 de Marzo de 1947:

En general, la película ha gustado extraordinariamente en todos las sectores, dándose el caso curioso de que el público de las localidades modestas aplaudió con entusiasmo a la terminación de la película, cosa no acostumbrada en ésta capital, donde el pública es más bien frio y parco en extremo, en todo lo que sean manifestaciones entusiastas de aprobación.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN

Vista la película por el Delegado Provincial, emite el siguiente dictamen:

"El empeño de ésta película no cabe duda que es noble, y en la exaltación patriótica reside un tanto por ciento muy elevada de su éxito, ya que tiene deficiencias muy notables. En primer lugar, la dirección ofrece lagunas de mucha consideración. Se han rodado unos exteriores de paisajes de la manigua, en la Casa de Campos, y a lo más, se ha acudido al palmar de Elche, de

todos, archiconocidos. Otro de los fallos fundamentales, atribuibles a la dirección, son las rumbas, que son de un sabor totalmente año 1895, época en que se pone la acción de la película.

La interpretación es floja y deficiente, sobre todo la de Alfredo Mayo, que ya va siendo demasiada Alfredo Mayo, y el público mismo se da cuenta de ésto, y lo recibe con cierta rechifla.
La película si no de las que marcan un jalón en la historia de la cinematografía, por la menos, es una que pasa sin pena ni gloria, pero que entretiene y hasta deleita, por el profundo sentido de exaltación patriótica.

HÉROES DEL 95 – BURGOS – 29.04.1947.

INFORME sobre la película titulada "HÉROES DEL 95", proyectada en la Sala del Gran Teatro de esta ciudad los días 18, 19, 20 y 21 del actual, tolerada para menores de 16 años, hoja de censura de fecha 12 de marzo de 1947 y n° de expediente 6893.

Esta película que fue anunciada con gran lujo propagandístico no ha llegado a satisfacer completamente al público, que reconoce, sin regateos, una serie de aciertos indudables, un sabor típico perfectamente reflejado y un argumento de carácter patriótico finamente destacado a través de sus escenas.

Pero al lado de esto, muestra su pequeño disgusto, porque esta cinta no sigue la marcha ascendente del cine español en estos últimos tiempos, el aficionado que califica a "Héroes del 95" de película defectuosa y mediocre, señalando como defectos principales su interpretación demasiado recargada de tintes teatrales, fotografías poco acertadas junto a otras planos bastantes buenas, ausencia de ligazón y comprensión de situaciones y un exiguo movimiento de masas para lo que asunto se presta.

Ha sido proyectada durante cuatro días asistiendo a las distintas sesiones un público no muy numeroso en los tres primeros días y escasísimo el ultimo lo que demuestra la floja aceptación que ha tenido esta película.

Burgos, 29 de Abril de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

HÉROES DEL 95 – CÁDIZ – 07.06.1947.

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. con su oficio 10 núm. 2481 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional HÉROES DEL 95 Hoja de Censura N° 6893 proyectada en el Cine Municipal de CÁDIZ 5, 6 y 7 de Junio actual.

APARTADO a) Fue aceptada sin entusiasmo.

APARTADO b) Las razones expuestas por parte del público para aceptarla sin entusiasmo son: falta de luz, los efectos nocturnos demasiados prolongados y acusados; los efectos de música cubana ejecutados en planos muy alejados que por consiguiente restan visualidad; la deficiente interpretación excepto los protagonistas, pecan de amaneramiento y demasiado teatrales.

APARTADO c) Fueron generales.

APARTADO d).- Entre los espectadores de localidades baratas las escenas patrióticas no llegaron a calar en ellos pasando sin entusiasmo de ninguna clase los datos históricos que se recogen en la película; hubo en escaso número espectadores de las localidades baratas que con silbidos mostraron su desagrado.

Esta Delegación está de acuerdo con lo que antecede si bien conceptuó como buena desde el punto de vista histórico y bien logrado, la dirección supo sin herir los sentimiento del pueblo cubano exaltar el sentimiento patriótico de los españoles y la dignidad de España.

Peca la película de exceso de teatralidad en cuyo ambiente desentona en algunos casos los vítores que a España se dan en momentos culminantes de la acción.

Las dos figuras mejor logradas son las del negro Domingo y la del "general Cuartero Tampico" notándose sin embargo muy poco cuidada la fonética cubana de este último y de sus hombres.

Carece casi por completo de realidad el incendio de la posición motivada por el héroe del Cascorra en cuya escena se nota demasiado el escenario.

Es cuanto en cumplimiento de lo ordenado tengo el deber de poner en conocimiento de V.I. cuya vida guarde

Dios muchos años.
CÁDIZ, 7 Junio 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

HÉROES DEL 95 – JEREZ DE LA FRONTERA – 31.07.1947.

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en su oficio circular n°2481, a continuación le transcribo informe de la película "HÉROES DEL 95" de producción Nacional, proyectada en el Cine Santo Domingo de JEREZ DE LA FRONTERA, con Hoja de Censura número 6895.

APARTADO a) No ha sido aceptada por ningún espectador.

APARTADO b) Se debe esta reacción a razones de tipo técnico y argumental.

APARTADO c) Total.

APARTADO d) En todos los espectadores en general.

La Delegación Local de nuestro Servicio en Jerez de la Frontera dice: "La pobre técnica desarrollada en la filmación de la película, anula por completo el buen efecto del argumento.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, a 31 de Julio 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
P.A.
EL SECRETARIO PROVINCIAL

HÉROES DEL 95 – CASTELLÓN – 25.09.1948.

Tengo el honor de informar a V.I. acerca de la película española HÉROES DEL 95, que ha sido estrenada en esta capital.

La misma produjo entre el público pobre impresión; escuchamos criticas referentes a la interpretación, dirección, obscuridad de la fotografía y sonido. En términos generales cabe afirmar que ninguna opinión favorable pudo recogerse.

Ésta Delegación cree se trata de película de escasos méritos, cuyo principal fracaso estriba en el guión, basado en un desvaído y nada original argumento, y en la dirección, que se ha casi

reducido a captar varios episodios sueltos que quieren presentar el ambiente cubano de la época. Creemos bastante con afirmar que en ningún momento consigue producir la emoción patriótica y de exaltación del heroísmo que persigue. De errores de detalle resaltaremos la representación personal de Martínez Campos, que nada obligaba a efectuar. La interpretación es mediocre; la fotografía casi siempre obscura y en las escenas de guerra se ve claramente la tramoya.
No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 25 de septiembre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.O.
SECRETARIO PROVINCIAL.

HÉROES DEL 95 – CUENCA – 11.10.1948.

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRAFIÁ SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL EMITE CUMPLIENDO OFICIO CIRCULAR N°2481.

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

La proyección de esta película ha sido bien acogida por la opinión general de los espectadores, lo que no quiere decir tampoco que totalmente las exigencias de todos.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Quizá los mejores aciertos provengan de la técnica empleada en esta película, que sin ser excepcional, presenta, sin embargo, armoniosa proporción en la ligazón de los distintos elementos.

Destaca sobre todo, el acertado movimiento de cámara, el dinamismo impreso al desarrollo de la acción y la adecuada ambientación basada en la elección de paisajes, y, especialmente la introducción de motivos musicales que logran producir una sensación de erotismo muy acorde con las características del país donde se desarrolla.

²Si la elección de argumento constituye un acierto, logrando interesar desde el primer instante por sí mismo, con todo algunos reparos se han puesto fundados en la relativa proposición que se quiere ver del tema principal que constituye el fondo de la obra. Asimismo, el personaje alrededor del cual gira la trama de la acción, aparece destituido de las cualidades más salientes capaces de ganarse al público por la ejemplaridad o heroísmo.

Por lo demás, no se hallan otros motivos serios para poner reparos a esta película que cumple bien su cometido a los ojos del público, en general.

Desde el punto de vista interpretativo de los actores deficiente se encuentra la actuación de los personajes centrales, falta de animación y vida.

c) Parcialidad o totalidad de las reacciones.

Como suele suceder entre cualquiera obra de arte las opiniones y juicios se diversifican sobremanera, pero en general, puede decirse que la masa de espectadores es favorable.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Este delegación encuentra muy acertada llevar a la pantalla uno de los momentos más representativos del tradicional y clásico heroísmo desplegado por el soldado español en cualquier latitud y clima y bajo las más desfavorables condiciones y circunstancias.

Estimamos, sin embargo, que en la realización de estos propósitos generalmente los directores de películas huyen de meterse a fondo en las cuestiones y prefieren andarse por las ramas, recogiendo la anécdota y lo accidental.

En la película criticada encajan perfectamente estos juicios creyendo que más que una verdadera obra de sentido histórico la película en cuestión presenta un ligero bosquejo del momento histórico al que se le ha adosado una trama novelesca sin verdadera vida, aunque no destituida de verosimilitud.

Cuenca, 11 de Octubre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F : José L. Álvarez de Castro

HÉROES DEL 95 – GUADALAJARA – non daté
INFORME DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL

Estrenada en el Cine Imperio el día 24 - 5 - 47

a) Ésta película que había sido precedida de una intensa propaganda comercial en la que se llegaba a decir que era superior a "Los últimos de Filipinas", despertó expectación el día su estreno, sobre todo el núcleo de aficionados a las películas patrióticas, expectación que se tradujo inmediatamente en comentarios desfavorables.

b) La causa principal de este desagrado es el de la trama argumental de la película, que ha servido para unir sin hilación de ninguna clase algunos episodios conocidos a la guerra de Cuba.

c) Esta apreciación ha sido recogida por la mayoría de los aficionados al cine, a los que no pudo satisfacer el hecho de que en esta producción nacional se descuidasen de una parte importante como es la del argumento.

d) Sin embargo la gente sencilla que no ve en el cine más que un medio para distraerse o para emocionarse, salió complacida de una película, en la que se recogen episodios tan populares como el del héroe del Cascorro y otros por el estilo.

La impresión recogida por esta Delegación, es la de que se trata de una película patriótica realizada por su director sin grandes ambiciones.

HÉROES DEL 95 – PALMA – 28.01.1948.
INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA “HÉROES DEL 95” ESTRENADA EN EL TEATRO BALEAR DE ESTA CAPITAL EL DÍA 21 DE ENERO DE 1948.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

"Héroes del 95"'es una película merecedora sin duda alguna de que se concediera mayor importancia que proyectar-la en un cine de segunda categoría, y sin realizarse apenas propaganda.

Así ha pasado desapercibida pana un gran núcleo de espectadores, mientras que para otros, su presentación sin alardes propagandísticos, pudo hacerles pensar si se trataría de otra malograda cinta del cine español, no acudiendo por tanto a sus proyecciones.

"Héroes del 95" ha tenido, por tanto, escasos espectadores, entre los cuales se ha comentado bastante favorablemente.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAN ORIGINADO TALES
REACCIONES.

Se ha encontrado a la película muy bien ambientada y con un hermoso y simpático fondo musical, aunque quizás demasiado reiterado. Además los intérpretes se desenvuelven con bastante naturalidad, estando bien lograda algunos exteriores.

La parte argumental de la película no esta muy bien desarrollada ya que no consigue despertar el interés del espectador, originando cientos confusionismos.

SI DICHAS REACCIONES HAN SIDO TOTALES O PARCIALES.

Tanto las reacciones favorables como las desfavorables han sido parciales, ya que en la película existen escenas de indudable mérito y también momentos de cine de escasísima categoría.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Los escasos espectadores no permiten la formación de núcleos importantes para dividirlos según sus opiniones sobre la película.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Uno de los principales defectos de “HÉROES DEL 95" es que no consigue emocionar ni interesar al espectador. Aun sabiéndose que parte de la cinta se basa en un hecho real, el escaso relieve que tiene este en le cinta, la confusión de muchos escenas, la escasez de primeros planos emotivos y la falta en fin de estos recursos cinematográficos usados comúnmente para enternece, aun en cuestiones de poca importancia, hacen bajar enormemente la calidad de la cinta.

Sus momentos culminantes resultan, por falta técnica cinematográfica del director, iguales que otras escenas de la cinta y así, esta que debiera girar en torno a un hecho emocionante, no hace sido detenerse en pequeñeces sin importancia, para llegar a un final que de haber tenido la película un desarrollo más feliz, hubiera resultado doblemente emotivo.

No obstante, la película tiene algunos momentos felices, principalmente en sus principios, estando muy bien realizado el ambiente y resultando simpáticas sus escenas musicales, muy abundantes durante le primera mitad.

Los actos algunos bastante bien y regularmente las primeras figuras que no consiguen encajan en sus papeles.

En resumen una película en la que incomprensiblemente fallan sus dos principales motivos, el amor y la emoción.

Palma, 28 de Enero de 1948
El Delegado provincial de Educación Popular

HÉROES DEL 95 – PAMPLONA – 17.11.1947.

CRITICA

a) Fue acogida por el público con alguna reserva, si bien permaneció cinco días en cartelera, proyectándose en sesiones "continuas" con asistencia mediana.

b) El motivo argumental, episódico, atrajo una condescendiente y aprobación, si bien se le señalan más aciertos técnicos que en películas anteriores del mismo matiz. Todo hace presumir que el público estima esta realización como una continuación de ensayos laudables que el cine español viene haciendo con la penuria de medios conocida.

c) El juicio abarca 1a totalidad de la película, con la exclusión de determinadas partes logradas con éxito.

d) Cabe señalar la subsistencia de las posturas antagónicas adoptadas desde el principio por el público ante las producciones nacionales. Los que juzgan desde el único punto de referencia de compararlas con las extranjeras, en cuyo caso fácilmente llegan a conclusiones desfavorables; y los que parten de la consideración previa, de la desproporción de medios con lo que, no obstante, se logran a veces resultados magníficos.

JUICIO PROPIO: La película adolece de los mismos inconvenientes que las anteriores proyectadas en esta ciudad, y en los que se ha insistido al emitir el juicio correspondiente. Además, en ésta, no se ha logrado unidad de argumento, sino e1 desfile de breves acciones. La labor de los artistas pasa inadvertida.
Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 17 de noviembre 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: Jaime del Burgo

HÉROES DEL 95 – PROVINCE INCONNUE – NON DATE
HÉROES DEL 95
Estrenada en función de gala en el CINE CALLAO el día 27 Febrero 1947.

Director: Raúl Alfonso

Salvo muy pocos reparos ha sido conceptuada por la crítica como buena.
El público ha acogido con interés y simpatía lo patriótico del tema y al igual que sus antecesoras en el género "Raza", "Los últimos de Filipinas", etc. económicamente resultará aceptable.
Continúa en la actualidad en proyección en la sala de estreno.

HÉROES DEL 95 – SORIA – 02.04.1949.
INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL “HÉROES DEL 95”

a) La inmensa mayoría la acogió con desagrado, calificando la da muy mala.

b) Las razones expuestas fueron todas de orden técnico: mala fotografía, mala interpretación, falta do dirección, sobre todo por lo que a la acción se refiere y que produce escenas absurdas, etc. etc.

c) Totales.

d) Sin distinción de características.

JUICIO PROPIO:

Estoy, desde luego, con la mayoría que juzgó la película. No se salva de ella más que la buena intención del argumento y algunas escenas cómicas. La técnica es tan pobre y deplorable que convierto muchas escenas dramáticas en cómicas por falta de acción y realismo. En cuanto a fotografía, interpretación etc. etc. había de repetir lo ya dicho en el apartado b).

Resumen: una película más de las malas, que desprestigian el cine nacional.

Fue proyectada en el cinc Avenida de esta Capital el día 29 de marzo.

SORIA, a 2 de abril de 1949?
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: F. Roncal Gonzalo

HÉROES DEL 95 – VALENCIA – 21.05.1947.

INFORME DE LA PELÍCULA "HÉROES DEL 95"

Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público:

Aceptada por la mayoría del público.

Razones de tipo técnico, argumental, artístico, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

La dirección llevada con soltura.

El guión, que encierra una tesis patriótica, es simplista. Interpretación floja.

En qué núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron:

En su conjunto.

Si las reacciones del público han sido totales o parciales:

Con las excepciones de aquellos espectadores que del cine nacional no se resignan a la inferioridad.

JUICIO DEL DELEGADO PROVINCIAL: Constituye un laudable intento, no conseguido. No llegó al corazón del público, y se sostuvo una sola semana a duras penas.

Valencia, 21 mayo, 1947
F: José Corts

HÉROES DEL 95 – VALLADOLID – 15.03.1947.

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "HÉROES DEL 95"

ACEPTACIÓN POR EL PUBLICO: Esta película ha tenido dos acogidas. Por un lado el gran público, más Simple y primitivo, salió satisfecho de la misma. Por otro, el más culto, ha reprobado con muestra de disgusto esta película dedicada a exaltar la gesta española en Cuba, y que me consigue más que el disgusto en los que la ven.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Con esta película se continúa lamentablemente la trayectoria del mal cine nacional. Acaso el error mayor es el haber pasado por alto la consecución del ambiente y no habérselo hecho vivir a1 espectador que se halla ante su proyección desenfocado y ausente. La única virtud que se puede extraer de ella dentro del orden técnico, es la de una magnifica fotografía y algo su música y canciones.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. A juicio esta Delegación debiera darse más la intervención oficial en esta clase de películas de ambiente patriótico, ya que a veces con este señuelo se ofrecen a los públicos películas pobres en todos los sentidos, seguros de la asistencia del mismo.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 15 de Marzo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: A. Santiago Juarez

HIJA DEL MAR (LA)

Antonio MOMPLET
1953
IFI

Seconde catégorie A
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; romance ; crime

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre catalane *La filla del ar* d'Ángel Guimerá.

Apprenant que son frère est sur le point de mourir, Roque se rend à son chevet, accompagné de son fils handicapé, Pedro. Sur son lit de mort, le frère de Roque lui demande de prendre soin de ses deux filles, Mariona et Agueda (sa fille adoptive). Les années passent, Mariona et Agueda sont devenus deux belles jeunes filles et vivent dans la maison de leur oncle Roque, en compagnie de leur cousin, Pedro. Roque est devenu un homme important du village, en dirigeant un groupe de pécheurs, parmi lesquels un dénommé Tomas, un séducteur bien connu du village.

Mariona et Pedro se sont fiancés tandis qu'Agueda a préféré se consacrer à l'entretien du foyer familial. Un jour, Tomas est congédié par la belle Catalina qui a découvert certains de ses agissements. Il cherche à se cacher, et trouve refuge dans la maison de Mariona. Les deux jeunes gens débutent une liaison. Malgré leur discrétion, un beau jour, Roque découvre Tomas chez Mariona. Pour dissiper ses doutes, Mariona explique à son oncle que Tomas était en réalité venu rendre visite à Agueda. Elle insiste auprès de son amant pour qu'il joue le jeu, et ce dernier feint de faire la cour à Agueda. Tomas se rapproche donc d'Agueda mais commence peu à peu à éprouver des sentiments pour la jeune fille.

Consciente qu'elle est en train de perdre son amant, Mariona décide de lui donner un dernier rendez-vous et de faire en sorte qu'Agueda les surprenne. Lorsque la jeune femme découvre la vérité, elle prend la fuite en direction des falaises à-pics. Tomas part à sa poursuite. Mariona, abandonnée, décide de tout révéler à son mari, Pedro, y compris la haine qu'elle lui voue. Pedro, bouleversé, tombe dans les escaliers et meurt sur le coup. Roque, qui a assisté à toute la scène, se jette sur Mariona et la roue de coups jusqu'à ce qu'elle meurt. Tomas n'a trouvé aucune trace d'Agueda sur les falaises et imagine le pire : la femme qu'il aime s'est jetée à la mer. Dévasté, il se rend à l'église et découvre, surpris, la jeune femme en train de prier. Tomas et Agueda sortent alors ensemble de l'église.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Virgilio Texeira (Tomas Pedro), Isabel de Castro (Mariona), Manuel Luna (Roque), Carlos Otero (Pedro), Nicolás D. Perichot, Juny Orly (Catalina), Mercedes de la Aldea (Águeda)

Scénario et dialogues : Juan Lladó

Photographie : Emilio Foriscot

Musique : Augusto Algueró Jr.

Décors : Juan Alberto

(1) MINGUET BATLLORI Joan M., « La hija del mar » in PÉREZ PERUCHA Julio, *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 334-336

EN BREF

Antonio Momplet, réalisateur barcelonais, est parvenu à adapter la pièce de théâtre de Guimera, en réécrivant un véritable texte filmique (1). La morale du film entre en adéquation avec les conceptions morales du national-catholicisme. Mariona incarne la femme tentatrice, adultérine, cupide et manipulatrice qui est puni de mort à la fin de l'intrigue ; Agueda incarne la femme modèle, douce, pieuse, dévouée et innocente, qui remet sur le droit chemin l'homme qui s'est détourné de Dieu.

Néanmoins, le film adopte une posture peu commune dans la cinématographie du moment. Momplet est en effet parvenu à mettre en évidence l'origine catalane de son récit, en multipliant les références à cette culture régionale : des chants populaires, des séquences de *ballada* (danse traditionnelle catalane), des dictons, etc. Il met ainsi à l'honneur une identité culturelle qui est interdite et fortement réprimée par le régime à ce moment.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 2
Période d'émission des rapports : du 29 avril 1955 au 15 novembre 1955

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
29/04/1955	CUENCA	Teatro Cine Xucar	-2		**-2**
15/11/1955	HUELVA	Gran teatro	2		**2**
				Moyenne générale	**0**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
29/04/1955	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**-3**
15/11/1955	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	**2**
			Moyenne générale	**-0,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1955)

LA HIJA DEL MAR – CUENCA – 29.04.1955

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL, QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título: "LA HIJA DEL MAR"
Director: Antonio Momplet
Distribuidora: CIFESA
Fecha de proyección: 16, 17 y 18
Local: Teatro Cine Xucar

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Mal acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

No suele ser del agrado del espectador argumentos de este tipo sobrecargado además de peripecias para desembocar en un final feliz que se prevés.

El guión lo desarrolla con todo detalle contribuyendo a dar poca agilidad a la producción.

Interpretación discreta e igualmente así puede calificarse la dirección.

La cámara tiene a alguna buena fotografía de los exteriores en que la ambientan.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

No es película que destacar por calidades técnicas y artísticas y sí que censurar por mal gusto en la elección de tema.

Cuenca, 29 de Abrí1 de 1955.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo : José L. Alvarez de Castro

LA HIJA DEL MAR – HUELVA – 15.11.1955

INFORME DE LA PELÍCULA "LA HIJA DEL MAR", ESTRENADA EN EL GRAN TEATRO DE ESTA CAPITAL, EL DÍA 8 DE SEPTIEMBRE DE 1955.

a) La película ha sido bien acogida, por el escaso público que durante estos días de feria en esta capital, van a los cines.

b) Las razones de esta acogida, se deben tanto a su argumentó como a la dirección e interpretación.

c) Han sido totales.

d) Los comentarios favorables se refieren principalmente a que el guión ha sido desarrollado con interés, aunque en algunos momentos, haya escenas en que la crudeza del argumento sea demasiado acentuada. Muy buena la fotografía y adecuada la interpretación y ambientación.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que "LA HIJA DEL LAR", es una película discreta, que entretiene al espectador, pero que no aporta ningún avance a la cinematografía nacional.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Huelva 15 de noviembre de 1955
EL DELEGADO ACCTAL.

HOMBRE VA POR EL CAMINO (UN)

Manuel MUR OTRI
1949
Sagitario Films

Première catégorie
Interdit aux mineurs
Prix du SNE ; Prix du CEC à Ana Mariscal (meilleure actrice), Manuel Berenguer (meilleure photographie), Jesús García Leoz (meilleure bande-son) ; Prix « Gimeno » à Manuel Orti

Genre(s) cinématographique(s) : drame ;

Synopsis : Luis est un vagabond. A un carrefour, il rencontre un vieil homme qui lui offre du travail. Cependant, le vagabond refuse. Furieux, l'homme lui conseille de ne pas suivre le chemin de *Tierras Viejas*, parce qu'il en est le maire et qu'il ne souhaite pas accueillir de vagabond dans son village. Le jeune homme se rend alors à *Monte Oscuro*, une montagne proche de *Tierras Viejas.* Là-bas, il rencontre Julia, une veuve vivant seule avec sa fille, Blanca. Elle accueille avec bon cœur cet étranger qui lui prête main-forte pour le travail de la terre. Le temps passe et à *Tierras Viejas* les rumeurs gonflent à propos du séjour de Luis chez la veuve. Afin de les faire taire, le jeune homme décide de reprendre la route et de quitter ses hôtes. Sur le point de partir, Julia lui apprend que sa fillette est terriblement malade. Luis se rend précipitamment au village pour trouver un médecin. Ce dernier se trouve être le maire à qui il s'était opposé. Revêche, le vieil homme refuse de lui apporter son aide. Luis parvient cependant à subtiliser des médicaments et du matériel médical au vieux médecin lorsqu'il se dispute violemment avec son fils. Lorsqu'il s'en rend compte, Luis a déjà disparu. Accompagné de plusieurs hommes du village, le maire part à la recherche du vagabond voleur. Arrivés à *Monte Oscuro* ils découvrent cependant avec surprise que le jeune vagabond est en réalité un médecin reconnu qui vient de sauver la vie de la fillette. Une fois le malentendu dissipé, la situation s'apaise : Luis remplace l'ancien médecin et demeure aux côtés de Julia dont il est tombé amoureux.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Ana Mariscal (Julia), Fernando Nogueras (Luis Rodriguez), Francisco Arenzana (Blanca), Matilde Artero (femme du village), Aurelia Barceló (femme du village), Pacita de Landa (Pacita de Landa), Manuel Guitián (curé), Marina Lorca (femme du village), Felisa Ortuondo (femme du village), Julia Pachelo (Eduvigis), Enrique Ramírez (docteur)

Scénario et dialogues : Manuel Mur Oti

Photographie : Manuel Berenguer

Musique : Jesús García Leoz

Décors : Sigfrifo Burmann

EN BREF

Il s'agit du premier film de Manuel Mur Oti, un réalisateur espagnol qui se spécialise dans les mélodrames. Il se distingue par un traitement esthétique de l'image cinématographique qui l'éloigne des standards du cinéma commercial de la période.

Le film aborde une thématique qui sera récurrente dans la filmographie de Oti, celle de l'association extrêmement forte de la femme à la terre. En effet, dans ses films, les femmes sont souvent présentées comme une émanation de la terre, au caractère parfois dur et indomptable, mais source de fertilité et de force. Le personnage de Julia est ainsi celui d'une femme forte et indépendante, qui vit seule dans un paysage hostile qu'elle s'emploie à apprivoiser.

Mur Orti utilise des éléments caractéristiques au mélodrame rural pour développer son récit. Il s'agit d'une histoire d'amour auxquelles s'opposent les forces sociales conservatrices d'un côté – les femmes du village toujours vêtues de noir et prêtes à commérer – et le poids du passé des deux personnages (la perte du mari de Julia, et l'épisode traumatique de luis qui l'a conduit sur la route)

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 12
Période d'émission des rapports : du 4 avril 1950 au 25 avril 1952

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Décembre 1951	BADAJOZ	Teatro Menacho	2	-3	0,3
22/07/1950	CACERES	Cine Capitol	2		2
25/04/1952	CASTELLON		3	2	2,7
23/05/1951	CUENCA	Cine Las Palmeras	-2		-2
25/01/1951	GRANADA	Teatro Cervantes	2		2
11/06/1951	HUELVA	Cine Oriente	3		3
13/05/1950	OVIEDO		2		2
06/02/1951	PALMA	Sala Astoria	3		3
MARZO ????	PAMPLONA	Principe de Viana	2		2
04/04/1950	SALAMANCA	Teatro Coliseum	2		2
11/06/1951	VALLADOLID		3		3
20/02/1952	VALLADOLID		2		2
				Moyenne générale	**1,8**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Décembre 1951	BADAJOZ	Gregorio Herminio Pinilla	SP	-2
22/07/1950	CACERES	Julian Navado Carpintero	SP	
25/04/1952	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz	DP	2
23/05/1951	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	-2
25/01/1951	GRANADA	José Leon Arcas	DP	3
11/06/1951	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	3
13/05/1950	OVIEDO	Alejandro Fernandez Sordo	DP	3
06/02/1951	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	3
29/03/1951	PAMPLONA			1
04/04/1950	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	2
11/06/1951	VALLADOLID	Antonin Santiago Juarez	DP	2
20/02/1952	VALLADOLID	Antonin Santiago Juarez	DP	2
			Moyenne générale	**1,5**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1950-1952)

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – BADAJOZ -Non daté.

JUICIO DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "UN HOMBRE VA POR EL CAMINO", ESTRENADA EN EL TEATRO MENACHO DE BADAJOZ EL DÍA 13 DICIEMBRE DE 1951.

En general, el público dispensó regular acogida a esta película por lo lenta que en su primera parte es, y repetición de los mismos planos. En su segunda, mientras que al público de las localidades altas y una buena parte del patio de butacas les gustó, a la minoría que pudiéramos considerar como entendida y más formada, le desagradó por lo precipitado de la acción y la buena dosis de folletín que en él se introduce.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Presenciada por el Secretario de la Delegación, emite el siguiente juicio:

El argumento de esta película ha sido mal vertido al celuloide. Adolece de lentitud en unas partes, mientras que en otras se quiere precipitar la acción y ganar el tiempo perdido hasta con el diálogo, mediante el cual se nos dan a conocer acontecimientos que debieron haber sido traducidos al lenguaje de las imágenes. No está exenta de buenas fotografías de exteriores y hasta de una buena intención cinematográfica. Pero hacen fracasar el éxito que de realizarse hubiera tenido, la falta de ritmo cinematográfico y proporcionalidad en el mismo. .

(Se adjunta critica de la película, aparecida en la prensa local).

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – CÁCERES – 22.07.1950.

Película de producción nacional estrenada en el cine CAPITOL de esta capital, el día 16 de Julio de 1950.

INFORME

Sin que se la Clasifique entre las grandes producciones, se trata de una película que se ha visto con agrado, elogiándose su fotografía, la actuación ce sus intérpretes y su argumento clasificado como rosa o neorrealista, como se le ha dado en llamar este género en Italia.

El público la ha visto como una película entretenida y de asunto sencillo, con frases de simpático desenfado, entre los pocos reparos algún defecto de interpretación por parte de Fernando Noriega, como cuando le tira la taza a Ana Mariscal en que no sale bien la escena por su reacción exagerada y poco lógica.

Se ha proyectado durante tres dios con regular asistencia de público, pues en verano no es grande la concurrencia a salas de proyecciones, ya que la gente prefiere acudir al cine de verano de la Plaza de Toros.

Cáceres, 22 de Julio de 1950.
EL SECRETARIO PROVINCIAL.

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – CASTELLÓN – 25.04.1952.

Tengo el honor de informar a V.I. acerca de la película española titulada UN HOMBRE VA POR EL CAMINO, estrenada en esta capital.

Fue la misma gratamente recibida por el público, habiendo recogido comentarios elogiosos sobre la interpretación, fotografía, originalidad del argumento y buena calidad del dialogo. Únicamente escuchamos críticas sobre el afán de prolongar la acción, ya que en opinión de algunos las últimas escenas carecen de originalidad y hubiera ganado la cinta con su omisión.

Entendemos que es película que sin excesivas ambiciones, está bien conseguida. Sobre todo la primera mitad es interesante y llega al ánimo del espectador, aunque luego languidece la acción y pierde interés. En guión y dialogo, así como la dirección son acertados. La fotografía es buena y el sonido con ligeras deficiencias.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 25 de Abril de 1952.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – CUENCA – 23.05.1951.

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

a) Aceptación o repulsa, por parte del público.

Sin haber logrado una aceptación buena, tampoco ha merecido una total repulsa por parte de los espectadores.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Ha sido considerada un acierto la elección del tema, de profunda vena poética y apta para despertar las más limpias emociones. Sin embargo, la confección del guion adolece de tan graves defectos que de un asunto interesante solo se consigue una obra mediocre. Uno de estos defectos e consiste en que a fuerza de extremar la nota de sencillez en el personaje central femenino cae abiertamente en un ingenuidad a todas luces forzada e inconsecuente, de donde deriva la artificiosidad de toda la acción.

No faltan por desgracia las situaciones de tópico y lugar común como pretexto para prolongar la acción, así como la introducción de una pelea estilo americano, que desentona absolutamente del ambiente y carácter de los personajes.

Asimismo, se puede señalar pobreza de fotografía en exteriores, donde el telón sustituye a la naturaleza, apareciendo más acusado este defecto por tratarse de una acción que tiene por escenario principal el campo.

Por lo que se refiere al dialogo es en exceso abundante con perjuicio del ritmo cinematográfico, produciendo lentitud y pesadez en el desarrollo. Tampoco es todo lo preciso y depurado que fuera de desear.

Los intérpretes no han logrado la plena identificación con los personajes representados.

A pesar de los defectos señalados es preciso reconocer los valores humanos que contiene esta obra no faltando a lo largo del desarrollo las pinceladas de hondo sentimiento y emoción.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Estimamos la originalidad de concepción en el tema y el alto valor humano del argumento, pero todo ello ha quedado en mero propósito por los graves fallos de la realización.

Cuenca, 23 de Mayo de 1951.
DELEGADO PROVINCIAL
F: José L. Álvarez de Castro.

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – GRANADA – 25.01.1951.

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "UN HOMBRE VA POR EL CAMINO"

a) Aceptación o reparos de la película haya sido objeto por parte del público.

La producción nacional titulada "Un hombre va por el camino", ha tenido bastante aceptación por parte del público, por tratarse de una cinta muy bien conseguida, con un tema sencillo y humano, narrado sin complicaciones ni tecnicismos.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones. .

Desde el punto de vista técnico, la cinta está bastante bien realizada, pues posee un buen guion, y está conseguida en un estilo directo y realista que llega al público.

Muy bien dirigida por Manuel Mur, la cámara de Berenguer es su más destacado valor, pues la película tiene fotogramas francamente maravillosos. Falla sin embargo el dialogo bastante entrecortado, aun cuando apenas resta calidad a la producción.

En la interpretación destacan Ana Mariscal, muy identificada con su papel, y Fernando Nogueras que crea un tipo estupendo de vagabundo. Pacita de Landa, cumple muy discretamente su cometido.

c) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

En todos los sectores de público, por la calidad excelente de la cinta.

d) Juicio propio.

La película a que hacemos referencia, es una buena producción nacional que ha sido del agrado del público, por su asunto humano, y su excelente realización.

Estrenada en el Teatro Cervantes, permaneció en cartel durante los días 12 al 17 del que cursa.

e) En hoja adjunta, se acompañan las críticas aparecidas en los Diarios Ideal y Patria.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 25 de Enero de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: José León Arcas.

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – HUELVA – 11.06.1951

Informe de la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "UN HOMBRE VA POR EL CAMINO", estrenada en el cine Oriente el día 2 del actual:

a) La película ha sido bien acogida.

b) Las razones se deben tanto a la interpretación, como a su argumento dirección.

c) Han sido totales en el sector que las ha producido.

d) Los comentarios se han producido en su mayoría en el sector de espectadores de escaso nivel cultural, ya se proyectó, pertenece a un barrio de esta capital. La excelente fotografía sobre todo de exteriores y acertada interpretación, mantienen el interés del espectador durante toda la película.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, es una excelente producción de nuestro cine, que se ve con agrado, tanto por su acertada direcc1ón e interpretación, como por su argumento. Merece especial elogio la fotografía, por sus bellísimos exteriores.

No se ha publicado crítica en el periódico de esta localidad.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 11 de junio de 1951.
F:José González Duque de Heredia

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – NAVARRA - non daté

CRITICA

a) El público de galería acogió con agrado esta película. Permaneció en cartelera cinco días consecutivos.

b) La acogida favorable se basa más que en el argumento, que se ha tachado por alguno de absurdo, en los motivos artísticos, técnicos y en la belleza de las fotografías, pero sin que en conjunto, haya producido
la película una impresión destacada en los asistentes.

c) El juicio expuesto se completa diciendo que esta película presente de todo: bueno y malo.

d) En el conjunto de opiniones recogidas, se señala la que estima esta película como un ensayo de tendencias nuevas en el arte cinematográfico, y que, como tal ensayo, lo único que cabe es condescender en el juicio. Se envían las críticas aparecidas en la prensa local.

JUICIO PROPIO: Película de valores desiguales, pues en momentos se observan aciertos magníficos, mientras que en otros degenera en franca chapucería. Bien de interpretación, buena de fotografía e incomprensible y de argumento.

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – OVIEDO – 13.05.1950.

Iltmo. Sr

En cumplimiento de lo ordenado en el oficio-circular de esa Dirección General n° 2481, de fecha 30 de noviembre de 1946, puedo informar a V.I. lo que a continuación expongo sobre la película española titulada "UN HOMBRE VA POR EL CAMINO".

a) Al no haber sido precedida de una fuerte propaganda esta película como ocurrió con otras, originó muy pocos comentarios entre el público su proyección. No obstante, no fue criticada por nadie, a no ser por defectos no de índole artística, sino técnicos; como son los engarces musicales con la acción o ya criticando muy sutilmente la mejor o peor manera de desenvolverse alguno de sus personajes.

b) Lo que el público vio en esta película es un perfecto ensayo de lo que pudiéramos llamar cine barato, ya que sin ninguna clase de lujos exacerbados y aprovechando espléndidos escenarios naturales, se lograron las mejores escenas de esta película.

Es un paso real y firme de la producción nacional, que ha demostrado puede caminar con paso firme hacia una valorización de nuestras producciones, en cuanto sepa explotar los magníficos escenarios de que nuestra Patria es tan abundante, ya que de un simple guión puede surgir en cualquier momento una proyección entretenida y aleccionadora.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Oviedo, 13 de mayo de 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – PALMA – 06.02.1951.

INFORME DE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL, SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N° 2481, DE LA PELÍCULA TITULADA "UN HOMBRE VA POR EL CAMINO", ESTRENADA EN LA SALA ASTORIA DE ESTA CAPITAL, EL DÍA PRIMERO DE FEBRERO DE 1951

ACOGIDA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

"Un hombre Va por el camino", estrenada como cinta de complemento de una película americana, ha causado buena impresión entre el público, elogiándose su fotografía y la sencillez de su trama.

La película, conseguida con escasos medios ha sido favorablemente comentada, resaltando de la misma la actuación de Ana Mariscal.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES

Todas las partes de la película técnica, artística y argumental unidos a la bondad de la interpretación, han sido las razones de la buena acogida que le ha dispensado el público, aun reconociendo este que se trata de una cinta de relativa categoría.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Estas reacciones pueden considerarse casi totales.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"Un hombre en el camino" está realizada con buen pulso, llevándose la acción con un ritmo excelente, destacándose la fotografía del paisaje y la realidad del ambiente rural.

La interpretación es muy ajustada, principalmente en las primeras figuras. Resalta asimismo la labor de dirección y la música del Maestro Leoz.

En general, "un hombre va por el canino", resulta una cinta digna de habérsele concedido una mayor importancia a su estreno.

Palma de Mallorca, 6 de febrero de 1.951
El Delegado provincial de Educación Popular.

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – SALAMANCA – 04.04.1950.

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA CAPITAL DURANTE EL PASADO MES DE MARZO.

"UN HOMBRE VA POR EL CAMINO". Estrenada el día 11 de Marzo, en al Teatro "Coliseum".

a) Aceptada.

b) Por razones de tipo técnico y artístico, y también aunque con menor proporción, por parte del argumento.

c) Totales.

d) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Dejando a un lado 1a temática de la película, que el autor no acertó a desarrollar a partir de la mitad de la cinta, "Un hombre Va por el camino", nos parece un nuevo logro del cine español. Es un aspecto nuevo el que ha pretendido realizar Manuel Mur Oti, que nada tiene que ver ni con la película histórica ni clásica, ni tampoco con la comedieta frívola y sin trascendencia del cine americano. Es una película sentimental llega de poesía que se ha encajado perfectamente no solo en el tema, sino también en los escenarios y en la misma interpretación. Muy buena la actuación de los intérpretes, estupenda fotografía, y magnifica dirección.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 Abril, l950.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: R. G. Cantolla

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – VALLADOLID I – 11.06.1951.

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL '"UN HOMBRE VA POR EL CAMINO"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Con bastante retraso se ha presentado en esta capital la película "Un hombre va por el camino", sencilla y bien realizada. Desde el primer fotograma interesa y agrada a los espectadores, que prendidos por su argumento, dialogo y escenas, unas de fino humor y otras dramáticas, va siguiendo su proyección y captando la belleza de sus imágenes, con plena satisfacción. Aunque la última parte no sigue la línea inicial, en general ha gustado y los comentarios son encomiásticos.

RAZONES DE CARÁCTER TÉCNICO, ARTÍSTICO, ECT. Es plenamente plausible la labor realizada por Manuel Mur Oti, que ha conseguido una fiel ambientación del tema y ha mostrado en este film su excelentes dotes de director, con escenas bien logradas e imprimiendo a la acción un ritmo muy Cinematográfico.

En cuanto a los intérpretes, destaca preferentemente Ana Mariscal, que con fina expresión y naturalidad incorpora su papel en todo momento; Fernando Nogueras es un actor sobrio, aunque no está siempre a la misma altura.

La cámara de M. Bereguer se mueve con agilidad, captando son pericia los diferentes planos tanto en interiores como en exteriores; algunos de estos últimos son de extraordinaria belleza y perfección.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN. Es una buena película, por la perfecta conjunción de los elementos técnicos y artísticos, aunque la última parte del tema se sobrecarga y existan escenas, que suprimidas, hubieran dado un resultado mucho más halagüeño.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 11 junio de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : A. Santiago Juárez

UN HOMBRE VA POR EL CAMINO – VALLADOLID II – 20.02.52

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN SOBRE LA PRODUCCIÓN NACIONAL "UN HOMBRE VA POR EL CAMINO" estrenada el 9 de junio de 1951.

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO.- Éste tipo de películas, por su realización y su argumento, no tienen gran éxito de público, si bien no fuera escaso el que acudió atraído por la novedad de un estilo todavía en sus comienzos y que no salió defraudado.

RAZONES DE ÍNDOLE TÉCNICA, ARTÍSTICA, ETC. Mur Oti se lanza por un camino inédito en nuestra producción, aún cuando en el extranjero ya estén de vuelta. Logra una cinta de calidad realmente notable, haciendo que el interés del espectador se mantenga durante toda la proyección, aunque no estaría de más que se hubiera suprimido el último rollo, convenoional y "rosa".

Fernando Nogueras encarna a la perfección un papel nada fácil, identificándose con el personaje que encarna absolutamente. Un gran actor y un magnifico tragado. Amparo Rivelles tan amanerada y teatral como siempre.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Magnífica película que incorpora al cine nacional un nuevo estilo, que desgraciadamente no ha sido seguido con el acierto que era de esperar dada la notable calidad de esta primera producción. Como más arriba señalamos, el defecto principal de esta cinta es el haber "añadido" los diez últimos minutos de proyección, para darla un absurdo final "rosa", que el público se imagina y por tanto, innecesario.
Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 20 de febrero de 1952.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: A. Santiago Juárez.

LA FE

Rafael GIL
1947
Suevia Films

Intérêt National
Interdit aux mineurs
Premier prix du SNE ; Prix du meilleur réalisateur du CEC ; Prix de la meilleure actrice du CEC à Amparo Rivelles

Genre(s) cinématographique(s) : religieux ; drame

Synopsis : Adaptation de la nouvelle éponyme de Armando Palacio Valdés, publiée en 1892.
Le père Luis Lastra, récemment ordonné prêtre, est envoyé dans la paroisse d'un petit village espagnol, Peñascosa. Arrivé là-bas, il se lie d'amitié avec Alvaro Montesinos, un athée convaincu qui, grâce au prêtre, finit par retrouver la foi. Depuis son arrivée au village, Lastra est harcelée par une jeune paroissienne, Marta Osuna, qui lui fait part de sa vocation religieuse et de son désir de rejoindre les Carmélites d'Astudillo. Néanmoins, elle lui révèle que son père s'y oppose fermement. Convaincu de la bonne foi de Marta, il décide de l'accompagner jusqu'au couvent. Cependant, l'attitude frivole de la jeune fille le fait peu à peu douter de ses véritables intentions, et il comprend qu'elle désire en réalité le séduire. Durant leur trajet, ils sont contraints de s'arrêter dans une auberge pour y passer une nuit, suscitant ainsi la curiosité des gens alentours. Le lendemain matin, Marta confie à Lastra l'amour qu'elle lui porte, mais ce dernier la rejette. Le père de la jeune fille, inquiet, est parti à sa recherche. Il les surprend tous deux et sans demander plus d'explications, il décide de dénoncer le prêtre auprès des autorités pour l'enlèvement de sa fille. Se sentant prise au piège, Marta accuse publiquement le prêtre d'être à l'origine de sa fugue. Le procès a lieu et condamne Lastra à quatorze années d'emprisonnement. Lorsqu'il est conduit à la prison, le train dans lequel il est transporté déraille. Marta, qui voyageait dans le même wagon, meurt dans l'accident après avoir reconnu sa culpabilité auprès de son père et du jeune prêtre. Lastra est enfin reconnu innocent.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs principaux : Amparo Rivelles (Marta Osuna), Rafael Duran (Padre Luis Lastra), Guillermo Marin (D. Alvaro Montesinos, l'intellectuel athé), Juan Espantaleon (Padre Miguel Vigil Suarez), Ricardo Calvo (Obispo), Fernando Fernandez de Cordoba (Sr. Osuna), Camino Carrgio (Josefa, la domestique), José Prada (Don Martin), Joaquin Roa (Sacerdote acompañante del P. Miguel), Félix Fernandes (pèlerin), Angel de Andrés (propriétaite de la Casa Huéspedes), Carmen Sanchez (Doña eloisa), Irene Caba Alba (propriétaire de la Casa Huéspedes), Juan Vasquez (Don Gaspar), Arturo Marin (Ramiro)

Scénario : Rafael Gil

Dialogues : Antonio Abad Ojuel

Photographie : Alfredo Fraile

Musique : Rafael Prada

Décors : Enrique Alarcon

EN BREF

Ce film provoque un véritable scandale lors de sa sortie. Hissé pourtant au rang d'Intérêt National par le régime, le propos du film, qui fera scandale lors de sa sortie, n'a été toléré par les commissions de censure que parce qu'il s'agissait de l'adaptation d'un monument littéraire, écrit par Armando Palacio Valdés à la fin du XIX^{e} siècle.

Il s'agit d'une superproduction typique du cinéma espagnol des années 1940, qui a vocation à adapter les grandes œuvres littéraires et les classiques de la culture espagnole, afin de se légitimer culturellement.

Certains membres du clergé espagnol voulurent excommunier l'actrice principale, Amparo Rivelles, qui interprétait le personnage de Marta.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 15

Période de diffusion : 25 octobre 1947 au 18 septembre 1949

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Teatro Principe	2	-3		**0,3**
Non indiquée	BADAJOZ	Teatro Lopez de Alaya	2	-3	0	**0,25**
24/11/1947	BURGOS	Gran Teatro				
05/11/1947	CACERES	Cine Norba				
23/09/1949	CUENCA	Cine Garcés	3			**3**
OCTUBRE 47	GUADALAJARA	Cine Imperio	2	-2		**0,7**
24/11/1947	HUESCA		3	3		**3**
06/11/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	-3	-2		**-2,7**
28/11/1947	LEON		3	-3	2	**1,25**
06/02/1948	ORENSE		2			**2**
12/11/1947	OVIEDO		-2	3		**-0,3**
06/02/1948	PALMA	Sala Astoria	-2			**-2**
04/01/1948	SALAMANCA	Teatro Breton	-3	3		**-1**
17/11/1947	VALENCIA		2	3		**2,3**
12/11/1947	VALLADOLID		2			**2**
					Moyenne générale	**0,7**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA			**2**
Non indiquée	BADAJOZ			**2**
24/11/1947	BURGOS			
05/11/1947	CACERES	Narciso Maderal Vaquerp	DP	
23/09/1949	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**3**
Non indiquée	GUADALAJARA			**2**
24/11/1947	HUESCA	Salvador M° de Ayerbe Marín	DP	**3**
06/11/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cádiz Salvatierra	DL	**2**
28/11/1947	LEON	Carlos Gonz. García-Gutíerrez	DP	**2**
06/02/1948	ORENSE	José Fernández Gallego	DP	**-2**
12/11/1947	OVIEDO	Alejandro Fernández Sordo	DP	**-2**
06/02/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**-3**
04/01/1948	SALAMANCA	Ramón Gómez Cantolla	DP	**-2**
17/11/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	**-3**
12/11/1947	VALLADOLID	Luis Fernández Madrid	SP	**2**
			Moyenne générale	**0,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1949)

LA FE – ALAVA – non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "LA FE"
Cumplimentación al oficio-circular núm. 2481 de 30 de noviembre de 1946.

"LA FE"

Distribuidora: Suevia Films
Intérpretes: Amparito Rivelles, Rafael Duran, Guillermo Marín, Juan Espantaleón, etc.
Calificación: Mayores con cortes
Proyección: 14 de diciembre de 1947 en el Teatro Príncipe
Expte. Núm.: 7422

a) La película "La "Fe" proyectada recientemente en los cinematográficos de esta Capital fue acogida con cierta prevención en algunos sectores como consecuencia de la polémica suscitada en torno a ella. Claro es que esta prevención se refería más a la parte argumental que a la proyección en sí.

Dejando aun lado el tema desarrollado y que ha dado lugar a duras críticas en los medios de tipo religioso la película ha sido bien acogida en general.

b) Salvando como decimos el bache argumental y reconociendo que el Director ha tratado de salvar esas dificultades de la mejor manera posible, la parte técnica está magníficamente lograda en todos sus extremos reconociéndose con cierta unanimidad que esos méritos le han hecho acreedora con justicia al primer premio nacional.

Interpretativamente destaca la actuación de Amparito Rivelles, Guillermo Marín, Juan Espantaleón y Rafael Durán. Este último interpreta su papel con gran dignidad aun cuando tiene algunos defectos notables como la excesiva ingenuidad en varias escenas y la escasa documentación realista en lo que a gestos y actitudes se refiere, como por ejemplo, al santiguarse con el dedo pulgar. Destacada igualmente es la interpretación que da a su papel el ama de llaves del sacerdote, interpretación quizá la más real y natural de todas.

c) La película fue bien acogida en todos los sectores de público.

d) Nada que señalar.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido la citada película coincida casi en su totalidad con expuesto anteriormente.

El argumento como hemos dicho ofrece serios peligros para personas no bien formadas moral y religiosamente ya que las dudas presentadas tienen fácil arraigo y aceptación entre aquellas. Así se explica la prevención con que ha sido acogida en esta capital dicha película, que cuenta con un depurado sentido religioso.

La película "La Fe" constituye un notable avance de nuestra cinematografía y el reparto e interpretación han sido de lo más logrado hasta ahora.

La labor de Dirección tiene un gran valor y ratificando lo dicho anteriormente creemos que el primer premio nacional ha sido concedido a “La Fe” con toda justicia.

LA FE – BADAJOZ – non daté

BADAJOZ. Informe sobre la película española: "LA FE", estrenada en el Teatro López de Ayala, el día 21 de Diciembre de 1947.

Un verdadero escándalo promovido por las organizaciones católicas, y principalmente por el Excmo y Revdo señor Obispo de la diócesis, antecedió a la proyección de la película “La Fe”.

El señor Obispo, tan pronto se anunció, llamó al Delegado de Educación Popular, solicitando de él que la prohibiese, cosa que hizo después oficialmente mediante oficio, al que se contestó, primero verbalmente y después también por oficio, que no estaba en las funciones de ésta Delegación prohibir ninguna película que contase con su Hoja de Censura. Después, hizo gestión privada cerca de la Empresa para que la quitase del programa, a lo que sintiéndolo mucho no pudo acceder el empresario, a cause de los compromisos contraídos con la Casa Distribuidora. Entonces, procuró influenciar las zonas de la opinión, para que se abstuviesen de verla, pero sin publicar nada contra ella en la prensa ni en el Boletín del Obispado. El Director del periódico HOY le pidió que no la anunciase, y después le exigió que si se anunciaba se pusiese la "coletilla" de que el anuncio no significaba aprobación ni recomendación, nota que continúa apareciendo en todas las carteleras de la prensa.

En esto llegó el día de la proyección, y aunque cierto público se abstuvo fue muy extinguido, pues casi todas las sesiones se vieron bastante concurridas, siendo la opinión general que no había lugar a tal escándalo, pues la película trata con gran dignidad el personaje central del sacerdote y hasta omite muchos detalles condenables que tiene la novela de Palacio Valdés. Quizás algún sector considerase poco fiel la traducción al celuloide de esta novela, pero la mayoría la estimó buena en cuanto a realización, interpretación y argumentación. El público de general, lo único que comentaba del argumento era la perfidia de la mujer sin parar mientas en los detalles frágiles del sacerdote, detalles que sólo captaron los mejores formados y más selectos.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Vista por el Delegado y Secretario, emiten de común acuerdo el siguiente juicio crítico:

No ha sido acertada, en realidad, la idea de escoger la novela de Palacio Valdés más liviana y de reconocido gusto volteriano, para ensalzar las virtudes de un sacerdote español, pero fuera de éste desacierto, por lo demás, la película ha logrado hábilmente esquivar lo que la novela tiene de reprobable, y realizar una magnífica película que si quizás para alguno resulte peligrosa, no lo es para la mayoría, los cuales, los más cultos y formados, saben distinguir lo que hay de realidad y de ficción y pueden verla sin temor a que sus conciencias de contagien, y la otra, la más vulgar, precisamente por no percibir esos detalles más frágiles y condenables de imprudencia y escasa formación cultural del sacerdote protagonista, no puede ser dañosa.

En el aspecto técnico está bien llevada, y en el interpretativo se obtiene un lisonjero éxito.

Es de notar cómo después de la proyección el escándalo que anteriormente se produjo fue disminuyendo notablemente debido a que se impuso la realidad de la película. No obstante, se hablaba al dictado de lo que había dicho el cardenal Segura en Sevilla, único argumento que exponía el señor Obispo y las entidades religiosas.

(Se adjunta criticas aparecidas en HOY y NORMA)

LA FE – BURGOS – 24.11.1947

INFORME sobre la película española titulada "LA FE", estrenada y proyectada en la Sala del Gran Teatro de esta Capital durante los días l3, l4, 15,16 y 17 del actual, autorizada únicamente para mayores de 16 años, con hoja de censura de fecha 26 de Septiembre de 1947, expd. n° 7422

El anuncio de la proyección de la película "LA FE", originó entre el público burgalés un desusado interés por conocer la forma en que un argumento tan fuerte como el de la obra de Armando Palacio Valdés, se había llevado a la pantalla. Este interés acrecentado por el revuelo ocasionado por apasionadas críticas aparecidas en la prensa de otras provincias dio lugar a que en un sector importante del público se considerase la proyección de esta cinta como un atentado a la dignidad sacerdotal y a la moral religiosa.

Caldeado el ambiente por comentarios de todos los gustos en torno a la película, es fácil de comprender la posición el público. Todo el mundo se convirtió en crítico. Se buscaba el defecto técnico, la situación falsa, la escena indiscreta, el punto débil y sobre todo el menor menoscabo que pudiera sufrir la dignidad sacerdotal,
para arremeter contra ella. A pesar de este ambiente predominantemente hostil, el público a medida que se pasaba esta gran producción, se sentía complacido en general por el gran valor de la misma, no perdiendo de vista que la virtuosa conducta del sacerdote predomina a través de ella, cuyo final en algunas sesiones, fue calurosamente aplaudido.

En oposición a esta buena impresión y dejando a un lado sus excelentes cualidades técnicas, se ponían reparos que los tiene y de dirigían duros reproches contra las fuertes e inoportunas escenas prodigadas excesivamente, innecesarias para seguir el nervio argumental e idea predominante de la película en menos precio de aquellas otras apacibles, regocijantes e ingenuas poco abundantes y tan atractivas para el público.

En general, coincidiendo en su excepcional valor técnico e inmejorable realización, flotaba en el ambiente una desagradable impresión por la desacertada forma en que se presenta la figura de un sacerdote cuya extremada bondad y bien intencionado celo sufren peligrosas e inverosímiles desviaciones que le hacen caer en ingenuidades que rebajan notablemente la elevada dignidad sacerdotal haciéndole acreedor a los calificativos de ligero e incompetente. El modelo del sacerdote presentado en la película "LA FE" dista mucho del ideal del sacerdote rural y algunas decisiones erróneas por el adoptadas no lo serían seguramente por ningún sacerdote español actual. Sin negar el mérito de la película en tratar materia tan delicada con elevación espiritual y limpieza moral, como también el acierto en la dirección técnica, creemos que afectan a la producción defectos notables que nos permitimos indicar: 1°. La representación escénica de misterios tan sagrados como la Santa Misa, han de tratarse con respeto y veneración difícilmente asequible artistas profesionales. Pero aunque en lo exterior esto se consigue, repele a la piedad sencilla y sensata ver al mismo artista elevando la Hostia Santa en una película y admirarle en otros envueltos en escenas mundanales e indecentes. 2°. Se presenta la dignidad y santidad sacerdotal notablemente falseada y desviada por una ingenuidad tan censurable como inverosímil en el sacerdote del pueblo rural. Pudiera creerse, que la perfección sacerdotal está integrada más por una infelicidad y simplicidad bobalicona adobada con una fuerte dosis de buena intención, que por un celo discreto y sencillo movido por el amor a Dios sobre todas las cosas y a las almas por Dios; 3°. Se hace pensar al público poco formado que "LA FE" carece de fundamento racional o se haya en oposición al progreso de las ciencias.

Burgos, 24 de Noviembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
LA FE – CÁCERES – 05.11.1947
INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "LA FE"

Durante los días dos y tres del actual, se ha proyectado en el Cine NORBA de esta capital la película de producción nacional titulada "LA FE", Primer Premio Nacional de Cinematografía y declarada de interés nacional.

Recogiendo diversas opiniones, hemos podido comprobar que referida cinta, al decir del gran número de espectadores, no ha respondido, ni muchos menos, al interés que señalaba la propaganda que de la misma se venía haciendo.

En opinión de algunos, y más marcadamente aquellos que conocen la obra de Palacio Valdés, estiman que referida novela no es muy adecuada para ser llevada a la pantalla so pena de incurrir en grandes defectos.

Otros atribuyen grandes defectos a los actores que no han logrado encarnar los tipos psicológicos para el mejor desarrollo de la película.

Desde luego se nota la influencia que ha ejercido en la opinión la critica que ha hecho de La FE la prensa de Madrid, pues no son pocos los que estiman que los americanos hubieran sacado mejor partido de la obra de Palacio Valdés aunque no dejan de reconocer que su director, Rafael Gil, es uno de nuestros más sólidos prestigio cinematográficos.

Algunos comentaristas atribuyen a Rafael Duran un excesivo amaneramiento, de marcados gestos estudiados y a Juan Espantaleón, en el papel de párroco, cierta exageración la campechanería, creyendo que Amparito Rivelles y Guillermo Marín, salen con mayor lucimiento de la empresa.

Respecto al argumento, como es natural, son muchas y diversas las opiniones. En un sector de Acción Católica este película la consideran más interesante que "Siguiendo mi camino" por el hecho de que esta se desarrolla en un ambiente más frívolo y en otros les produce cierta repulsión el que se lleva a la pantalla actos como el de la elevación la Hostia y las escenas del confesionario .

La intransigencia en materia religiosa de ciertos espíritus y la ignorancia en ese mismo terreno de otros, establecen cierto desconcierto entre el público, ya que a unos produce contrariedad los cuadros que apuntamos y a otros, indiferentes o ignorantes, fijan más su atención en lo que hay de chocarrero y maledicente en la película, sin llegar a para mientes en lo transcentral de la misma.

En conjunto, tal como aquí se ha considerado, la película no merece importancia que se ha dado; sin embargo se hace destacar el aspecto puramente técnico de la misma, como son el descarrilamiento, las fotografías con admirables claroscuros y la música.

El juicio que merecen sus interprete, es que Rafael Duran resulta demasiado monótono; Juan Espantaleón inadecuado al papel que representa, al que dota de eficaz pero no muy reverente comicidad y Amparito Rivelles, de tal realismo en su papel, que llega a hacerse repelente.

En resumen y a juicio de ciertas personas de reconocida solvencia, tanto moral como artística, es que LA FE no ha de hacer efecto alguno en las creencias religiosas, sin que se logre tampoco de una manera considerable influir en aquellos espíritus descuidados en materia religiosa.

Cáceres, 5 de noviembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

LA FE – CUENCA – 23.09.1949

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL CUMPLIENDO OFICIO CIRCULAR NUM.2481.

Título de la película: "LA FE"
Director: Rafael Gil
Distribuidora: Suevia Films
Fecha de proyección: 17, 18 y 19 de Septiembre
Local: Cine Garcés

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Esta película ha sido bien aceptada por la generalidad de los espectadores.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.,.

Las razones de la buena aceptación las podemos concretar en la acertada ambientación de la acción dramática, recogida en un guion técnico ajustado y coherente.

Destaca la sobriedad y justeza del dialogo, sin concesiones fáciles a un sentimentalismo trasnochado, de folletín.

Nada desmerece la fotografía, al servicio de una inteligente dirección.

Por lo que se refiere a la labor interpretativa, se ha hallado adecuada a los tipos y acción desarrollada.

La tesis argumental ha sido tratada con la máxima dignidad y decoro artístico, en consonancia con los y postulados y valores de nuestra cultura cristiana.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Desde el punto de vista cinematográfico estimamos que esta película reúne les condiciones requeridas para hacer de ella un exponente de la categoría alcanzada por nuestra cinematografía.

Cuenca, 23 de Septiembre de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José L. Álvarez de Castro

LA FE – GUADALAJARA – non daté

INFORME DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "LA FE"

Estrenada en el "Cine Imperio" el día 25 - X - 47

a) Ha producido una gran impresión y se considera que es un firme paso en el avance de nuestro cine.

b) Posiblemente, es el argumento el que menos alabanzas ha encontrado. Algunos, los menos, lo tachan de muy inmoral. Otros, ven en el cosas pocos lógicas. La realización es muy buena, y la interpretación lo que destaca sobre todo, en las primeras figuras como en las secundarias.

c) /d) El juicio anterior, puede considerarse casi unánime

Nuestro criterio es parecido al antes expuesto. Creemos que el argumento abusa de lo ilógico para forzar el interés. Por lo demás, los tipos están muy bien diseñados y la interpretación es extraordinariamente feliz.

LA FE – HUESCA - 24.11.1947

INFORME CORRESPONDIENTE A LA PELÍCULA NACIONAL" LA FE", ESTRENADA EN ESTA LOCALIDAD EN EL DÍA DE AYER.

El Delegado Provincial que suscribe, tiene el honor de informar a V.I., lo que sigue:

a) La aceptación o repulsa de que le película haya sido objeto por parte del público:

Esta película ha obtenido un brillante éxito, habiéndola acogido el público con evidente agrado y satisfacción han dedicado a la misma grandes elogios y en los numerosos comentarios que ha originado, no podido apreciarse que han salido satisfechos hasta los más exigentes.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc, que hayan podido originar tales reacciones:

Es difícil asegurar la razón principal que ha motivado estas reacciones favorables, pues su acabada técnica, la insuperable interpretación artística, su parte argumental de indiscutible valor y una dirección magnifica, son factores, todos ellos, que han contribuido al enorme éxito alcanzado.

c) Si las mismas han sido parciales o totales:

Sin ninguna excepción, pues han coincidido todas las opiniones y juicios en considerarla como una producción de extraordinario valor.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en casa caso se produjeron:

Como queda dicho anteriormente ha sido comentada favorablemente por todos los sectores.

INFORME PERSONAL EL DELEGADO QUE SUSCRIBE:

Esta película ha producido en primer lugar una gran sorpresa. Sorpresa que era de esperar, puesto que nadie suponía el extraordinario adelanto que en poco tiempo se ha desarrollado en nuestro cine. Después de verla, estoy seguro que la mayor parte de los espectadores consideran al cine nacional capaz de llevar la pantalla los mejores temas y competir artísticamente, y aun, técnicamente, con aquellas producciones extranjeras, que son consideradas como les perfeccionadas. Y ello ha sido el mejor triunfo de esta película, que viene a darnos prueba del tesón y empeño con que los directores y productores españoles trabajan, por conseguir un puesto preferente para el arte nacional.

La película, es francamente, magnifica. Le interpretación es perfecta, así como su técnica y dirección. En cuanto al argumento, no muy bien comprendido por todos, está inmejorablemente desarrollado, dada la importancia del tema tratado. Merece figurar entre las mejores cintas nacionales.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huesca, 24 de Noviembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: Salvador M° de Ayerbe

LA FE – JEREZ DE LA FRONTERA – 06.11.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio n.º 4281 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional "LA FE", Hoja de censura n° 7422, proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera el día 31 de Octubre 1947.

APARTADO a) Fueron parciales.
APARTADO b) No fue aceptada totalmente debido a su argumento y falta de exteriores.
APARTADO c) Parciales.
APARTADO d) En el elemento popular, no ha tenido aceptación y en el religioso tampoco en algunas escenas.

Nuestro Delegado Local en Jerez de la Frontera nos dice: Es una película bien interpretada y de argumento bueno, únicamente es de lamentar que la parte cómica de la película este a cargo del Cura Párroco de una Aldea, cuando en estos sitios, precisamente por la falta de otros elementos son los encargados de velar por los sentimientos religiosos y morales del pueblo, no dando con su actuación y vocabulario mal ejemplo.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 6 de Noviembre 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA FE – LEÓN – 28.11.1947

Ilmo. Sr.:

En consonancia con lo prevenido en la Circular de fecha 30 de Noviembre del pasado año de ese alto centro directivo, que encomienda a los servicios provinciales le confección de un informe de las producciones cinematográficas nacionales y haciéndose proyectado recientemente en los salones de esta Capital la película titulada "LA FE", el Delegado Provincial que suscribe pasa a cumplimentar lo establecido en los diferentes apartados de la Circular de referencia:

Título de la película: LA FE
Productor: Cesáreo González
Intérpretes: Amparito Rivelles, Rafael Duran, Juan Espantaleón, Guillermo Marín, Camino Garrigo, Fernando Fernández de Córdoba, Julia Lajos, Ricardo Calvo.
Director: Rafael Gil

a) En relación con este apartado de aquel Oficio-Circular, es de consignar que la acogida dispensada por el público ha sido favorable; la asistencia del público, que llenó materialmente los locales, se mantuvo en todas las representaciones de le cinta, tanto en los dos primeros en que fue proyectada en los locales caros, como en los sucesivos que fue pasada en los populares; asimismo se ocuparon igualmente las localidades de butaca y las galerías.

b) Las razones que han motivado este acogida favorable cabe deducirlas, de una parte, de la propia calidad de la película, por cuanto la noticia de su mérito precede siempre a su representación,

máxime tratándose de un caso excepcional como el que nos ocupa, en el que se le otorgó caracteres de superproducción.

La misma polémica levantada por opuestas apreciaciones de la crítica, particularmente desde el aspecto moral, avivó el deseo de verla personalmente, cosa que ocurre por modo general y en otros aspectos, como el literario.

c) La reacción favorable registrada, cabe reputarla unánime en cuanto a asistencia; en el aspecto critico se escucharon algunos reparos, en la medida de la preparación de los espectadores, imposible de recoger en el presente informe por su variedad y forme aislada de exposición, no coincidente ni reiterada; los órganos periodísticos enjuiciaron la producción con argumentos encontrados, según la tónica del periódico, de que se hará mención más adelante.

d) En la clase popular fue aceptada incondicionalmente; los reparos que pudieran formularse se basan en disconformidad de elementos contumaces, opuestos por formación a toda influencia religiosa; en la que posee una preparación cultural superior se objetaron, esporádicamente, sin fumar un núcleo de opinión homogénea, algunos reparos de orden técnico, moral ó artístico, según los casos.

En cuanto a la apreciación personal del Delegado que suscribe, que finalmente se demanda en aquella Circular, esta es ampliamente favorable en términos generales, con las limitaciones de escasa entidad que se derivan de los reparos que a continuación expongo, bien que éstos no desmerezcan la satisfacción que se experimenta, doblemente, al observar una producción cinematográfica buena, con la consideración de que esta es nacional.

La citada producción es, evidentemente, un peldaño positivo en la cinematografía española. Esta, a mi juicio, encontró un estilo propio con la realización de "El Escándalo" y en este camino iniciado cabe citar después "Misión Blanca", aunque inferior en ciertos aspectos y alguna otra que no me paro a especificar; finalmente esta de "La Fe", objeto del presente informe.

Si nos paramos a considerar la cuestión pudiéramos decir (siempre con la salvedad de que se trata de un criterio personal) que el cine español ha superado, en ciertas producciones, la técnica de los "interiores"; y en determinadas ocasiones, como esta, los "exteriores" de horizonte cercano; pero no sabe todavía filmar "exteriores" adecuadamente; a ese respecto podríamos traer a colación la película últimamente estrenada, "Fuenteovejuna", que será objeto de subsiguiente informe individual; y en esta misma consideración cabría localizar los pequeños reparos opuestos a la citada "Misión Blanca" aunque es menester reconocer que de otra parte se consiguieron impresionantes fotogramas en las escenas finales.

En estrecha relación con lo ante dicho y como una de sus posibles causas está la escasa cantidad de buenos intérpretes que poseemos; por ello es más fácil salvar las escenas dialogadas que aquellas que exigen mayor número de artistas en un mismo momento.

El montaje de la producción que comentamos lo reputamos bueno; el argumento se desenvuelve con una perfecta ilación que no decae un sólo instante en interés. La fotografía es igualmente buena. Bien conseguido el decorado, locales interiores, muebles, vestuario, etc. Los exteriores bien escogidos: el pueblo, la Casa Rectoral con el puentecillo próximo, bonito, que permite prolongar los pasajes secundarios, espaciando debidamente los frecuentes momentos de dramatismo o simplemente aquellos de mayor intensidad de argumento y al mismo tiempo ambienta al espectador en cuanto a tiempo y lugar oportunos; las callejas empedradas, con la cera central de grandes losas de piedra gastada por el tiempo, fotografiadas con buen efecto de luz, son fotogramas

excepcionalmente conseguidos que nos recuerdan otros, impecables y por primera vez observados en "El Escándalo".

La interpretación, buena: Espantaleón escasa su panel de modo insuperable, Rafael Duran se supera a si mismo, al extremo de que posiblemente haya sido su mejor realización, Amparito Rivelles encaja puntualmente su papel; el resto del reparto es igualmente aceptable y cabe citar entre los artistas secundarios a la que encarna el personaje del ama; en papeles de menos importancia: el Guardia Civil, los curiosos de le estación, a modo de ejemplo, aparecen un poco exagerados de mímica.

Cabe apuntar algunas deficiencias técnicas, por ejemplo, lo la escena del descarrilamiento, que no está suficientemente conseguida; no se ve el siniestro con le grandiosidad que estamos acostumbrados a observar en el cine americano en las diferentes películas realizadas sobre catástrofes acaecidas; pero se soluciona en parte el defecto con las escenas inmediatas de tumulto y confusión, éstas bastante bien logradas.

En el aspecto moral, le película ha levantado una gran polémica que, en general, está polarizada por las posiciones extremas entre la apreciación de la cinta como de interés nacional y el juicio que, de contrario, mereció al Obispo de Barcelona.

Dichas posturas extremas se reflejaron en los periódicos diarios de esta Capital: el crítico de espectáculos de "Proa", órgano del Movimiento, apreció en sus columnas le película como una auténtica superproducción, inmejorable en todos los aspectos y verdadero hito en la cinematografía española; el "Diario de León", órgano católico cuyo Director es un sacerdote, Canónigo de la Santa Iglesia Catedral, hizo suyo el documento del Obispo de Barcelona, alguno de cuyos párrafos reprodujo, invitando e los fieles a abstenerse de asistir e su representación; este periódico no confeccionó una crítica "a posteriori", limitándose a las admoniciones antedichas en fecha inmediata a la representación.

Particularmente estimamos que desde un plano puramente teórico, la película carece de los reparos que se le han achacado y, bien al contrario, merece aplauso.

Efectivamente, el principal de ellos es la consideración de que un Ministro del Señor no puede dudar ante los razonamientos de un ateo que esgrime argumentos y frases de los filósofos racionalistas; tal vez, en efecto, sea un poco desconcertante y peligroso hacer aparecer a un sacerdote vacilando ante los argumentos de la razón fría, con la poderosa influencia del cine, que alecciona más que ninguna otra cosa al mostrarnos plástica-mente los sucesos. Pero si consideramos que los grandes santos han sufrido grandes dudas y tentaciones, aunque refutaron y superaron todas ellas, sacaremos la conclusión de que, desde el citado punto de vista puramente teórico, este reparo carece de fundamento en definitiva.

Pero el cine es para la gente, para la masa, y no se puede prescindir de su relativa formación; y en este terreno es donde aquel reparo adquiere toda su fuerza. Consideramos, en efecto, que si la película no puede dañar a aquellas persones de formación elevada y tampoco a las de escasa formación (en cuento a estas diferimos de aquel criterio pues consideramos que por el contrario es aleccionadora, porque lo es en definitiva la figura del sacerdote protagonista y para éstos no cuenta sino lo que aprenden por el sentimiento) sin otras disquisiciones superiores que no saben apreciar u olvidan pronto), si quede hacer mella en las de una formación media, un amplísimo sector, al que no escapa, repetimos, la observación plástica de todo un sacerdote, aunque cura de aldea, al que hacen dudar aquellos razonamientos puramente lógicos y matemáticos, puestos en boca de un hombre de vasta erudición.

El presupuesto, que se ha formulado, de que podía haberse escogido otros protagonistas de mejor conducta, sacerdotes mártires, si quería hacerse una película de proselitismo, carece de base. La lección se asimila más cuanto más humana y más real, si se sabe desarrollar; el personaje central capta todas las simpatías, su conducta es piadosa y ejemplar por modo insuperable; el otro sacerdote

merece igualmente simpatía e indulgencia del público, en todas sus graduaciones de preparación; es un tipo humano y diría a también que frecuente en la realidad: en definitiva, un santo varón.

Desde el punto de vista de la interpretación pudiéramos echar de menos, en ocasiones, la naturalidad en la compostura y ademanes de Rafael Duran, que está siempre en actitud estática, demasiado mística pudiéramos decir; no creemos que esto fuera necesario aún en la interpretación del personaje que encarna.

En una película que carece del contraste de un personaje cómico que descargase las frecuentes escenas dramáticas, habría bastado, alguna escena corriente, natural, en que apareciese sin afectación, tomando parte en escenas de humor ó sencillamente de vida ordinaria; la escena de la fiesta y canto de los mozos es insuficiente, pues sólo sirve de pretexto para volver inmediatamente al drama. En esto cabría traer a colación y compara las películas últimamente producidas por el cine americano sobre personajes de orden eclesiástico.

Cabe la apreciación en el argumento de que la argucia de la primera dama para sacar al sacerdote de su casa es algo ingenua; no puede sorprenderse en la realidad la buena fe de un hombre tan fácilmente, máxime un sacerdote, esclavo necesariamente de su compostura, en relación con la opinión pública.

Otras consideraciones podrían derivarse al respecto, no menos absurdas, pero estos últimos achaques no lo son, en todo caso, sino de la novela de que la producción comentada ha deducido el argumento.

Es cuanto creo de mi deber informar.

Dios guarde a V.I. muchos años.
León a 28 de Noviembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

LA FE – ORENSE – 06.02.1948

Título de la película: “LA FE”
Casa productora: Suevia Films – Cesareo González
Local en donde se estrenó: CINE LOSADA

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

Con ligeras excepciones, "La Fe" ha sido acogida favorablemente por el público de esta ciudad.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

Si bien el interés del público, decae, notoriamente en la primera parte de la película, bastante mediocre y monótona, en la segunda, por el contrario, los espectadores siguieron la trama con viva curiosidad, llegando a culminar en las últimas escenas de la cinta. Consecuencia de estas últimas reacciones es la fuerza dramática de esta parte de la película. En el aspecto técnico, no desmerece ciertamente. y su realización es excepcional en algunos momentos.

c) DICHAS REACCIONES ¿HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Casi totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON:

En todos los espectadores.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

A juicio de esta Delegación Provincial no se trata, ni muchos menos, de una película perfecta. Tiene grandes defectos. El tema, de por sí fuerte, ya era difícil de llevar a la pantalla; y sobre manera arriesgado.

La primera parte de "La Fe", y esta es opinión del público, es mediocre y monótona. En la segunda tiene algunos aciertos, especialmente el descarrilamiento de un tren.

A pesar de todo, no es una película como para concederle el primer Premio Nacional de Cinematografía y, por añadidura, declararla de interés nacional.

Orense, 6 de febrero de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA FE – OVIEDO – 12.11.1947

TITULO: "LA FE"
DIRECTOR: RAFAEL GIL
PRODUCTORA: SORIA FILMS
LOCAL: GRAN CINEMA (OVIEDO)
FECHA: 7 DE NOVIEMBRE 1947

En relación con el oficio-circular número 2481, de fecha 30 de noviembre l946, tengo el honor de informar a V.I. sobre el estreno de las películas cuyas características quedan expresadas:

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

La proyección de esta película ha sido esperada con gran afán, por cuanto que no cabe duda que trascendió al público la polémica de que hacía sido objeto. Se trata por otra parte de un premio nacional y esta circunstancia indudablemente pesa en el ánimo del espectador. Sin embargo, los comentarios a la salida del espectáculo son de franca desilusión, no puede desconocerse este hecho, que es precisamente lamentable, por cuento que es en absoluto injusto y marca precisamente el bajo nivel de nuestro público.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Si nos atenemos a la reacción general consignada, las reacciones con exclusivamente de tipo argumental. Todos se hallen conformes con la perfección de fotografía, sonido, interpretación, etc., pero no cabe duda que el argumento no cala en los espectadores y precisamente por la falta de preparación de éstos, ya que en los grupos minoritarios la película ha impresionado francamente e incluso hemos oído calificativos para ella como de la mejor película española hasta la fecha.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES.

La indiferencia un poco desilusionada ha sido general, de ella se excluyen exclusivamente los grupos ya mencionados y por tanto de franca minoría.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, DE PRODUJERON

Como hemos visto, merece dejarse a un lado la tónica general del público y escuchar solamente al grupo intelectualmente más preparado y que han podido captar la obra. En ella ha sido motivo de discusión sobre le procedencia o no de la autorización de la misma dentro de la conformidad general en su gran valor artístico.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, en realidad queda ya bien delimitado el juicio personal del que suscribe. No tenemos más que decir que se considera como peligrosa la proyección de esta película, no por razones internas de la misma; sino precisamente por la escasa preparación del público español en su gran mayoría. Mientras no se consiga elevar su nivel y este solo puede hacerse gradualmente, no tenemos más remedio que juzgar inoportunas películas del tipo de la presente. Hemos procurado deliberadamente captar opiniones del público y nos encontramos con interpretaciones muy temerarias, sobre todo alrededor de la actitud violenta del párroco frente al ladrón, la imprudente conformidad con el viaje del Padre Luis su desconocimiento total del alma de la penitente, el silencio absoluto del Padre Luis en su discusión con el ateo Montesinos etc.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Oviedo, 12 de Noviembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

LA FE – PALMA – 06.02.1948

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "LA FE", ESTRENADA EN EL TEATRO LÍRICO, SALA ASTORIA Y PALACIO AVENIDA DE ESTÁ CAPITAL, EL DÍA 26 DE ENERO DE 1948.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Había gran expectación para el estreno de esta película. Su condición de primer premio de la cinematografía nacional y las divergencias suscitadas en todas las ciudades donde se había proyectado, principalmente en Barcelona donde motivo una pastoral del Obispo de la Diócesis, justificaban la misma. Y esta expectación se ha visto defraudada, considerándose la cinta en general, como repugnante y no comprendiéndose el porqué de la concesión del primer premio del cine español y menos los motivos que han impulsado a sus productores a realizar tal película.

"La FE" no hace sino presentar una pasión insana, un cura medio tonto uno medio loco y un ambiente de incultura y de incivilización.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE ORIGINARON TALES REACCIONES

Las reacciones desfavorables han sido motivas por el argumento y por su desarrollo. Al menos si la película hubiera contenido alguna enseñanza se habrían oído comentarios favorables, pero la figura del sacerdote que se pretende ensalzar no resulta sino un juguete de las circunstancias sin voluntad y lo que es peor, sin conocimiento suficiente de la teología para desvirtuar las razones del ateo .

La parte técnica, a excepción del sonido de los peores del cine nacional y de la música que resulta bastante deficiente, está bien lograda aunque se observa el modo teatral de hacer de varios personajes y la falta en absoluto de sentido cinematográfico y teatral en otros.

SI LAS MISMAS HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

Las reacciones desfavorables se puede afirmar que han sido casi totales. Si la película no hubiera sido presentada con tanta propaganda, tal vez hubiera pasado como un discreta producción de tema escabroso e inmoral.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO

El poco éxito de público obtenido por esta película dice por si solo que fueron casi todos los núcleos los que la comentaron desfavorablemente.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PELÍCULA

"LA FE", es una película cuya realización ha sido llevada a cabo por Rafael Gil, director de prestigio en el cine nacional, de manera acertada, si bien un tanto rutinaria.

No ha conseguido el éxito esperado, siendo ello debido a su parte argumental, considerada por casi toda de opinión de poco gusto y que puede dar lugar a interpretaciones tergiversadas.

La interpretación deja algo que desear, principalmente en Amparito Rivelles, que no logra dar a su papel ni emoción ni naturalidad.

Con “La Fe” se puede afirmar lo contrario de lo que se ha dicho de otras muchas películas españolas, ya que en esta ha sido desperdiciada una técnica poco común en nuestro cine, por un guion de escasa consistencia cinematográfica y de una inoportunidad religiosa muy lamentable tratándose de una producción Nacional.

Hay que señalar la discrepancia que entre la opinión ha originado “LA FE", no en el sentido de comentar favorablemente o desfavorablemente la cinta, ya que en esto se observa casi unanimidad por lo segundo, sino sobre la conveniencia de la proyección de la película, formando en este sentido mayoría los que la consideran poco recomendable por tratar un tema que en el mejor de los casos da origen a un confusionismo en ciertos sectores no debidamente preparados en el aspecto religioso.

Palma de Mallorca, 6 de Febrero de 1948
El Delegado provincial de Educación Popular

LA FE – SALAMANCA – 04.01.1948

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE DICIEMBRE DE 1947, DE ACUERDO CON LA CIRCULAR NUMERO 2481.

Durante el pasado mes de diciembre se han estrenado en esta capital las películas españolas tituladas:
"LA FE", estrenada el día 5 de diciembre en el Teatro "Bretón" de esta capital.

a) En esta película se destacan claramente dos grupos de espectadores que hacen más discutida la película por cuanto que, unos la aprueban y otros la rechazan, según el punto de vista, técnico o religioso, desde el cual la enfocan.

b) Bajo el punto de vista técnico y artístico, e incluso argumental la película es aceptada, pues en realidad merece que así sea, puesto que se ha llevado a la pantalla un tema que merece la atención. Rafael Gil ha realizado una buena obra, aunque el tema, a pesar de su habilidad ha rozado sentimientos religiosos tan arraigados en nuestra patria. Por éso un grupo numeroso la rechaza plenamente, pues quiere ver en ella un mal trato del prestigio sacerdotal.

c) Como decimos anteriormente la disquisición sobre la película "LA FE", se ha levantado entre dos grupos potentes, aunque como ya hemos dicho depende todo del punto de vista que el espectador ha tomado como base.

d) El núcleo que la rechaza plenamente, permanece a los asiduos religiosos, que no toleran que se merme en lo más mínimo la dignidad sacerdotal.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Forzosamente hemos de enjuiciar la película "LA FE", bajo los dos mismos puntos en que se ha planteado la polémica de los espectadores. Técnicamente la película constituye un acierto de realización y logra emocionar en los diferentes cuadros llevados por Rafael Gil con una justeza sin artífice digna de las mejores alabanzas. Pero a pesar de todo esto y a pesar también de la buenísima intención y cuidado que ha tenido Rafael Gil para dejar a salvo los puntos de tipo religioso, hay que reconocer que no lo logra, pues deja a la dignidad del sacerdote católico español a una altura poco airosa. A través de la película se ve que la Iglesia Católica tiene por gracia de Dios sacerdotes dignos en cuanto a santidad y pureza de intención, pero en cuanto a cultura los rebaja de tal manera que es inadmisible comulgar con ese concepto del sacerdote que nos presenta. Nunca debió Rafael Gil permitir en la realización de esta película que la Iglesia, personificada en el sacerdote protagonista, se viera vencida, precisamente por inculta, por un librepensador aun en aquellas materias que son de cultura general, como es que el sacerdote no sabe geografía.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 enero, 1948.
EL SECRETARIO PROVINCIAL

LA FE – VALENCIA – 17.11.1947

TITULO: LA FE
LOCAL: Olympia
ESTRENO: 4-11-47

1°- Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público:

Generalmente fue bien recibida, para sabido es que el público salvo algunas extremas no exterioriza su disgusto, ya que existen algunas escenas de la película que requieren máxima discreción.

2°- Razones de tipo técnico, artístico argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

La fotografía, decorados e iluminación son francamente buenos, la interpretación en general bien; la música de fondo no ha gustado.

3°- Si las reacciones del público han sido totales o parciales:
Parciales.

4°- En que núcleo de espectadores y con qué características en cada paso se produjeron:
Mejor acogida entre el público de nivel medio, habiendo conseguido fijar la atención.

JUICIO DEL DELEGADO:

Entiendo que no es una novela para llevarla a la pantalla: por el argumento en sí, y porque despierta el interés por leer la novela, más peligrosa aún que la película. El concepto que el espectador medio sacará del clero y de la vida espiritual, será deplorable.

Valencia, 17 de Noviembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José Corts.

LA FE – VALLADOLID – 12.11.1947

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL

"LA FE"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. El público que ha presenciado esta película, y que ha llenado la sala en casi todas las proyecciones, ha acogido con verdadera aceptación ésta magnífica película nacional. Lo humano de su tema, la exquisitez del diálogo y lo edificante de su tesis, han hecho de ella una de las más logradas producciones de nuestro cine.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICOS, ETC. De un modo principal estriba su éxito en a magnifica dirección de la misma a la que pocos fallos podemos oponer y para ello de secundaria importancia. La fotografía, el sonido aun cuando algunas veces, poquísimas, falle un tanto, están a la altura de las exigencias cinematográficas. Otro de los motivos de éxito, ha sido la interpretación, a la que no dudamos de calificar de buena, sobre todo en Rafael Duran, menos afectado y más suelto que en otros películas suyas. El resto de los intérpretes, cumple a satisfacción.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. El juicio de esta Delegación es parejo al expresado por el público y reseñado en las líneas anteriores. Quizás su argumento puede ser tachado de fuerte y escabroso, aunque es humanismo y además de loable intención.

Dios guarde a V.I. muchos años.
VALLADOLID 12 de noviembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.A.
EL SECRETARIO PROVINCIAL
Fdo: Luis Fernández Madrid

LADRÓN DE GUANTE BLANCO (UN)

Ricardo GASCÓN FERRÉ
1945
Productores Asociados Huemir

Troisième catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : aventure ; action ; romance

Synopsis : Miguel Rico, un millionnaire ayant quitté l'Espagne depuis un moment, revient dans son pays natal accompagné de sa fille, Carmen. Cette dernière, grande rêveuse à l'imagination fertile, s'est fait une représentation totalement fantasmée du pays. Une nuit, alors que son père est absent, Carmen croit voir dans le conducteur d'une voiture qui arrive chez elle le célèbre « voleur aux Gants Blancs ». Elle le menace avec un revolver et « l'oblige » à voler tous les joyaux qui se trouvaient là et met en scène une confrontation entre eux. La jeune femme relate ensuite son récit à des journalistes, en forçant encore plus les traits de son extraordinaire aventure. Le « voleur » est en réalité Jaime, le filleul de Miguel qui était venu rendre visite à son parrain et à qui il finit par raconter toute la vérité. Préoccupé à l'idée que quelqu'un usurpe son identité, le véritable « voleur aux Gants Blancs » décide de se rendre chez Carmen. Jaime s'y rend également pour rendre les bijoux volés. Lui et la jeune fille se font alors enlevés par la bande du Gant Blanc, mais Carmen parvient à laisser un message chez elle. Dans le repaire des voleurs, Jaime feint d'être lui aussi un voleur qui prépare un grand coup et attire l'attention des malfrats. Miguel se fait à son tour capturer par la bande. Carmen décide ensuite de se rendre à la banque du millionnaire bande pour réaliser le braquage que Jaime avait planifié. Ce dernier, qui connaît la combinaison de la chambre forte, parvient à y enfermer toute la bande et, après un dernier tir de revolver, blesse le « voleur aux Gants Blancs ».

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Luis Prendes (Jaime Borrell), Silvia Morgan (Carmen Rico), Alberto Ribiro (« Guante Blanco »:Fandanguillo), José Jaspe (bandit « Star »), Oscar de Lemos (bandit « Parabellum »), Gema del Río (Elena), Mary Santpere (Ernestina), José María Ovies (Miguel Rico), Modesto Cid (vagabond), Pedro Valdivieso (Felipe), Alvaro Vélez (Riveira), Manolita Gutier - »Bulería »), Antonio Bofarull, Alberto Serrate, Paco Flores, Alberto Rochi, Diego Larios, Alvares Vélez

Scénario : Ricardo Gascón Ferré

Dialogues : Manuel G. Bengoa

Photographie : Enzo Serafín

Musique : Juan Durán Alemany

Décors : Alfonso de Lucas

EN BREF

Le film suit en partie les formes de la comédie holywoodienne de gangsters des années trente. L'historien du cinéma Josexto Cerdán rappelle l'admiration de Gascón pour Capra, et estime qu'on peut trouver dans ce film deux références explicites au cinéma américain : le jeu de Luis Prendes (Jaime), se rapproche étrangement de la gestuelle et des manières adoptées par James Stewart ; le jeu ingénu de Silvia Morgan (Carmen) jusqu'à la coiffure qu'elle adopte, sont quant à eux très similaires du jeu de Veronica Lake. La bande des Gants Blancs correspond également aux archétypes des groupes de gangsters du cinéma des années trente.

Néanmoins, Ricardo Gascón opère une certaine distanciation avec ces éléments holywoodiens. Il reprend les formes classiques de la comédie américaine pour mieux les dénaturaliser. Son objectif est de porter un regard satirique et humoristique sur les jeunes gens qui se sentent attirer par ce type d'aventure rocambolesque. Il ne cesse pour cela de mêler la réalité aux rêves de Carmen, dans lesquelles il pousse à l'extrême les représentations classiques holywoodiennes.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 6
Période d'émission des rapports : du 3 janvier 1947 au 3 novembre 1947

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Septembre 1947	ALAVA	Nuevo Teatro	2		**2**
Mars 1947	BADAJOZ	Teatro Menacho	3		**3**
18/01/1947	CADIZ	Cine Municipal	2	3	**2,3**
03/01/1947	CASTELLON		-1	-2	**-1,3**
02/06/1947	HUESCA		-3		**-3**
03/11/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Cine de Maravilla	3		**3**
				Moyenne générale	**1**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Septembre 1947	ALAVA			**2**
Mars 1947	BADAJOZ	Gregorio Herminio Pinilla	SP	**2**
18/01/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	**2**
31/01/1949	CASTELLON	Breva Valls	DP	**-1**
02/06/1947	HUESCA	Salvador Maria de Ayerbe	DP	**-3**
03/11/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**2**
			Moyenne générale	**0,7**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947)

Un ladrón de guante blanco – Alava – Non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "UN LADRÓN DE GUANTE BLANCO"
Cumplimentación al oficio-circular núm. 2481 de 30 de noviembre de 1946.

"UN LADRÓN DE GUANTE BLANCO"

Distribuidora: Hispania Artis Films
Intérpretes: Luis rendes y Sylvia Morgan
Calificación: Tolerada menores sin cortes
Proyección: 27 de septiembre 1947 en el Nuevo Teatro
Expte.: Num. 5589

a) La película "Un ladrón de guante blanco", proyectada últimamente en un cinematógrafo de esta capital fue del agrado del público a pesar del carácter infantil del tema escogido.

b) Como hemos señalado en el apartado anterior el argumento es trivial y puede decirse que ni siquiera consigue el propósito marcado de volver a la realidad a ciertas imaginaciones calenturientas.

Oportunamente destaca la actuación de Luis Prendes con una novedad digna de mención en toda su actuación y en general puede decirse que en cuanto a técnica cinematográfica se trata de una película lograda, aunque sin grandes pretensiones.

c) La acogida dispensada por el público a esta película puede decirse que fue buena. La gente rio las situaciones cómicas y en realidad se entretuvo.

d) Consecuencia de lo dicho en el apartado anterior, es la de que no hubo sector de carácter negativo en la apreciación de la película.

e) El juicio de la Delegación ha merecido esta película coincide en gran parte con lo arriba expuesto.

Se advierte un deseo de ampliar el pobre argumento de la película con una serie de escenas que señalan el deseo de dar a la película el metraje natural.

La interpretación es francamente buena destacando come ya se ha consignado la interpretación de Luis Prendes.

Los exteriores de las escenas del sueño están admirablemente captados y con una técnica que hemos de destacar.

Si en realidad esta película no aporta nada nuevo a la marcha de la producción nacional, podemos decir que tampoco constituye un paso atrás y se mantiene en el nivel de las últimas producciones.

Un ladrón de guante blanco – Badajoz - non daté

BADAJOZ. Informe sobre la película: "UN LADRÓN DE GUANTE BLANCO", estrenada en el Teatro Menacho el día 6 de Marzo de 1947.

La proyección de ésta cinta gustó en general al público. Mantuvo su interés a través de un argumento desarrollado con fino humorismo y un diálogo bueno y chispeante.

La interpretación también gustó, y los comentarios oídos fueron bastante laudatorios, resaltándose la movilidad de la cámara, un ritmo excelente y fondo musical apropiado.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

El Secretario que presenció ésta película, emite el siguiente dictamen:

Sin que constituya un films extraordinario, sobre todo por la intranscendentalidad del tema, revela ésta película cierto progreso en la producción nacional.

El guión y diálogos son perfectamente cinematográficos y está traducido al celuloide bajo una experta dirección y una interpretación acertada, sobre todo en la que se refiere a Luis Prendes. Quizás el humorismo se desborda en ciertas ocasiones para pasar a la caricatura, pero esto no es óbice, puesto que desde el principio se anuncia que se trata de ridiculizar la influencia que las novelas de aventuras tienen en los jóvenes. Hay alguna falta de secuencia, sobre todo en el paso de la realidad a la fantasía en los momentos en que la cámara quiere reflejar lo que sueña o ve la joven en los minutos que dura su falta de sentido, a consecuencia del golpe que recibe en la guarida de los ladrones.

(No se adjunta crítica de ésta película, no por haberla publicado la prensa local).

Un ladrón de guante blanco – Cádiz – 18.01.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio Circular 2481 a continuación le transcribo informe de la película de producción nacional UN LADRÓN DE GUANTE BLANCO Hoja de Censura n° 5589 proyectada en el Cine Municipal los días 15 y 16 de los corrientes.

APARTADO a) Fue aceptada por la mayoría del público.

APARTADO b) La agilidad de la trama el interés con que se sigue y sus numerosas situaciones cómicas.

APARTADO c) Fueron parciales.

APARTAR d) Tuvo más aceptación entre los espectadores de las localidades baratas.

El juicio que merece a esta Delegación Provincial es bueno en cuanto a fluidez y movilidad. Un diálogo fácil y en cuanto a caracteres dignos de mención el de la protagonista. La escena del sueño no está ni muy conseguida ni realizada, las escenas de gánsters resalta por su ironía aunque son cosas ya muy vistas.

La película en general resulta distraída y el público sale satisfecho.

Es cuanto en cumplimiento de lo ordenado tengo el deber de poner en conocimiento de V.I. cuya vida guarde Dios muchos años.

CÁDIZ, a 18 Enero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

Un ladrón de guante blanco – Castellón – 03.01.1947

Referente al oficio circular nº 2481, tengo el honor de comunicarle que ha sido estrenado en esta localidad la película española que lleva por título "El ladrón de guante blanco".

Dicha película ha sido medianamente recibida por el público, estimándose en general por todos los sectores que se trata de una producción sin pretensiones y que nada nuevo añade a la producción nacional. Por algunos se criticó el afán de imitación de producciones extranjeras tinto en los tipos que presentan como en él argumento. Técnicamente se consideró discreta.

Él juicio de esta Delegación viene a coincidir con lo antedicho, debiendo añadir que se considera un error ese afán de querer ajustarse a patrones extranjeros cuando tantos motivos hay en nuestro país en argumentación, costumbres y exteriores que podrían modelar una producción genuinamente nacional.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 3 de Enero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: Breva Valls

Un ladrón de guante blanco – Huesca – 02.06.1947

INFORME CORRESPONDIENTE A LA PELÍCULA NACIONAL "UN LADRÓN DE GUANTE BLANCO", ESTRENADA EN ESTA LOCALIDAD EL DÍA 31 DE MAYO ÚLTIMO.

El Delegado Provincial que suscribe, tiene el honor de informar a V.I. lo que sigue:

a) La aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

Ha sido desaprobada por la mayor parte del público, considerándola de poco valor artístico.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:

La principal razón es su argumento pobre y vulgar y la dirección bastante deficiente, por la sucesión de escenas sin ilación que hacen que el espectador muestra aburrimiento y pierda completamente su interés por lo que en la escena se desarrolla.

c) Si las mismas han sido parciales o totales:

Puede decirse que no ha habido excepciones.

d) En que núcleo de espectadores y con que características en caca caso se produjeron:

Como se hace constar anteriormente las reacciones han sido idénticas en la mayoría del público.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO QUE SUSCRIBE:

Es una película de argumento pobre, muy conocido y mal desarrollado, lo que ha contribuido a su mala calificación.

La labor de los artistas es bastante aceptable, pero no logran tampoco interesar al público, que manifiesta su desagrado, con razón, puesto que estas películas llegan precedidas con una propaganda que no está en consonancia con su valía, que repercute más tarde en perjuicio de las mismas, y lo que es más deplorable, en desprestigio del cine nacional, al que no favorecen nada producciones de tan escaso mérito.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huesca, 2 de Junio de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: Salvador Mª de Ayerbe.

Un ladrón de guante blanco – Jerez de la Frontera – 03.11.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en su oficio circular 2481 a continuación le transcribo informe de la película de producción nacional "UN LADRÓN DE GUANTE BLANCO", Hoja de Censura n° 5589, proyectada en el Cine Maravilla de Jerez de la Frontera, el día 23-10-47

APARTADO a) Fue aceptada.

APARTADO b) Su aceptación fue debida a su dirección e interpretación.

APARTADO c) Total.

APARTADO d) En todas las localidades.

La Delegación Local de este Servicio en Jerez nos informa : Es una película española muy bien conseguida en su aspecto cómico. La interpretación a veces mediana, subsanado por una magnífica dirección.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 3 Noviembre 1947.
EL DELE DO PROVINCIAL.

LLEGARON SIETE MUCHACHAS

Domingo VILDOMAT
1957
Hudesa / Norte Films

Première catégorie B
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame

Synopsis : Un groupe de sept jeunes femmes arrivent dans un petit village espagnol en tant qu'infirmières. Ses habitants souffrent en effet d'une terrible fièvre que le jeune médecin, démoralisé et désabusé, ne parvient pas à enrayer. Les jeunes femmes viennent ainsi lui prêter main forte pour tenter de soigner les malades qui sont chaque jour un peu plus nombreux à succomber au mal. Peu à peu, elles découvrent qu'il s'agit de la malaria, et que le virus proviendrait d'un petit lac artificiel que le maire du village a créé pour irriguer ses terres. Mis au courant, le maire nie en bloc et refuse d'assumer sa part de responsabilités. Le médecin décide alors de faire sauter les canalisations afin que les habitants ne s'empoisonnent plus avec l'eau contaminée. Cependant, durant la nuit, quelqu'un avertit le maire de ses intentions et il se précipite pour l'en empêcher, mais en vain. Les explosions retentissent au loin.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Linda Montez (Tere), Edilio Kim (Enrique) José María Lado (Don Crisostomo), Julia María Tiedra (Vicky), Alicia Altabella (Elvira), Encarna Fuenes, Angeles Bravo, Pilar Merino, Manuel Arbo (Don Celso), Concha Fernandez (servante d'Enrique), Rafael Arcos (Braulio), Diego de Cueto (Colas)

Scénario et dialogues : Federico Muelas, Domngo Viladomat

Photographie : Francisco Sempere

Musique : Emilio Lehmberg

Décors : Gil Parrondo, Luis Pérez Espinosa

EN BREF

Ce drame bien intentionné est réalisé par le peintre Domingo Vildomat, qui s'est reconvertit en cinéaste à la fin des années quarante.

Le personnage maléfique – le maire – est incarné par José María Ladó, un acteur d'origine cubaine qui sera coutumier des rôles de « méchants » dans le cinéma espagnol dès les années 1930.

D'un point de vue idéologique, le film reprend les stéréotypes genrés de l'époque, où les femmes sont ramenées à leur rôle naturel de « soigneuses », en prenant en charge des malades et en prodiguant des soins aux plus faibles. Il est néanmoins intéressant que ce soient les infirmières qui diagnostiquent la maladie. En règle générale, dans de nombreuses productions de l'époque, c'est le médecin – exclusivement masculin – qui pose le diagnostic et l'infirmière – exclusivement féminine – qui prodigue les soins quotidiens.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 24 octobre 1956

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
24/10/1956	CUENCA		2		**2**
				Moyenne générale	**2**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
24/10/1956	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**-2**
			Moyenne générale	**-2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1944-1949)

LLEGARON SIETE MUCHACHAS – CUENCA – 24.10.1956

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN

Título de la película: "LLEGARON SIETE MUCHACHAS"
Director: Domingo Viladomat
Casa distribuidora: Cifesa
Fechas de proyección: del 20 al 23 inclusives

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

No ha despertado ningún elogia, aunque si cierta simpatía por el tema en algún sector.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

El objeto principal de le película es dar a conocer la meritoria labor desarrollada por la Sección Femenina a través de sus cátedras ambulantes, siendo por tanto agradable el clima que las protagonistas crean en su constante actividad.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Aun sabiendo lo difícil que resultaría pretender hacer ver en una producción la variadísima labor que la Sección Femenina realiza, estimamos que el guion peca por haberse centralizado excesivamente sobre un problema elegido con poco acierto, ya que para dar verosimilitud al mismo tiene que colocar en forzada posición, por increíble a ciertos personajes.

La interpretación es discreta solamente..

Bien recogidos los tipos raciales.

Fotografía clara.

La dirección merece igual calificativo que la interpretación.

En resumen une producción sin ningún factor que resaltar.

Cuenca 24 de octubre de 1956.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

LOCURA DE AMOR

Juan de ORDUÑA
1948
CIFESA

Intérêt National
Tous les publics
Prix du SNE (1948), Prix du meilleur film du CCH (1948), Prix du CEC (1948)

Genre(s) cinématographique(s) : historique ; drame ; romance

Synopsis : Adaptation de la nouvelle éponyme de Manuel Tamayo y Baus publiée en 1885.

Au XVI[e] siècle, Charles Quint rend visite à sa mère à Tordesillas, accompagné par le capitaine Alvaro de Estúñiga, chargé d'assurer la sécurité de l'empereur. Durant son séjour à la cour, ce dernier s'est lié d'amitié avec la reine Juana la Loca. Charles Quint le questionne sur son passé. Il lui narre donc sa jeunesse à la cour, son amour pour la belle défunte Aldara, le comportement volage et dissolu du défunt roi Felipe el Hermoso, la vertueuse fidélité de la reine Juana et tous les éléments tragiques qui marquèrent la vie malheureuse de la mère de l'empereur. Folle amoureuse de son époux, elle sombra peu à peu dans la folie lorsqu'il mourut prématurément.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs principaux : Aurora Bautista (Juana la Loca), Felipe el Hermoso (Fernando Rey), Sara Montiel (Aldara), Jorge Mistral (Capitaine Alvaro de Estúñiga)

Acteurs secondaires : Jesús Tordecillas (Filiberto de Vere), Manuel Luna (Juan Manuel), Juan Espantaleón (Almirante), Ricardo Acero (Don Carlos), María Cañete (Doña Elvira), Manue Arbó (Marlian), Félix Fernández (aubergiste), Arturo Marín (Chieves), Luis Peña (Luis Peña Sanchez), Conrado San Martín (Hernán), Carmen de Lucio, Eduardo Fajardo

Scénario et dialogues : Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray, Carlos Blanco, José María Péman

Photographie : José F. Aguyo

Musique : Juan Quintero

Décors : Sigfrido Burrman

EN BREF

Locura de Amor est l'adaptation d'une œuvre théâtrale du XIX[e] siècle, dont le scénario est écrit par le petit-fils de l'auteur original de la pièce.

Le film se caractérise par une interprétation à la diction particulièrement appuyée, comparable à celle pratiquée dans le théâtre. Le cinéma de cette période revendique en effet une utilisation pure de la langue espagnole, dans le but de valoriser la beauté de la langue castillane.

Juan de Orduña a eu beaucoup de difficulté à trouver un acteur acceptant d'interpréter le rôle de Felipe el Hermoso. Cela s'explique par la mauvaise réputation de ce personnage historique et par le fait que beaucoup d'acteurs craignaient qu'on ne les confonde avec leur personnage. Rafael Durán, Armando Clavo et Alfredo Mayo refusèrent tous le rôle, et Juan de Orduña s'est résolu à demander à Fernando Rey de l'accepter, à titre de faveur. Ce film offre son premier grand rôle à Aurora Bautista, qui devient l'étoile montante du cinéma des années 1940.

Locura de amor constitue le plus grand succès de la période, et ouvre la voie au grand cycle de cinéma historique de la période autarcique du régime.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 15
Période de diffusion : du 8 octobre 1948 au 21 janvier 1949

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Teatro Florida	3			3
21/01/1949	ALBACETE		3			3
31/12/1948	ALICANTE		3			3
18/01/1949	ALMERIA	Salon Heperia	3			3
26/11/1948	BURGOS	Gran Teatro	3			3
27/10/1948	CADIZ	Cine Municipal	3	3		3
05/11/1948	CASTELLON		2			2
05/11/1948	GRANADA		2			2
17/11/1948	HUELVA	Cinema Rabida	3	2	3	2,75
14/12/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3			3
22/10/1948	PALMA	Sala Astoria	3			3
11/11/1948	PAMPLONA		3	3		3
04/11/1948	SALAMANCA	Teatro Coliseum	3			3
08/10/1948	VALENCIA		3			3
07/12/1948	VALLADOLID		3			3
					Moyenne d'adhésion	**2,9**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA			3
21/01/1949	ALBACETE	José de Luna Cañizares	DP	
31/12/1948	ALICANTE	Luis Villo Moya	DP	2
18/01/1949	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	3
26/11/1948	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
27/10/1948	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	3
05/11/1948	CASTELLON	Manuel Andrés Zavala Diaz	DP	2
05/11/1948	GRANADA	José Leon Arcas	DP	3
17/11/1948	HUELVA	José Gonz Duque de Heredia	DP	3
14/12/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	3
22/10/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	2
11/11/1948	PAMPLONA	Jaime del Burho	DP	3
04/11/1948	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	3
08/10/1948	VALENCIA	José Corts Grau	DP	
07/12/1948	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez	DP	3
			Moyenne d'adhésion	**2,75**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1948-1949)

LOCURA DE AMOR – AVALA – NON DATE

INFORME SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "LOCURA DE AMOR"

Distribuidora: CIFESA
Intérpretes: Aurora Bautista, Fernando Rey, Manuel Luna, José Tordecillas, etc.
Calificación: Tolerada menores sin cortes
Proyección: estreno en el Teatro Florida 30 de octubre de 1948

a) La película española "LOCURA DE AMOR" se ha proyectado en Vitoria con caracteres de acontecimiento cinematográfico, habiendo alcanzado un señalado éxito de público y crítica.

b) La obra de Tamayo Baus ha sido llevada al cine con todos los honores. Tanto la parte argumental, en su caracteres histórico, como la acción nivelada han sido desarrolladas con singular pericia, se ha presentado al espectador una de las películas más y mejor logradas de la cinematografía española.

Los fotogramas de interiores y exteriores han sido conseguidos con gran precisión, utilizando magistralmente los tonos y contrastes.

Donde ha conseguido "LOCURA DE AMOR" superar en alto grado a producciones anteriores ha sido en la interpretación femenina, ya que como hemos dicho repetidas veces era ese el lunar más pronunciado en las últimas películas españolas.

En cuento a la parte musical podemos añadir que responde en un todo al tono excepcional de la película.

c) No hubo reacciones contrarias.

d) Nada que señalar.

e) El juicio que esta película ha merecido a la Delegación coincide totalmente con lo expuesto más arriba.

La película toda, muestra un grado de superación de nuestra cinematografía digna de todo elogio.

El tono patriótico con que vibran algunos personajes de "LOCURA DE AMOR" contagia en varios momentos a los espectadores haciéndoles acudir el aplauso, para mostrar su agrado ante el desarrollo de varias escenas.

Resumiendo podemos decir, que nos hemos encontrado con una producción nacional superior a muchas películas extranjeras y que ha demostrado suficientemente haberse hecho acreedora a la concesión de los varios premios otorgados.

LOCURA DE AMOR – ALBACETE – 21.01.1949

INFORME RELATIVO AL ESTRENO EN ESTA CAPITAL DE LA PELÍCULA NACIONAL "LOCURA DE AMOR", DE ACUERDO CON LAS INSTRUCCIONES DEL ILTMO. SR.

DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE FECHA 30 DE NOVIEMBRE DE 1946.

LOCURA DE AMOR – ALBACETE – 21.01.1949

Nos encontramos por fin, ante una gran película. Todas sus cualidades denotan una técnica depurada. Todas sus cualidades denotan una técnica depurada, pero lo que más ha impresionado al público es la magnifica encarnación de los personajes, tan maravillosamente lograda.

Mucho podría decirse de esta película, pero estimo que lo que dice todo el hecho de que se haya sostenido en cartel una semana, sin cesar las colas para obtener localidades, lo que no ha conseguido ninguna otra producción, ni aun las extranjeras de más relieve.

Albacete, 21 de enero de 1949.
DELEGADO PROVINCIAL

LOCURA DE AMOR – ALMERÍA – 18.01.1949

Iltmo. Sr.

Conforme lo dispuesto en su Oficio-Circular n° 2481 de fecha 20 de noviembre de 1946, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Salón Hesperia el día 14 del corriente y titulada "LOCURA DE AMOR", lo siguiente:

a) Ha sido del agrado de todos los asistentes a la proyección de la película.

b) Película de acierto en su totalidad, todos sus protagonistas rayan a una altura insospechada en el cine español, escenas de un verdadero realismo y ajustada exactamente a la parte histórica. No se aprecian fallos en la película estando verdaderamente justificados la propaganda que a su favor se ha venido realizando.

c y d) Los comentarios favorables han sido acogidos por todos los sectores del público, que ha llenado por completo la sala de espectáculos, no llegando a cansar a pesar de su largo metraje y habiendo personas que la han visto dos veces.

En mi impresión es que se trata de la mejor película realizada hasta la fecha y que se haya proyectado en esta localidad, estando con ella el cine español a la altura de las mejores proyecciones del extranjero.

Adjunto remito la critica publicada en el periódico "Yugo" de esta capital.

Dios guarde a Vd. muchos años.
Almería, 18 de enero de 1.949
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : R. M. de los Reyes

LOCURA DE AMOR – ALICANTE – 31.12.1948

INFORME MENSUAL DE LAS ACTIVIDADES CINEMATOGRÁFICAS CORRESPONDIENTES A DICIEMBRE

a) Solicitudes de censura de guiones cinematográficos presentados en esta Delegación para su tramitación.

NINGUNO

b) Sesiones cinematográficas de carácter propagandístico, organizadas por la Delegación o por Organismos Oficiales.

NINGUNA

c) Relación de las películas proyectadas en los salones de esta Capital y observaciones sobre las mismas

Durante el mes actual se han proyectado en los salones de esta Capital, las películas que a continuación relaciono:
"LA PASIÓN CIEGA" Expediente num. 8284, "LOCURA DE AMOR" 8318, "VIVIR EN PAZ" 8057, "LA CANCIÓN INOLVIDABLE", 8343, "LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA" 7713, "UN DESTINO DE MUJER" 8386, "LA VIDA ES ASÍ" 8479, "ALADINO Y LA LAMPARA MARAVILLOSA" 8366, "DEFIENDO MI VIDA" 8304, ".

d) Información sobre los Noticiarios NO-DO

Continúan proyectándose con toda normalidad los noticiarios NO-DO.

INFORMACIÓN RELATIVA A LA PROYECCIÓN DE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL PROYECTADAS EN LOS SALONES DE ESTA CAPITAL CIRCULAR NUM. 2481

"LOCURA DE AMOR"

a) Aceptación o repulsa con que el público ha acogido la película

Aceptación general por parte del público, reconociéndose que es una de las películas españolas de ambiente histórico más logradas, siendo la demostración más patente el interés y agrado con que ha sido acogida esta producción, y el que se hayan visto obligados a prorrogar su proyección en el local de estreno.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que haya podido original tales reacciones

El público en general, salió de ver la proyección de "Locura de Amor", completamente satisfecho, de todos los puntos que el presente apartado indica, si bien los mejores elogios recaían en favor de Aurora Bautista, considerando que su labor interpretativa es insuperable.

c) Si las mismas han sido parciales o totales.

La aceptación fue unánime, partiendo los mismos elogios de unos otros sectores indiferentemente, tanto si estos eran sociales como literarios.

d) En que núcleo de espectadores con que características en cada clase se produjeron

Este apartado queda cumplimentado con los anteriores.

JUICIO PERSONAL

Puede darse por seguro que lo más novelesco del relato, es lo que menos huella deja en el espectador y lo que menos le emociona. En cambio, lo que llega a ser más intenso, es aquello en que se refleja con más fuerza el tema político de la obra, que repetimos, es lo que verdaderamente le conmueve.

Es lastima, pues, que haya algunas cosas pueriles y que la interpretación reduzca exclusivamente en cuanto a méritos, a la labor de Aurora Bautista, que es francamente, admirable; esta, vence todas las dificultades inherentes al desarrollo de la acción, porque aunque sigue la línea teatral propia de la versión de Tamayo y Baus rodea a sus exageraciones con indudables aciertos, consiguiendo no caer en una declamación excesivamente convencional. No puede decirse lo mismo de los demás intérpretes, empezando por Fernando Rey, en quien se pierde la línea romántica del dialogo, y por Espantaleón, cuyas notas personales acaban por sobreponerse a los rasgos de la figura que encarna, cosa que suele ocurrirle a este actor tanto si incorpora un sacerdote, un almirante, o un ganadero andaluz. Mistral, es acaso el único entre los actores, que ha logrado penetrar en el ambiente de la obra.

Así pues, la película gusta por sus valores argumentales técnicos y artísticos. Argumentalmente por la mezcla de historia y fantasía, que ha servido en primer término, al montaje, y de este procede el interés con que son seguidas la mayoría de las escenas; artísticamente por la acertadísima labor de la actriz, que encarna la figura de la ilustre Reina Dª Juana; y también en esta faceta artística, por la belleza de algunos encuadres como el que reproduce el famoso cuadro de Padilla, y por la suntuosidad del vestuario y de los escenarios. Técnicamente, por la calidad de las fotografías, el movimiento y agrupación de personajes secundarios y por algunas imágenes que son casi todas cinematográficas de calidad.

El sonido tiene resonancia de estudio en algunos momentos. El dialogo es generalmente regular, y a nuestro criterio han debido suprimirse parte de algunas escenas de desdichado aire zarzuelero, como se ha dicho de otras películas españolas, sobre todo, de carácter histórico. También adolece, sobre todos en estas escenas a las que aludíamos, de falta de humanidad, y naturalidad, tanto algunos personajes como anécdotas. Esto no quiere decir que resulte teatral su expresión, sino meramente fría y harto ensayada, pues hay actitudes teatrales y no es que crea que lo teatral es malo, pero estamos enfocando la cuestión desde el punto de vista cinematográfico en las que la pasión, el brío son preferibles a la impasibilidad y automatismo de ciertos actores de cine. En el teatro logramos, casi siempre, olvidarnos de las bambalinas y diablas, pero en el cine es casi imposible olvidarse del "plato" y los kilos.

Ahora bien, todos los defectos de esta película resultan insignificantes, al compararlos con los éxitos obtenidos, éxitos que la colocan a la altura de las grandes producciones universales, y ni que decir tiene, que a la mejor realización de nuestro cine lograda hasta la fecha. Esto no sugiere que no es precisamente Rafael Gil, el director apropiado para llevar al celuloide nuestros temas de alta profundidad histórica, cosa que queda bien patente en la realización de Juan de Orduña que es única, en cambio, Rafael Gil ha producido varias en este ambiente en las que ni siquiera ha llegado a lograr el 90% de éxito que en todas las facetas, ha logrado Orduña.

Y para terminar no nos cabe la menor duda de que con esta producción se ha conseguido un adelante considerable en la cinematografía Nacional, y por otro lado no queremos acabar sin dedicarle dos líneas a esta admirable actriz que protagoniza el papel central de la producción, y que es Aurora Bautista, que una vez más ha demostrado al mundo "en este caso mundo cinematográfico" que los valores de España son inmortales y que cuando se quiere no se necesita recurrir a nadie para que de cualquier faceta nazca un genio natural, y no moldeado como ocurre con muchísimos actores de la pantalla extranjera.

La labor realizada por los demás intérpretes que componen el reparto es francamente muy aceptable y en cuanto a la labor de dirección ya hemos dicho en otro párrafo la opinión.

INFORME GENERAL SOBRE LA MARCHA DE LA CINEMATOGRAFIÁ
Nada especial tengo que informar a V.I. en este apartado, después de lo que se desprende del anterior informe personal.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Alicante, 31 de Diciembre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: Luis Villo

LOCURA DE AMOR – BURGOS – 26.11.1948

INFORME sobre la película española titulada "LOCURA DE AMOR" proyectada en los Cines "Gran Teatro" y "Calatravas" de esta Capital entre los días 3 y 23 del actual, ambos inclusive, clasificada "tolerada para menores de 16 años", con hoja de censura expediente n° 8318.

Extraordinario y clamoroso éxito ha alcanzado la película española "LOCURA DE AMOR" en esta Ciudad. Estrenada en el Gran Teatro, pasó después de diez días de proyección, al cine "Calatravas", donde aún estuvo en cartelera durante otros once días. Con ello, queda demostrada, de forma indefectible, la aceptación que ha tenido en Burgos "LOCURA DE AMOR". Los aplausos no se han regateado y merced a ella renace la esperanza en el valor de nuestras producciones, que con ser algunas excelentes, no llenaban por completo el vació que dejan las americanas. Con pocas cintas de esta calidad y de tan magníficas condiciones en sus diversos órdenes, técnico, argumental, interpretativo, etc. se vencería la resistencia que presentan los públicos en general hacia los "films" nacionales que con escasos méritos se exhiben en las pantallas españolas.

"LOCURA DE AMOR" es la película que ha logrado satisfacer a la totalidad de espectadores sin exclusión de núcleo alguno. Toda ella constituye una ininterrumpida cadena de aciertos, llegando a entusiasmar de verdad en sus magníficas escenas y singularmente en las de la locura de D°. Juana. Elogios en general merece la cinta sin distingo de ninguna clase. Pero si algo hubiera que destacarse, sería la soberbia perfecta, quizás interpretación que hace Aurora Bautista de D°. Juana. Tal es la impresión unánime de los espectadores burgaleses, quienes reconocen en todas las facetas (argumento, dirección, interpretación, fotografía, decorados, etc.) de la película, un tan acabado dominio y tan gran calidad, que no dudan en colocarla al mismo nivel de las superproducciones extranjeras.

No cabe más, después de este triunfo del cine español, que felicitarse y desear otros semejantes triunfos a las nuevas producciones que salgan de nuestros estudios nacionales.

Burgos, 26 de Noviembre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

LOCURA DE AMOR – CÁDIZ – 27.10.1948

En cumplimiento a lo ordenado por V.I en oficio n.º 2481, le transcribo informe de la película de producción nacional "LOCURA DE AMOR", hoja de Censura n° 8318, proyectada en el Cine Municipal de Cádiz durante los 22 al 26 del actual, ambos inclusive.

APARTADO a) La película fue aceptada totalmente por todo el público.
APARTADO b) Todos los factores que intervienen en la película y que han hecho de "LOCURA DE AMOR" la mejor película no solamente nacional que se ha proyectado en el Cine Municipal en toda esta temporada.

La magnífica interpretación de Aurora Bautista, la magnífica dirección de la obra, lo cuidado de todos los detalles por insignificantes que mueran, la buena calidad del sonido; la interpretación de los papeles secundarios; la magnífica fotografía; los decorados y vestuario y en fin, todo lo que compone esta magnífica producción.

APARTADO c) La aceptación fue total en todos los sectores de público que llenaron el cine a tres funciones diarias durante los cinco días de su proyección.

APARTADO d) Como se indica en el apartado anterior, fue en todos los espectadores la reacción favorable hacia esta película, incluso en aquellos espectadores de bajo nivel cultural que, aun no conociendo el episodio histórico, apreciaron la buena calidad de la película.

JUICIO: Esta Delegación Provincial tiene el honor de informar lo siguiente: Es una película a la que no cabe poner el menor reparo. Una prueba de esta aseveración es que el sector de público entendido, ha visto la película hasta tres veces seguidas y cada vez ha salido mejor impresionado de la proyección. Películas así honran a la industria nacional cinematográfica.

La magnífica, interpretación de la protagonista ha dado incluso lugar a que en el Diario de Cádiz se le dedique un articulito en la sección "Visto y no visto " que publica este Diario y que adjunto con la crítica de la película.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 27 de Octubre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

LOCURA DE AMOR – CASTELLÓN – 05.11.1948

Se ha estrenado en esta capital la película española titulada “LOCURA DE AMOR”, de la que tengo el honor de elevar a V.I. el correspondiente informe.

Entre el público ha obtenido un éxito indudable. Recogimos impresiones de los espectadores, favorables en todo a la película. Las únicas criticas escuchadas se dirigían a la poca conformidad con los hechos históricos a que se refiere; a la excesiva prolijidad de varias escenas, que alargan tal vez demasiado el metraje total de la cinta; y a cierta falta de exteriores, que hubiese quitado algo al ambiente demasiado teatral en que se desarrolla la acción.

Esta Delegación considera a esta película como a la mejor lograda, quizás, de las producciones españolas. Ningún reparo estimamos puede ponerse-le desde el punto de vista técnico.

Sobresale en ella la magnífica interpretación, especialmente del personaje central femenino sin que desmerezca el resto del reparto. Fotografía y sonido, sin imperfecciones; tal vez aquella, sobre todo a principio de la cinta, resulte algo obscura. La dirección ha aprovechado muy bien el asunto y conseguido dar sensación de dinamismo aunque alguna vez recree demasiado la cámara en la actuación de la protagonista, como por ejemplo en la escena de la muerte del Rey. El argumento, puramente novelesco, estimamos hubiera sido más acertado basar-lo en personajes imaginarios que en figuras de nuestra historia, lo cual puede crear en algunas personas un equivocado concepto de ellas.

En conjunto creemos que es película de gran altura, que eleva considerablemente el prestigio del cine nacional.

Se acompaña la crítica de prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 5 de Noviembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M.A. Zavala.

LOCURA DE AMOR – GRANADA – 05.11.1948

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "LOCURA DE AMOR".

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto, por parte del público:

La película española titulada "Locura de Amor", ha sido excelentemente acogida por el público, ya que se trata de una gran producción naciona1,de intenso dramatismo, realizada con extraordinaria dignidad, y que llega al corazón del espectador.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

Técnicamente, esta cinta posee un guion inteligente, obra de Tamayo, Echegaray y Blanco, adaptación fiel de la obra teatral de Tamayo y Baus.

Juan de Orduña, director de esta película, obtiene con ella su más rotundo triunfo como realizador, ya que su experiencia técnica, ha conseguido una cinta perfecta y de adecuado ritmo, a la cual y desde el punto de vista rigurosamente cinematográfico solo pueden oponerse los pequeños reparos de excesivo dialogo y mucha teatralidad en algunas escenas, discu1pables por la procedencia teatral de su argumento, y no haber querido alterar ó reducir este, para seguir fielmente la célebre obra del Sr.Tamayo.

Magnifica fotografía de Aguayo, buenos decorados de Burmann,y vestuario y ambientación de Comba, a tono con las restantes colaboraciones de la cinta, entre las que destacan la bella música de Quintero.

Aurora Bautista, hace una extraordinaria interpretación de Doña Juana, que difícilmente podrá superarse, ajustándose su figura y ademanes precisos y expresivos a los sentimientos humanos de la protagonista de la cinta.

Fernando Rey, Jorge Mistral, Jesús Tordecillas, Sara Montiel, Juan Espantaleon, Manuel Luna y otros buenos actores, integran muy acertadamente el resto del reparto.

c) Si las mismas son totales ó parciales:

Totales, dada la excelente calidad cinematográfica de la película.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos ellos, por las razones anteriormente apuntadas.

e) Juicio Propio.

La película "Locura de Amor", es una gran producción española, merecidamente premiada en el Certamen Hispano Americano, y realizada con gran dignidad y empaque, que Constituye un definitivo triunfo para la cinematografía nacional, habiendo sido muy bien acogida por publico y critica.

En hoja adjunta se acompaña la crítica aparecida en el Diario "Ideal", sobre 1a película que nos ocupa.

Dios guarde a V.S.I .muchos años.
Granada a 5 de Noviembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José León Arcas.

LOCURA DE AMOR – HUELVA – 17.11.1948

De conformidad con el contenido del oficio-circular número 2481 de esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película de producción nacional "LOCURA DE AMOR", estrenada en el Cinema Rábida de esta capital, el día 13 del actual:

a) Muy bien acogida, en general.

b) Las razones de esta buena acogida, se refieren tanto a la técnica y argumento de la película, como a su interpretación.

c) Estas razones han sido totales, excepto en el sector predispuesto en contra de nuestro cine, que se limita a opinar que "para ser española, no está mal", en tono despectivo.

d) En el grupo de espectadores de escaso nivel cultural, ha sido bien acogida, ya que los argumentos dramáticos de esta índole gusta mucho a ésto público; en el sector de cultura un poco más elevada, las razones se refieren tanto a la interpretación y dirección ,como a lo ajustado del guión al drama en que se basa.

A mi juicio, ésta producción es un gran acierto de la cinematografiá nacional, pues a su buena dirección, fotografía e interpretación, un argumento que consigue que el interés del espectador no decaiga en ningún momento.

Se adjunta recorte de la crítica publicada en el diario "ODIEL", único de la demarcación.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva 17 de noviembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL

F : José González Duque de Heredia.

LOCURA DE AMOR – JEREZ DE LA FRONTERA – 14.12.1948

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio n°2481, le transcribo informe de la película de producción nacional "LOCURA DE AMOR", hoja de censura n°8318, proyectada en Jerez de la Frontera, en el Teatro Villamarta durante los días 25 al 29 de Noviembre.

APARTADO a) Aceptada totalmente.
APARTADO b) Todos los factores que intervienen en la realización de la misma.
APARTADO c) Totales.
APARTADO d) En todos los espectadores.

JUICIO: Nuestra Delegación Local en Jerez de la Frontera, nos informa así:
"Película cumbre del cine nacional, de magistral interpretación, dirección, fotografía, etc., que unido a lo histórico del argumento y pureza arquitectónica que se conserva en el decorado, hacen que esta producción nacional, haya merecido por parte de todo el público los más cálidos elogios exteriorizados con los aplausos que se le prodigaron al finalizar la proyección".
Se adjunta un recorte de prensa.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 14 de Diciembre 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

LOCURA DE AMOR – PALMA – 22.10.1948

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N° 248. DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "LOCURA DE AMOR" ESTRENADA EN LA SALA ASTORIA Y PALACIO AVENIDA DE ESTA CAPITAL, EL DÍA 14 DE OCTUBRE DE 1948.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido acogida muy favorablemente, hasta el extremo de que una de las salas donde ha sido estrenada, haya continuado la proyección de la película después de le primera semana, lo cual no sucede en Palma sino en muy contadas ocasiones.

Su trama sencilla y emotiva, expuesta muy cinematográficamente y la labor de director e intérpretes, así como el montaje, han sido las causas de tal aceptación.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, , ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Todos los aspectos de la película están bien conseguidos, sin que pueda destacarse uno de otro. Así pues la reacción favorable ha sido motivada por la película en su conjunto, alabándose lo mismo su dirección, interpretación, montaje, guion, música, etc.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Todos los núcleos han reaccionado favorablemente, sin poderse indicar ninguna excepción.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"Locura de amor" es sin duda la mejor película salida de los estudios españoles hasta la fecha.

Resalta primeramente de ella, la labor de dirección. Juan de Orduña, al que se tenía por bastante mediocre ha conseguido en esta cinta lo más difícil del cine, o sea demostrar una genialidad y vista técnica, colocándose así con mucha diferencia sobre los demás, a la cabeza de los directores españoles.

Su trabajo en "Locura de amor" es casi perfecto. Hay realidad, interés, emoción y oportunidad sus escenas y toques sentimentales. Solamente puede reprocharse-le escasa imaginación en el traspaso de las escenas del narrador al argumento principal y viceversa, las cuales demasiado rápidas y forzadas.

Siguen en importancia la labor de la protagonista, Aurora Batista, y el montaje.

Aurora Batista realiza la mejor interpretación de nuestro cine, tanto por el sentimiento como por su naturalidad, en un cometido que se prestaba a la teatralidad.

El montaje es parte importantísimo de la cinta, destacando de todo el las escenas de las Cortes.

Los personajes de la película tiene una actuación buena, sobresaliendo Sara Montiel y Jesús Tordesillas. Fernando Rey, en su papel de Felipe el Hermoso es el que raya a menor altura y a él se le debe el que pudiéramos llamar peor momento de la cinta, o sea el que descubre le identidad de la dama que le aguarda en el mesón. Su gusto en esta escena es muy teatral y exagerado.

En resumen "Locura de amor" es una gran película española merecedora de todos los premios que ha obtenido y que ha conseguido el favor del público.

Palma de Mallorca, 22 de Octubre de 1948
El Delegado provincial de Educación Popular

LOCURA DE AMOR – PAMPLONA - 11.11.1948

CRITICA

a) La acogida dispensada por el público supera en éxito a cuantas producciones españolas y aún extranjeras se han proyectado en la ciudad en varias temporadas; y una prueba de ello es su permanencia en las carteleras durante catorce días consecutivos, lo que no se conoce haya logrado ninguna otra película anterior.

b) Los juicios aprobatorios, que se han prodigado y manifestado sin recato incluso por los sectores del público prevenidos ante toda producción nacional, se basa, no en motivos logrados en determinados aspectos, sino en lo que se estima como acierto total. Y, ni el grado de las ponderaciones se ha intentado limitar en este caso, por la grandiosa calidad de la película en todos los aspectos. Cabe, no obstante, resaltar la extraordinaria interpretación de la artista Aurora Batista, por completo desconocida para el público, junto con la de los demás actores que tampoco desmerecieron. El ajuste del guión a las exigencias históricas, el lenguaje, los decorados y la música, se han considerado, asimismo, plenamente logrados y acertados.

c) El juicio se refiere a la totalidad de la película.

d) No se conocen opiniones discrepantes, más que de los diferentes puntos de vista que ensalzan, a través de una visión particularista, esta producción nacional.

JUICIO PROPIO: No discrepa el juicio propio expuesto, y en la presente ocasión solo cabe felicitarse por este esfuerzo que enorgullece y que disipara sin duda gran parte de ese complejo de inferioridad nacional tan enraizado en el público español.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 11 Noviembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F : Jaime del Burgo.

LOCURA DE AMOR – SALAMANCA – 04.11.1948

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE OCTUBRE DE 1948, DE ACUERDO CON LO ORDONADO EN LA CIRCULAR NUM. 2481.

"LOCURA DE AMOR" Estrenada el día 22 de octubre, en el Teatro Coliseum.

a) Aceptada, por parte de todo el público.
b) Tanto por su técnica como por su argumento y presentación.
c) Aceptación total.
d) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Una vez más se puede afirmar que cada vez que el cine español toca temas de tipo histórico, el acierto es siempre el fruto del trabajo.

"LOCURA DE AMOR" puede parangonarse con las mejores producciones españolas hechas anteriormente. Lo corroboran su magnífica ambientación, sus decorados suntuosos, los exteriores elegidos, la fotografía, la dirección y la interpretación.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 noviembre, 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

LOCURA DE AMOR – VALENCIA – 08.10.1948

INFORME DE LA PELÍCULA "LOCURA DE AMOR".

1°- Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público:
Acogida inmejorablemente por todos los sectores del público, que la ha comentado favorablemente y hasta con entusiasmo.

2°- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Un argumento histórico sabiamente elegido, el acierto de interpretación de los artistas, los decorados figurines y lugares donde se desarrollan las escenas así como la dirección de Orduña, contribuyen a nacer de esta película una de las grandes producciones cinematográficas.

Valencia, 8 de Octubre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

LOCURA DE AMOR – VALLADOLID – 07.12.1948

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "LOCURA DE AMOR"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. La acogida dispensada a esta película ha sido completamente favorable por la totalidad del público, hasta tal punto que su éxito ha superado al de casi todas las películas extranjeras que mayor le han tenido, y desde luego, superó a todas las nacionales.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. El público ha elogiado de esta película preferentemente la interpretación de su protagonista Aurora Bautista. Pero aparte de esto se considera que la película está magníficamente dirigida, considerándose excelente la fotografía y el sonido.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Consideramos totalmente acertada la opinión del público sumándonos a ella. Creemos además muy acertada la elección del argumento, ya que pone de manifiesto un paisaje de nuestra Historia no muy conocido por el público en general. Además en ella se exaltan los valores hispanos, destacando la hidalguía y el honor frente a bastardos intereses. Creemos que con películas de esta categoría el cine español llegará a eclipsar la popularidad de los films extranjeros.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 7 de Diciembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo : A. Santiago Juárez.

LOLA SE VA A LOS PUEROS (LA)

Juan de ORDUÑA
1946
P.O.F. pour CIFESA

Intérêt National
Interdit aux mineurs
Prix du CEC à Jesús Tordecillas (meilleur acteur) et Jesús García Leoz (meilleure bande-son)

Genre(s) cinématographique(s) : mélodrame ; historique

Synopsis : Adaptation de la pièce éponyme écrite par les frère Machado en 1929.

L'histoire se déroule en 1860. Lola, une célèbre *tonadillera* sort du port de San Fernando accompagné de son guitariste Heredia et de « Panza triste », deux hommes qui se disputent son amour. Ils se dirigent vers le *cortijo* d'un riche fermier, Diego Guzmán, l'un de ses nombreux prétendants. Dans la ferme, on célèbre les fiançailles de José Luis, l'unique fils de don Diego. Mais entre José Luis et Lola c'est le coup de foudre, ce qui ne passe pas inaperçu aux yeux de la fiancée, Rosario, ni du père de José Lui. Face à la situation, la chanteuse renonce à son amour et fuit. José Luis devient torero mais continue à chercher désespérément Lola. Les deux jeunes gens se retrouvent et Lola abandonne sa carrière artistique pour suivre l'élu de son cœur. Don Diego, mis au courant de la situation, fait tout ce qui est en son pouvoir pour attirer son fils au *cortijo* et le convaincre d'abandonner la jeune femme. Lola se rend à Séville pour empêcher l'inévitable affrontement entre le père et le fils. Cependant, lorsqu'elle arrive, elle trouve José Luis gravement blessé, attaqué non pas par son père mais par « Panza triste » fou de jalousie. Désespérée, Lola jure auprès de la Vierge de renoncer à son amour si José Luis est sauvé. Une fois le jeune homme sorti d'affaire, la *tonadillera*, fidèle à sa promesse, l'abandonne pour toujours. Le torero se marie comme convenu avec Rosario tandis que Lola décide de se rendre aux Amériques, accompagnée de son fidèle Heredia.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Juanita Reina (Lola), Manuel Luna (Rafael Heredia), Jesús Tordecillas (Diego Guzmán), Ricardo Acero (José Luis Guzmán), Nicolas Diaz Perchicot (Willy), Nani Fernández (Rosario), Manuel Dicenta ("Panza triste"), Faustino Bretaño ("Asaura"), Antonio Riquelme ("Calamares"), Fernando Aguirre (aubergiste), María Cuevas (la dévote), Arturo Marin, María Cañete (Mercedes), María Isbert (domestique), Joaquín Puyol (le marquis), Rafael Rodriguez (domistique), Casimiro Hurtado (Paco), José María Mompín (marin), Conrad San Martín (marin), Manuel Sabatini (Curro), Gertudos Reina (jeune 1), Eulalia del Pino (jeune 2), Pilar de Oro (jeune 3)

Scénario : Antonio Mas Guindal, Juan de Orduña

Dialogues : Antonio Mas Guindal

Photographie : José Fernández Aguayo

Musique : Jesús García Leoz, Manuel L. Quiroga

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

C'est l'un des premiers films à succès que Juan de Orduña réalise pour le compte de CIFESA, et qui marque le début d'une riche collaboration entre le réalisateur et la maison de production qui lui confiera la réalisation de nombreuses superproductions historiques par la suite.

Le réalisateur entend rendre hommage aux poètes Machado et à leur imposante œuvre littéraire. Le film est également entièrement conçu autour de la figure de son étoile principale, Juanita Reina, alors au faîte de sa gloire. Elle avait en effet déjà tourné avec Orduña un an plus tôt, dans *Serrenata española.*

Il s'agit d'une œuvre typique du cinéma folklorique, qui comprend de nombreux éléments propre à l'*españolada*, notamment son caractère mélodramatique. Orduña nous plonge au cœur de l'Andalousie et de son folklore, de ses chants et de ses danses, de ses corridas et de ses *cortijos* pour réaliser un film populaire.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 19
Période d'émission des rapports : du 12 novembre 1947 au 7 décembre 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Mai-Juin 1948	ALAVA	Teatro Florida	3	-3	1
16/01/1948	ALBACETE		2		2
22/05/1948	ALMERIA	Salon Hesperia	2		2
28/01/1948	AVILA	Cine Actualidades	3		3
25/12/1947	BADAJOZ	Teatro Lopez de Ayala	1		1
16/12/1947	BURGOS	Cine Calatravas	3		3
13/11/1947	CACERES	Teatro Norba	2		2
13/11/1947	CASTELLON		3	-3	1
07/01/1948	GRANADA		2	-2	0,7
02/01/1948	HUELVA	Gran Teatro	3	-3	1
07/12/1948	HUESCA		3	-3	1
17/02/1948	JAEN		3		3
10/01/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3		3
17/02/1948	PALMA	Sala Astoria	3	0	2
18/03/1948	PAMPLONA	Coliseo Olimpia	2	-3	0,3
23/04/1948	SALAMANCA	Teatro Coliseum	3	-3	1
18/11/1948	SORIA	Cine Avenida	3		3
05/12/1947	VALENCIA	Salon Rialto	2	-3	0,3
12/11/1947	VALLADOLID		2		2
				Moyenne d'adhésion	**1,7**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Mai-juin 1948	ALAVA			
24/05/1947	ALBACETE	José de Luna Cañizares	DP	3
22/05/1948	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	
03/01/1947	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	0
25/12/1947	BADAJOZ			1
16/12/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	-2
13/11/1947	CACAERES			
13/11/1947	CASTELLON			
07/01/1948	GRANADA	José Leon Arcas	DP	-2
02/01/1948	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	2
07/12/1948	HUESCA	Salvador Maria de Ayerbe Marin	DP	2
17/02/1948	JAEN	Alfonso Montiel Villar	DP	3
10/01/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	-2
17/02/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	3
18/03/1948	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	2
23/04/1948	SALAMANCA	Ramon Gonzalez Cantolla	DP	2
18/11/1948	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo	DP	-3
05/12/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	2
12/11/1947	VALLADOLID	Luis Fernandez Madrid	SP	-3
			Moyenne générale	**0,5**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1948)

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – ALAVA – NON DATE
Distribuidora: Cifesa
Intérpretes: Juanita Reina, Manuel Luna, Nani Fernández, etc
Calificación : Mayores de 16 años sin cortes.
Proyección : Teatro Florida. Estreno el día 26 de mayo de 1 948.
Expte. núm. 7437.

a) La película española "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS" se proyectó en Vitoria con éxito destacado entre el numeroso sector de público que gusta de estas producciones, que presentan el tema folclórico.

b) Técnicamente esta bien desarrollada, destacando su brillante captación de ambientes e incluso argumentalmente no desmerece de otras producciones similares.

Mención especial merece Juanita Reina, magnifica intérprete de melodías populares.

c) En general mereció una favorable acogida, con las naturales excepciones de un sector que no gusta de esta clase de películas.

d) El sector que mostraba su desagrado por este tipo de películas pertenecía principalmente a grupo predominantemente intelectual, habiendo sido mejor acogida en el sector popular.

e) La Delegación considera a esta película plena de colorido y matices, puestos de manifiesto en magníficos exteriores y haciendo resaltar el éxito conseguido en la parte musical, especialmente en la presentación de las canciones populares.

Esos son los méritos principales de esta película, que supone un triunfo de Juanita Reina y en general de la cinematografía española ya que supone un avance notable, lejos ya de aquellas escenas y películas cuya sola finalidad era la de presentar "cantadores" y "bailadores".

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – ALBACETE – 16.01.1948
INFORME RELATIVO AL ESTRENO EN ESTA CAPITAL DE LA PELICULA NACIONAL “LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS”, DE ACUERDO CON LAS INSTRUCCIONES DEL ILTMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO, DE FECHA DE 30 NOVIEMBRE 1946

Ha causado excelente impresión en todos los sectores del público. En general, se aprecian excelentes cualidades en cuanto a dirección, fotografía, interpretación y montaje, si bien, se sustenta por casi la totalidad de opinión de que no raya la altura de otras producciones nacionales, especialmente en cuanto a interpretación se refiere. Ahora bien, la popularidad de Juanita Reina compensa desde el primer momento cualquier deficiencia que pueda advertirse. El criterio del que suscribe coincide con la impresión recogida entre los espectadores.

Albacete, 16 de enero de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – ALMERIA – 22.05.1948

Conforme a lo dispuesto en su Oficio Circular núm. 2431 de fecha 30 de noviembre de 1.946, tengo mucho gusto de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Salón Hesperia el día 14 del actual, titulada "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS, lo siguiente :

a) La película ha agradado a una gran parte del público propenso siempre a toda clase de emociones y sobre todo a los aficionados al canto popular.

b) La película carece de naturalidad. El trabajo de sus personajes es algo afectado pero el público acude ansioso de ver películas emotivas en donde todo lo clásico y nacional tiene general aceptación.

c y d) La aceptación ha sido total por el público que ante se alude, quizá si no se hubiera abusado tanto del cante y quitado pesadez a algunas escenas, la película hubiera tenido una total aceptación.

En mi impresión personal es que se trata de una película más en la cinematografía española, y de las que pasan sin dejar nada digno de recordar.

Adjunto se remite crítica de la película aparecida en el periódico "Yugo" del día 15 del actual.

Dios guarda a V.I. muchos años.
Almería, 22 de mayo de 1 948
EL DELEGADO PROVINCIAL
R. M. de los Reyes

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – AVILA – 28.01.1948

Conforme se ordena en el O-Circular n°2481 del 30 de Noviembre de 1946 y a sus efectos tengo el honor de emitir el presente INFORME de la película española titulada "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS" estrenada en el Cine Actualidades de Ávila el día 23 de los corrientes y que ha sido acogida por el público abulense en la forma siguiente:

a) Aceptación
b) Razones de tipo técnico y argumental
c) Totales.
d) Publico de butacas (no existe otra localidad)

A juicio de esta Delegación la película objeto de este INFORME hecha exclusivamente para el lucimiento personal de la protagonista JUANITA REINA esta logra su cometido enjuiciado su labor como cantante, sin embargo como artista deja mucho que desear. El argumento es de palpitante interés en el tiempo que dura la proyección no decae. Película que pudiéramos llamar folclórica nos muestra en todo momento el alma de Andalucía con el fuego de sus pasiones. Musicalmente es una acierto. Buena dirección y perfecta fotografía aun cuando escenográficamente tampoco destaca por sus aciertos. La película en general gusto como hubiera gustado cualquier otra con igual música y exacto ambiente aunque adoleciera de mayores defectos que esta, así hubo público que declaraba había ido al cine por escuchar a JUANITA REINA. La actuación de Manuel

Luna discreta, e igual podemos decir del resto de los protagonistas. Aunque el argumento esta un poco usado, si no en la forma si en el fondo, puede decirse que gusto.

No se han publicado críticas en los periódicos.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Avila a 28 de Enero de 1948
EL DELEGADO
J. MAYORAL

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – BADAJOZ – 25.12.1947

Informe sobre la película española: "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS" estrenada en el Teatro López de Ayala, el día 25 de Diciembre de 1947.

Esta película tuvo un éxito más de taquilla que artístico, ya que en parte, defraudo por su interpretación, dirección y fotografía. La música es poco inspirada, y el papel encargado a Juanita Reina es muy forzado, puesto que no encaja en el que representa la Lola, en la novela de los hermanos Machado.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN.

A juicio de ésta Delegación, ésta película no añade ningún mérito a la producción nacional. Es una película casi hecha con el exclusivo objeto de lucir la voz y el arte de Juanita Reina, pero un arte folclórico, sin que pase a la pantalla las magníficas cualidades emotivas que tiene la obra de los hermanos Machado. Quizás principalmente porque el único de los intérpretes que actúa con arreglo al rango y exigencia de la obra, es Manuel Luna, descendiendo mucho los demás artistas.. La dirección es regular, y la realización más bien pobre que adecuada.

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – BURGOS – 16.12.47

INFORME sobre la película española titulada “LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS”, estrenada y proyectada en la Sala del cine “Clatravas” de esta Capital entre los días 6 y 11 del actual, autorizada para mayores de 16 años, con hoja de censura de fecha de 24 de Septiembre 1947, expediente n°7437.

Buena impresión a dejado la película “LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS” proyectada durante seis días en esta capital. Sin ser Burgos un marco adecuado para esta clase de películas, “LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS” llevo numeroso público al Cine “Calatravas”, logrando lisonjeros comentarios entre los asistentes, los que sobre todo, ensalzaban la magnífica actuación de Juanita Reina, excelente interprete de las canciones andaluzas magnifica en su papel de protagonista. De argumento atractivo, ambientación adecuada, magnifica fotografía y buena interpretación, esta película de alegre tipismo, se aparta de la españolada de antaño gracias a la eficacia labor de su Director, quien ha sabido evitar los acostumbrados defectos – eliminándolos -, al presentar un film agradable que consigue sostener el interés del público, del principio al fin con situaciones bien estudiadas y colosalmente realizadas.

Su éxito ha sido franco a pesar de los grandes estrenos de superproducciones extranjeras presentadas al mismo tiempo en los demás cines de la ciudad, dándose el caso – muchas veces

repetido – de que su primer pase fuera presenciado por escasísimo público, yendo en aumento a medida que los comentarios de las personas que habían asistido se iban conociendo.

Burgos, 16 de diciembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – CACERES – 13.11.47

Durante cuatro días, del nueve al doce del mes actual, se ha venido proyectando, tarde y noche, en los Teatro NORBA y "GRAN TEATRO " de esta capital, la película de producción nacional "La Lola se va a los puertos", cuyo argumento, por lo general, ha sido del agrado del público de Cáceres que acoge siempre con predilección todo espectáculo de ambiente andaluz.

Para algunos, técnicamente ofrece ciertos reparos al encontrar bruscos los cambios de unos planos a otros y en determinados pasajes observar una marcada eficiencia en la decoración

En cambio la interpretación la encuentran excelente cuidada, admirando la labor de Juanita Reina, a la que no se la conocía más que como cantante de flamenco y de saetas, considerada como la primera en este género, y en la película que comentamos, produce la sorpresa de revelarse con aptitudes muy apreciable de actriz dramática.

Así mismo, Manuel Luna es objeto de los más admirables comentarios, hasta el punto de estimarse su trabajo en "La Lola se va a los puertos" como el mejor de los que ha desarrollado en las diferentes películas en las que ha desempeñado un papel importantes.

En resumen: el argumento ha gustado grandemente, sin desmerecer para nada de su interpretación, contribuyendo el público con su elogio al homenaje que por dicho medio se ha logrado tributar a los llerados e insignes poetas hermanos Machado.

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – CADIZ – 10.01.48

"LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS", con hoja de censura numero 7437 proyectada en el TEATRO VILLAMARTA DE JEREZ el día 3 de Enero de 1948

a) Fue aceptada

b) La aceptación se debió a su carácter folklórico y al desarrollarse en un ambiente típicamente andaluz

c) Puede decirse que casi total

d) En la mayoría del público fue aceptada por su buena interpretación, fotografía y dirección

Nuestra Delegación local en Jerez nos informa que : Es una película magnifica por la interpretación de cuantos protagonistas intervienen en esta cinta y de fotografías bien conseguidas, como asimismo su música pegadiza y popular hacen de esta producción que se pueda catalogar entre las buenas nacionales.

Dios guarde V.I. muchos años.
Cádiz, 10 Enero de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – CASTELLON – 13.11.47

Ha sido estrenada en esta capital al película española titulada "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS", de la que tengo el honor de informar a V.I. con arreglo al oficio circular número 2481.

Ha tenido dicha película un indudable éxito de público, teniendo que reconocerse que la mayoría de asistentes, más que a presenciar una película, acudieron llevados por el prestigio, como cancionista, de la protagonista. Entre éste gran sector, y desde su punto de vista, escuchamos elogios para la cinta. Mas otros espectadores, mirándola desde un ángulo más cinematográfico, le negaron valores apreciables, tanto en la interpretación como en la dirección, que a su juicio se redujo poco menos que a fotografiar un espectáculo folclórico de los hoy tan en boga.

Esta Delegación cree que la película, como tal, carece de cualidades que permitan su elogio. Con una visión muy comercial los productores tomaron como reclamo a la principal intérprete embargo, se redujeron a presentar canciones y escenas en que la protagonista lo es todo, dejando en plano secundario la acción argumental, tan bella en el teatro y que en la película aparece desvaída. La interpretación la juzgamos discreta por las primeras partes y deficiente por los personajes secundarios. Bien de fotografía y de sonido. La dirección se redujo casi exclusivamente a presentar escenas de canto en interiores. El guion, desacertado, ya que pudo sacarse muchísimo mayor partido de la adaptación de la obra teatral.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde V.I. muchos años.
Castellón, 13 de noviembre de 1947

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – GRANADA – 07.01.48

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO. DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N°2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"

a).- Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

Entre el público medio que llena las Salas de Espectáculos de nuestra Capital, la película de referencia, ha merecido un favorable comentario que naturalmente se extrema entre las clases populares. Las superiores, por su parte, le señalan la falta de originalidad, y el roce con la "españolada", como defectos.

b).-Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

Técnicamente, se señalan algunas deficiencias que demuestran que es, o al menos parecen, bastante difíciles de evitar, las faltas de cuido por parte de nuestros realizadores. Citemos como ejemplo la llegada de la Lola al Cortijo, en medio de un furioso vendaval, que milagrosamente no afecta a los protagonistas, que se apean del coche sin dar muestras de soportarlo. Las escenas rodadas en el buque, no se caracterizan tampoco por su esmero, dándose el caso de ser los mismos personajes, los que viajan dentro de la península y los que se trasladan a ultramar.

La interpretación es, en general buena, mereciendo señalarse la afirmación que va obteniendo frente a la cámara la Srta. Reina, en este caso sobriamente secundada por el resto del reparto.

El argumento adolece del exceso de dialogo y de interiores, que llegan a cansar sin perjuicio de estar magníficamente realizados.

c).-Si las mismas son parciales o totales:
Parciales.

d).- En que núcleo de espectadores y con qué características en nada clase se produjeron:
En los mencionados en el Apartado a).

e).-Juicio propio:
Me permito considerar que la película constituye un acierto de interpretación y de decoración, pero que adolece de pequeños defectos de dirección no obstante la maestría del veterano Juan de Orduña.
El argumento quizá, con todo respeto, a los hermanos Machado, no sea el más indicado, en el momento actual, para trasladarse de las tablas al estudio. El adaptador, A. Mas-Guin, ha dejado exceso de dialogo , e incluso algunos trozos versificados que no creemos indicados.

f).-En hojas adjuntas, se remiten las críticas, aparecidas en los Diarios Patria e Ideal.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a '7 de Enero de 1.948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado : Jose Leon Areas

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – HUELVA – 02.01.48

De conformidad con el contenido del oficio-circular n°2481 de esa Dirección General, a continuación, informo de la acogida dispensada por el público a la proyección de la producción nacional "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS", estrenada en el Gran Teatro de esta capital, el día 25 de diciembre último :

a) La película ha sido muy bien acogida, constituyendo un rotundo éxito de taquilla, ya que durante todos los días de su producción, ha sido numerosísima la afluencia de público.

b) Las razones que han podido originar esta buena acogida, se deben principalmente a las simpatías con que cuenta la protagonista, y al género de la misma. En un sector más entendido, estas razones alcanzan también al argumento, ya conocido, y a la parte técnica.

c) Estas razones han sido totales.

d)En el núcleo de espectadores que acostumbra siempre a criticar desfavorablemente las películas españolas, la producción de referencia, como todas las de ambiente folklórico, ha sido comentada con desagrado, si bien los comentarios han sido escasos, ya que este sector se abstiene de asistir a las películas de producción nacional.

A juicio del Delgado que suscribe, la película en cuestión, es una buena producción de nuestro cine, digno homenaje a los autores de la obra. En cuanto a la técnica, muy bien de fotografía y sonido, pero demasiada lentitud en el desarrollo por lo que resulta algo pesada.
Se adjunta crítica publicada en el diario “ODIEL”, único de la demarcación.

Dios guarde V.I. muchos años.
Huelva 2 de Enero de 1948

EL DELEGADO PROVINCIAL
José Gonzalez Duque de Heredia

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – HUESCA – 07.12.48

INFORME CORRESPONDIENTE A LA PELÍCULA NACIONAL "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS", ESTRENADA EN ESTA LOCALIDAD EL DIA 5 DEL ACTUAL MES.

El Delegado Provincial que suscribe, tiene el honor de conformar a V.I. lo que sigue:
a) La aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

Ha sido acogida con evidente agrado por la mayoría del público que asistió a su proyección, habiendo suscitado asimismo numerosos comentarios elogiosos.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc, que hayan podido originar tales reacciones:

Por razones, principalmente, de tipo argumental y artístico.

c) Si las mismas han sido totales o parciales:

Totales, pues se considera muy reducido el núcleo que no monstruo su aprobación a la película.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron:

Las personas que mostraron su disconformidad a esta cinta, a que se alude anteriormente, son las que, por sistema, actúan de detractoras del cine nacional, y por ello sus opiniones carecen de valor y se les concede importancia alguna.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO QUE SUSCRIBE

Destaca en primer lugar en esta película, una excelente dirección que ha sabido plasmar de manera autentica el argumento poético de la misma en bellas imágenes.

En ella se nos presente asimismo, la región andaluza, con toda la hermosura de sus paisajes, sus bailes, sus canciones, etc, realizado todo ello para servir al argumento magnifico del poema de los hermanos Machado, que es toda una exaltación de la copla.

Ha de hacerse notar, también, la magistral interpretación de los artistas que en ella intervienen, especialmente la de Juanita Reina.

Satisface esta película, y ha merecido desde luego la aprobación general.

Dios guarde V.I. muchos años.
Huesca, 7 de diciembre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado : Salvador Maria de Ayerbe

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – JAEN – 17.02.48

DON, ALFONSO MONTIEL VILLAR, Delegado Provincial de la Subsecretaria de Educación Popular.

INFORMA:

En cumplimiento de la Circular número 2481 de esa Dirección General de Cinematografía y Teatro, elevamos el presente informe referente a la película española "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS".

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO

Magnifica aceptación, pues se ha proyectado durante seis días a tres sesiones diarias con lleno completo, lo que en Jaén constituye un "record".

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES :

Las canciones andaluzas y, sobre todo, la interpretación de Juanita Reina que goza de muchas simpatías entre estos públicos andaluces.

c) SI LAS MISMAS HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON

En las clases populares principalmente en cuanto a hombres se refiere, y, en general, puede afirmarse que a todo el sexo femenino sin distinción de clases.

JUICIO CRÍTICO. Por nuestro encaje en Andalucía nos agradan las canciones y la interpretación que de ellas hace Juanita Reina. El argumento y el desarrollo de la película nos parece una españolada más: el señorito andaluz, el vino, los celos, toros, peleas entre la Srta. y la cantaora, el Srto. que se dedica al toreo, puñaladas...., en fin, todas esas cosas que rechazamos con justa indignación cuando nos las atribuyen desde el extranjero,

Juan de Orduña pudo hacer una película más sincera, sabiendo interpretar exactamente el alma de Andalucía, a través del clima trágico y poético de los Machados, pero ha preferido irse a lo fácil, poniendo todo el andamiaje al servicio exclusive de la protagonista, con lo que la cinta ha ganado en comercialidad populachera, pues ha perdido todo lo bueno que pudo tener de obra artística al servicio de valores más auténticos y elevados.

Consideramos peligroso y contraproducente prodigar con exceso el dictamen de “interés nacional”.

Es cuanto tango el honor de informar.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Jaén a 17 de Febrero do 1 948

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – PALMA – 17.02.48

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA “LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS”, ESTRENADA EN LA SALA ASTORIA DE ESTA CAPITAL EL DÍA 14 DE MAYO DE 1948

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Esta película ha sido acogida con aceptación entre los elementos aficionados al género andaluz y entre los admiradores y simpatizantes de Juanita Reina. Entre los demás sectores ha sido acogida con indiferencia.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE ORIGINARON TALES REACCIONES

En un plano bastante cuidado esta película contiene todos los elementos propios del género, una buena interprete del cante andaluz, canciones populares, bailes, toros, su parte dramática, etc. Por esto, no es extraño el éxito de la película en diversos sectores.

En general la película ha sido comentada desfavorablemente ya que las personas las cuales no ha gustado no ha sido debido a motivo determinado si no a su indiferencia ante tal clase de películas.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Como queda dicho han sido casi totales en los amantes del género.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO

Nada importante que añadir a lo indicado en apartados anteriores.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Esta película tiene sobre muchas las demás, del mismo género, la ventaja de una realización cuidada y una dirección algo mejor que la corriente.

También tiene en su favor la actuación de una artista conocida y admirada y que cinematográficamente no se puede decir que haya dado mal resultado.

La adaptación de la obra teatral, ha sido llevada con agilidad y buen sentido cinematográfico, resultando de todo ello una buena película española cuyo único defecto estriba en ser una más del mismo género.

Palma, 20 de mayo de 1948
El Delegado provincial de Educación Popular

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – PAMPLONA – 18.03.48

Título: "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"
Casa: Cifesa P.
Exp.: 6437-
Nac. : española.
Día de estreno: 6 de marzo.
Local: "Coliseo Olimpia".

CRITICA

a) Agradé al público, y mucho a no pequeña parte de él aficionado al típico "género" español que muestra la cinta. Incluida en sesiones continuas los últimos días permanecía en cartelera cinco.

b) Los motivos de la acogida se refieren especialmente a lo que tiene de ambiente de época, de aspecto panorámico, de música, todo ello bien logrado pero sin que, por otros motivos, la película merezca otra clase de alabanzas.

c) El juicio se refiere a la totalidad de la película.

d) Para algunos, el juicio derivaba hacia la censura de lo que se denomina, claro que con ambigüedad, "españolada", en sentido de abuso de un elemento folklórico que se pretendiera hacerlo representativo de España.

JUICIO PROPIO: La película posee excelentes calidades en su conjunto, aunque con marcada desigualdad en la representación pues adolece de "flojedad" en figuras de primer plano. Pudiera también señalarse que la Lola de esta cinta, no es la Lola de la poesía de Machado, aunque no deja de ser interesante, atrayente y acertada. Puede decirse que se trata de una película que exhibe un muestrario de tipismos que ya debieran olvidarse, aunque hecha con loable probidad, con decoro y una magnifica dosificación de elementos.

Dios guarde a V.I. muchos anos.
Pamplona, 18 de marzo de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: Jaime del Burgo

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – SALAMANCA – 23.04.48

INFORME SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL TITULADA :
"LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS". Estrenada en el Teatro "Coliseum", el día 23 de abril de 1948

a) Rechazada por cierta parte del publico
b) Por razones de tipo técnico, artístico y argumental.
c) Parciales
d) Hubo repulsa por parte de los que rechazan y cansados de tanto folklore andaluz, y aceptada por la masa de gentes a las que encanta "el cante" de este tipo.

Jucio personal del Delegado que suscribe

Se ha abusado tanto y se sigue abusando de lo que se ha dado en llamar folklore español, circunscrito solo a las coplas andaluzas, que la gente se siente intoxicada de "gipios", "soleares", "cantes-jondos", y toda esa innumerable "gitanada" con que se ha adulterado lo verdaderamente andaluz. Por ello no es de extrañar que exista mucha parte de público, precisamente el más selecto, que huye de todo lo que pueda tener concomitancia con es "folklore", aunque exista un gran masa de público que se sienta fascinado por él. En realidad es el arte de Juanita Reina el que arrastra a ver la película, por otra parte se desarrolla casi a base de primeros planos en los que se exhibe la gran artista.

No tiene otro merito esta película, pues en realidad no existe argumento y si únicamente motivos y más motivos para que se oiga la voz de Juanita Reina.

Dios guarde a V.I. muchos años,
SALAMANCA, 4 de mayo, 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fd°: R. G. Cantolla

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – SORIA – 18.11.48

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL : LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS

a) Fué bien acogida por la inmensa mayoría de los espectadores.
b) Razones : argumento interesante, buena fotografía, buen sonido, canciones agradables
c) Totales
d) En todos los núcleos de espectadores.

JUICIO PROPIO

Película interesante y bien lograda. Buena fotografía excepto en algunas escenas por fortuna cortas y escasas. Buen sonido y música agradables. Interpretación acertada en la mayor parte de los papeles, aunque pobre en algunos secundarios. Bien ambientada y con exteriores muy bien conseguidos.

Se proyectó en el cine Avenida de esta Capital el día 23 de octubre y en Ideal el ida 24 del mismo mes.

No se publica crítica ninguna en la prensa local.

Soria, 18 de noviembre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
F°: R. Roncal Gonzalo

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – VALENCIA – 05.12.47

INFORME DE LA PELÍCULA: "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"
Local: Rialto
Fecha de estreno: 21-XL-47

1) Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público: mediana

2) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones: Dirección: regular – Fotografía: buena – Ambiente y decorados: buenos – Argumento: flojo – Música: buena

3) Si las reacciones del público han sido totales o parciales:
Sectores: mejor acogida en el público de "general". Para otros sectores no pasa de ser una españolada. El público entendido no ha acogido bastante fríamente.

4) JUICIO DEL DELEGADO: una producción más que no alcanza siquiera el nivel medio conseguido por el cine español. Pero hay algo más grave, a juicio del Delegado que suscribe: la desvirtuacion de la obra teatral que sirve de base a la película.

Valencia, 5 de Diciembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado : José Corts

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS – VALLADOLID – 12.11.47

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO.- Con complacencia podemos afirmar de un modo general que la aceptación por parte del público ha sido buena, saliendo este satisfecho, tanto el tema como de la realización de la película.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC.- Inspirada en un tema como el de la ya famosa obra cómo esta de los hermanos Machado, y bien logradas la realización de las escenas, ha conseguido el director conjuntar una agradable película que satisface las exigencias mínimas de aquellos que confían en un mejoramiento sensible de la producción cinematográfica española

Quizás su defecto sea la excesiva reiteración de los sensibleros motivos andaluces, y el que en algunas ocasiones nos hizo recordar, aunque levemente el espectáculo de variedades le Juanita Reina, “Solera de España, 1.947".

A juicio de esta delegación, sin ser una película que cause época ni que marque un jalón en la Historia de nuestro cine, puede calificarse, lo que no puede hacerse con otras muchas, de amable y discreta.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Valladolid, 12 de noviembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.A.
EL SECRETARIO PROVINCIAL
Fd° : Luis Fernández

LUPA (LA)

Luis LUCIA
1955
CIFESA

Seconde catégorie B
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie

Synopsis : *La Lupa* narre l'histoire d'une importante agence de détectives privés dirigée par don Paco et son bras droit, Felipe. Le film montre la succession de différents cas que les détectives doivent résoudre, jusqu'au dernier qui présente des éléments étranges, voire surnaturels. Le premier cas est celui d'un curé qui leur explique s'être fait volé une représentation de l'enfant Jésus. Ils parviennent facilement à retrouver le coupable qui n'est autre que le sculpteur lui-même qui s'était inspiré de son fils pour réaliser la statue, mais qu'il a désiré récupérer après la mort de son enfant. Le second cas est celui d'une femme qui souhaite recourir au service des détectives car elle soupçonne son mari d'infidélité. Tous les dimanches, il affirme se rendre à la chasse, mais plusieurs indices lui font penser qu'il lui ment. Paco et Felipe découvrent qu'en réalité son mari va rendre visite à son fils caché, et ils servent tous deux de médiateurs afin que la femme accepte l'enfant sous leur toit. La troisième affaire est celle d'un homme riche qui est préoccupé par le fait que sa fille, Isabel, souhaite se marier avec un supposé « croqueur de diamants ». Les détectives décident donc de monter un faux cabaret et de recruter une jeune fille pour le séduire et prouver qu'il n'est pas véritablement amoureux d'Isabel. Cependant, les détectives se font prendre à leur propre piège, car la jeune fille qu'il recrute n'est autre qu'Isabel. Enfin, le dernier cas est le plus mystérieux. Deux femmes arrivent à leur bureau pour leur demander d'enquêter sur la présence inquiétante de martiens dans leur ferme. Les détectives finissent par découvrir que les supposés extraterrestres sont une pure invention de leurs voisins qui désiraient les effrayer pour racheter à bas prix et au plus vite leurs terres. Au final, les détectives finissent par épouser les deux femmes célibataires et ferment leur agence pour aller couler des jours heureux avec leurs nouvelles épouses.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Valeriano Leon (Don Paco), Antonio Riquelme (Felipe), rafael Duran (Fernando Orozco), Maruchi Fresno (Maria), Julia Caba Alba (Virtudes) , Manuel Luna (Victoriano de la Enncina), Margarita Andrey (Isabel Ocaña, la complice), Gustavo Rojo (Carlos Iriarte), José Moratalla (Serafin), Margarita Robles (Gertrudis Hinojosa), Irene Caba Alba (Eduvigis Hinojosa), Josefina Serratosa (Paquita), José Luis Lopez Vazquez (le prêtre)

Scénario et dialogues : José Luis Coluna, Vicente Llosa et Luis Lucia

Photographie : Manuel Berenger

Musique : Juan Quintero

Décors : Enrique Alarcon

EN BREF

Le film a des allures parodiques, mais il semble que le cinéaste ne les ait pas véritablement assumées. Le long-métrage tombe vite dans les travers des comédies à l'humour facile et entendu.

Ce film réalisé par l'un des cinéastes les plus prolifiques du premier franquisme, Luis Lucia, a très peu marqué l'historiographie, les critiques ou les publics.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 15 novembre 1955

La réception par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
15/11/1955	CUENCA	Teatro Cine Xucar	2	-2	0,7
				Moyenne générale	**0,7**

La réception par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
15/11/1955	CUENCA	José Lui Alvarez de Castro	DP	-3
			Moyenne générale	**3**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1955)

LA LUPA – CUENCA – 15.11.1955

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "LA LUPA"
Distribuidora: CIFESA
Fecha de proyección: 22, 23 y 24 de octubre

Local: Teatro Cine Xucar

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Acogida discretamente por alguna parte del público y muy mal por otra.

Comienza con un dialogo ingenioso en la introducción, que posteriormente se transforma en vulgar y de doble sentido.

El argumento es trivial, si bien esta hábilmente desarrollado por dirección, consiguiendo entretener a cierta clase de público con sus excentricidades.

No hay nada nuevo en interpretación a que no nos tuviesen ya acostumbrados sus protagonistas, incluso en la teatralidad.

Algunos buenos exteriores.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Podía cuidarse más la forma sin recurrir a la chabacanería para conseguir película de masas.

Cuenca., 15 de Noviembre de 1955.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo : José L. Alvarez de Castro

MANOLO, GUARDIA URBANO

Rafael J. SALVIA
1956
C.B. Films Producción / Ariel P.C

Seconde catégorie A
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie

Synopsis : Manolo Martínez est un agent de circulation de Madrid, bien connu des passants de la plaza de Cibeles où il est affecté quotidiennement. Il est marié à Dolores, qu'il a épousée alors qu'elle était veuve et mère d'une petite fille, Paloma. Après plus de vingt ans de mariage, Dolores tombe enceinte, ce qui provoque la jalousie de sa fille qui craint de perdre l'amour de son père adoptif. Le jour du baptême du nourrisson, un problème d'organisation entre les différents baptêmes du jour provoque du remue-ménage. Dans la confusion, le fils de Manolo et l'autre enfant devant être baptisé sont malencontreusement échangés. Dolores n'en prend conscience qu'une fois rentrée chez eux. Manolo et ses amis Rafael et Felipe partent à la recherche du fils de Manolo. Avec l'aide du curé, ils parviennent à retrouver l'autre famille et à échanger les enfants.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Manolo Morán (Manolo), Tony Leblanc (Rafael), Angel de andrés (Felipe), Antonio Riquelme (Orfeo), Luz Marques (Paloma), Julia Caba Alba (Dolores), Mariano Azaña (le capitaine), Nicolas D. Perchicot (le colonel), Mercedes Muñoz Sampedro (Angustias), Mariano Ozores (Jacinto), Mario Morales (facteur), Fernando Nogueras (Agustin Camacho), Rafael Arcos (Armado), Francisco Bernal (Gurriato)

Scénario et dialogues : Pedro Masó et Rafael J. Salvia

Photographie : Ted Pahle

Musique : Federico Contreras

Décors : Enrique Alarcon

EN BREF

Il s'agit d'une comédie légère caractéristique des années cinquante. D'un point de vue idéologique, elle s'emploie à montrer un Madrid populaire bien éloigné des préoccupations de certains réalisateurs influencés par le néoréalisme italien. Rafael J. Salvia s'inspire plutôt de l'esprit des *sainetes* espagnols, ces petits morceaux d'opéras-comiques qui ponctuaient les représentations théâtrales durant le XIX^{e} siècle, et qui donnaient une vision pittoresque des milieux populaires à travers la mise en scène de petits conflits entre différents personnages.

C'est ici le cas lorsque le réalisateur présente la vie de Manolo, les rapports qu'il entretient avec ses voisins et les chamailleries quotidiennes avec ses proches. Il met aussi en valeur la solidarité qui lie la communauté, lorsqu'on vient lui prêter main forte pour retrouver son véritable fils.

L'impression de réalisme est néanmoins bien présente dans le film, car de nombreux plans sont tournés à l'extérieur et dans des décors naturels du Madrid des années cinquante, même si seuls les endroits les plus typiques de la capitale sont mis en valeur.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 16 mai 1960

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
16/05/1960	CUENCA		2	2	2
				Moyenne générale	**2**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
16/05/1960	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	2
			Moyenne générale	**2**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1960)

MANOLO, GUARDIA URBANO – CUENCA – 16.05.1960

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL, QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "MANOLO, GUARDIA URBANO"
Director: Rafael J. Salvia
Casa distribuidora: C. B. Films
Fechas de proyección: 11 y 15 de mayo

a) Aceptación o repulsa por parte del público

El argumento la película se gana la adhesión de la masa popular y la sencillez de los valores humanos que presenta y la realización, consiguen que los más exigentes la juzguen con benevolencia.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

El guionista ha buscado para intérpretes de su obra toda una serie de personajes con el común denominador de amor al prójimo (salvo como es natural con la excepción del malo), sujetándoles reacciones sencillas, que da un tono agradable, aunque de sainete en tipos actuales.

Se adivina con toda facilidad el desarrollo de la trama.

La dirección es solo discreta, no notándose su personalidad; dando la impresión de que cada uno de los personajes resuelve su papel gracias a los recursos con que cada artista cuenta.

La fotografía es aceptable.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Película agradable pero sin calidades cinematográficas en ninguno de sus factores.

Cuenca 16 de Mayo de 1960.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

MAR ABIERTO

Ramón TORRADO
1946
Suevia Films

Première catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : folklorique ; drame ; romance

Synopsis : A Costa Nova, un village de pêcheur galicien, une vieille femme, Doña Carmiña, narre l'histoire de sa vie à un peintre qui reproduit l'image d'une Vierge devant laquelle elle dépose chaque jour un bouquet de fleurs. Alors qu'elle n'est qu'enfant, sa mère meurt. Son père, un honnête pécheur nommé Andrés Vilar, se remarie. Cependant, sa seconde épouse l'abandonne pour fuir le village avec un homme riche de la ville, Don Alberto, qu'Andrés avait sauvé d'un naufrage. Sa fuite provoque la ruine et l'effondrement de son foyer. Quelques années plus tard, criblé de dettes, il décide de prendre la mer pour rembourser son créancier, Juan Reboredo. Carmiña, qui est devenue une belle jeune fille, est confiée à sa tante María. Durant une fête patronale, elle fait la connaissance d'un jeune homme qu'elle prend pour un simple marin. Il s'agit en réalité d'Antonio, le fils de don Alberto, propriétaire de l'importante compagnie maritime « Atlántica ». Antonio, qui a eu connaissance des aventures de son père et des dommages qu'il a causé à la famille de Carmiña, décide de créer une usine navale dont il installe le siège à Costa Nova. Il place le père de Carmiña à sa tête, qui retrouve enfin tout son prestige au sein du village. Andrés donne sa bénédiction à la romance naissante entre sa fille et Antonio, mais quand il apprend que ce dernier est le fils de son ancien rival, il perd la tête et menace de le tuer. C'est une vision de la Vierge qui lui fait entendre raison. Il finit par accepter l'union des deux jeunes gens et la famille retrouve sa félicité d'antan.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Mercedes Vecino (Marta), Manuel Luna (Alberto), Manolo Morán (Quíntín), Ana María Campoy (« la Nardo »), Tony d'Algy (Ramón), Lupe Sino (Teresa), Raúl Cancio (Mario), Milagros Leal (Juana), José Isbert (don Prudencio), María Brú (Antonia), Juan Clavo (Diógenes), Manuel Arbó (notario), Manuel París (sargento), Gabriel Algara (directeur du « dancing »), Irene Caba Alba (Casilda), José Portes

Scénario et dialogues : Matías Cirici Ventalló

Photographie : Cecilio Paniagua

Musique : Jesús García Leoz

Décors : Francisco Escriñá

EN BREF

Le cinéma rural s'inspire du drame rural, un genre théâtral en vogue à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle. Le drame rural prend souvent la forme d'un mélodrame, où le monde rural est déchiré par des passions exacerbées : haines familiales, conflits pour la terre, rivalités intrafamiliales, etc. Il ne faut pas oublier que l'industrie du cinéma étant urbaine, le cinéma rural est en réalité un cinéma réalisé par des citadins. Le regard qu'ils portent sur la campagne reproduit de nombreux stéréotypes simplificateurs.

La vision de la vie paysanne est également traversée par de nombreuses références aux folklores régionaux comme c'est ici le cas, dans *Mar abierto*. Les paysages, les chants interprétés par la chorale de Ruada (Orense), les danses traditionnelles et tout le folklore galicien constituent la toile de fond du déroulement de l'intrigue.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 19
Période d'émission des rapports : du 21 décembre 1947 au 14 mai 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA		-2	3	-3	-1
14/05/1948	AVILA	Cine Actualidades	3			3
13/10/1947	BURGOS	Gran Teatro	2			2
14/03/1947	CACERES					
28/12/1946	CADIZ	Cine Municipal	2	2		2
07/06/1947	CASTELLON		2	-2		0,7
08/04/1947	CUENCA		2	-2	-2	0
24/02/1947	GRANADA		2			2
Non indiquée	GUADALAJARA	Cine Imperio	3	-2		1,3
03/03/1947	HUELVA	Cinema Rabida	3	3		3
04/01/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3			3
29/09/1947	LEON		3	2		2,7
20/02/1947	LUGO	Gran teatro	3			3
17/05/1947	ORENSE	Coliseo Xesteira	3	3		3
26/05/1947	PALMA	Sala Born	2	-2		0,7
09/10/1947	PAMPLONA	Coliseo Olympia	3	-3		1
03/06/1947	SALAMANCA	Teatro Breton	-3			-3
20/03/1947	SORIA		3			3
17/02/1947	VALENCIA	Rialto	3	-3		1
					Moyenne générale	**1,5**

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA			**2**
14/05/1948	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**2**
13/10/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
14/03/1947	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
28/12/1946	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	**2**
07/06/1947	CASTELLON	Francisco Mundina Vea	SP	**2**
08/04/1947	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**3**
24/02/1947	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**2**
Non indiquée	GUADALAJARA			**2**
03/03/1947	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	**3**
04/01/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**?**
29/09/1947	LEON	Carlos Gonz. Garcia-Gutierrez	DP	**2**
20/02/1947	LUGO	Jesus Pedrosa Latas	SP	**3**
17/05/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	**2**
26/05/1947	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
09/10/1947	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**3**
03/06/1947	SALAMANCA	Luis Plaza Rodriguez	SP	**-3**
20/03/1947	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo	DP	**2**
17/02/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	**3**
			Moyenne générale	**2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1948)

MAR ABIERTO – AVALA – NON DATE

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA PROYECTADA DE ESTRENO, "MAR ABIERTO".

Cumplimentación oficio-Circular núm 2481 de 30 noviembre 1946.

a) La película no gustó en la mayoría de los sectores considerándola como una película española más y de escaso valor artístico, consignando que nada nuevo añade a lo hecho hasta la fecha en el cine español.

b) Argumental-mente fue considerada como muy pobre, con muy pocas situaciones interesantes y rechazando la pobre actuación interpretativa de Maruchi Fresno en algunas escenas.

c) Las reacciones contrarias puede decirse que fueron la mayoría, salvando un pequeño sector mejor preparado.

d) El núcleo de espectadores que rechazaron la película estaba compuesto por personas llenas de prejuicios contra el cine español.

e) El juicio de la Delegación sobre la película "MAR ABIERTO" es muy otro del más arriba indicado. Si bien el argumento es un tanto ingenuo y falto de situaciones interesantes, sin embargo su ambientación, 1as vistas panorámicas, la interpretación de canciones gallegas constituyen valores que no deben despreciarse y entendemos que refleja fielmente el deseo del productor de presentar un tema gallego, con sus tipos y costumbres, lográndolo plenamente. Puede decirse que "MAR ABIERTO" no es ni más ni menos que otras películas proyectadas, pero sin embargo, tiene ese valor de exaltación de lo regional, por lo que la película es bastante aceptable.

MAR ABIERTO – AVILA – 14.05.1948

De conformidad con lo estipulado en la Orden-Circular N.º 2481 del 30 de Noviembre de 1946 y a sus efectos tengo el honor de elevar a V.I el presente INFORME de la película española "MAR ABIERTO" estrenada en el Cine Actualidades de esta capital, siendo aquel como sigue:

a) Aceptación.
b) Razones de tipo técnico y argumental.
c) Totales.
d) Público de butacas (no existe otra clase de localidad).

A juicio de esta Delegación la película que nos ocupa entretiene e interesa al espectador. Tema argumental que se desarrolla en Galicia, escrito por un gallego y dirigida por un gallego no es de extrañar que a través de la cinta se nos presenten escenas y fotogramas bien logrados que reflejan la vida y costumbres galaicas. Salvo la variante del milagro o intercesión de la Virgen el argumento

– aunque en otro ambiente – ya se ha visto alguna vez en cintas españolas, claro que no se llevó a cabo con la pericia del actual. Un rotundo éxito lo constituye la fotografía y la música de ambientación, ambas francamente magnificas. La interpretación bastante acertada en MARUCHI FRESNO con ese candor que presta a todas su actuaciones; el resto de los interpretes tienen una actuación discreta.

No se han publicado críticas.

Dios guarde a V.I muchos años.
Avila a 14 de Mayo de 1948
Firmado: J. Mayoral

MAR ABIERTO – BURGOS – 13.10.1947

INFORME sobre la película española titulada "MAR ABIERTO'" proyectada en la sala del Gran Teatro de esta Capital 7, 8 y 9 del actual, tolerada para menores de 16 años, con hoja de censura de fecha 17 de Diciembre de 1946, Exp. 6006.

Esta película proyectada en sesión continua y programa doble, no llega a ser una gran producción, aun cuando presenta bastantes aciertos que el público, satisfecho, sabe apreciar. De ella, merece destacarse en primer lugar ese sabor regional que rezuma "MAR ABIERTO" desde el principio al final mezclado con el ambiente de una vida marinera reflejada con gran realismo. Una interpretación discreta y aceptable fotografía completan el marco de esta agradable película.

Se pasó durante tres días en la sala del Gran Teatro de esta capital junto con la película italiana "TE AMARE SIEMPRE", atractivo programa que ha servido para llevar bastante público a las tres sesiones diarias celebradas en la antedicha sala. El diálogo y diversas situaciones de cierta comicidad fueron del agrado del público que aplaudió y celebró algunas de estas situaciones.

Burgos, 13 de Octubre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

MAR ABIERTO – CÁCERES – 14.03.1947

INFORME SOBRE LA PELÍCULA "MAR ABIERTO"

Con escasa asistencia de público fue estrenada en esta capital la película de producción nacional MAR ABIERTO, a lo cual contribuyó sin duda el haber sido proyectada en día laborable y los actuales actos religiosos que con motivo de las Misiones se celebran en la actualidad y a los que concurren muchos fieles.

La opinión más generalizada es la de que se ve la intención de lograr una buena realización, como así es en efecto, pues técnicamente ha sido muy elogiada.

Cuando anuncian una película española en esta ciudad, el público acude influenciado por la propaganda que de ella ha hecho la prensa de Madrid. Esta curiosidad lleva al "cine", y es costumbre de salir en la mayoría de los casos descontentos, a pesar del palpable esfuerzo que la cinematografía española está haciendo para lograr un buen puesto en este arte.

La primera parte de la película es tal vez demasiado lenta, siendo por el contrario mucho más admirada la segunda tanto por la interpretación como por la realización.

Bajo el punto de vista en que tiene lugar la acción, en Galicia, y de sus escenas folklóricas, puede considerarse como una buena película, apreciándose sobre todo la labor de Maruchi Fresno.

Por lo que respecta a su argumento, puede decirse que no ha gustado por lo que tiene de folletinesco y muy explotado, por ende, por el cine y la novela.

Cáceres, 14 de marzo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

MAR ABIERTO – CÁDIZ – 28.12.1946

Cumpliendo lo ordenado en el Oficio-Circular de V.I. n.º 2481 a continuación informe sobre el estrenado de la película nacional "MAR ABIERTO".

Esta película fue estrenada en el Cine Municipal de Cádiz el día 24 de Diciembre, proyectándose también el día 25, registrándose cuatro llenos en el citado Cine.

Apartado a) Todo el público la acogió con verdaderas muestras de agrado por su magnífica realización y sus bellas fotografías.

Apartado b) En cuanto a su técnica fue muy bien comentada y el argumento muy bueno, en la parte artística hubo algún comentario algo desfavorable para la primera estrella (Maruchi Fresno) que en algunos pasajes deja mucho que desear al no dar a su papel los matices que debiera, las intervenciones del actor cómico fueron siempre acogidas con verdadera carcajadas por todo el público.

Apartado c) Fueron totales.

Apartado d) Entre el público de butacas las reacciones fueron las mismas que es el resto del público, aunque de forma más discreta.

Esta Delegación encontró algún defecto en cuanto al sonido se refiere, ya que sobre todo en los pasajes en que hay un fondo musical o cualquier otra índole, la voz de los primeros artistas se oye con tal intensidad que se puede percibir lo que hablan, bajando luego muy de pronto a menor intensidad, en cuya caso tampoco se los puede escuchar.

Otro aspecto a comentar es el abuso que se hace de las romerías y rondas, pues da la impresión de que en Galicia se pasan todo el día de rondas y romerías. Quizás se haya abusado un poco en las intervenciones de las Coros.

En general la película es buena y puede codearse con las mejores de este género.

Dios guarde a V.I muchos años.
Cádiz 28 de Diciembre de 1946.
EL DELEGADO PROVINCIAL

MAR ABIERTO – CASTELLÓN – 07.06.1947

La película española titulada "MAR ABIERTO" ha sido estrenada en esta capital, siendo bien acogida por el público que en su mayoría la ha catalogado como película discreta en lo que hace referencia a asunto e interpretación, y de cualidades apreciables en cuanto a fotografía de exteriores. Recogimos la crítica, en ciertos sectores de espectadores, de la excesiva lentitud de muchas escenas.

Esta Delegación considera la película como bien lograda y que sin pretensiones extraordinarias, cumple con su misión de ir desarrollando la trama argumental. Opinamos que en muchos momentos adolece de demasiada teatralidad y que hubiera sido conveniente algún que otro corte ya que hay escenas superfluas que hacen languidecer la acción. Hay que elogiar la fotografía, sobre todo en cuanto a la de paisajes, y sobre interpretación y dirección las creemos acertadas.

Todo lo cual tengo el honor de comunicar a V.I. a efectos del informe que ordena el oficio circular n° 2481.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 7 de Junio de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL P.O. EL SECRETARIO PROVINCIAL

MAR ABIERTO – CUENCA – 08.04.1947

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL CUMPLIENDO EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481

a) Aceptación o repulsa por parte del público.
Esta película ha merecido por parte del público comentarios muy encontrados y opuestos respecto a su aceptación o repulsa.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental etc.

Generalmente se ha coincidido en valorarla desde el punto de vista artístico por su bella fotografía y paisajes que enmarcan la acción de sus personajes.

Técnicamente tampoco se le hacen reparos no encontrando el defecto frecuente en las películas españolas de lentitud y pesadez en los movimientos de cámara.

El argumento para una parte del público roza los linderos del folletín, fundamentando este opinión por la introducción en el tema del tipo a del usurero, que según este sector de público, tipifica el trasnochado folletín español.

El contraste de opiniones por parte del público suele centrarse en la labor interpretativa, pues mientras unos la encuentran justa y apropiada a los distintos momentos y exigencias del tema y acción, otros la tacha de falta de naturalidad de los actores, a quienes se les critica por sus actitudes e interpretación puramente teatrales.

Asimismo, una mínima parte de espectadores critica no dar esta película expresión propia y exacta del ambiente local, que en su juicio ha quedado confiado exclusivamente a la parte musical, de forma que ese ambiente gallego que pretende plasmar en imágenes no lo logra cumplidamente, señalando a este propósito que el personaje femenino ni siquiera ha hecho suyo el acento gallego en la expresión.

c) Parcialidad o totalidad de las reacciones.

Como anteriormente queda indicado las reacciones se pueden clasificar en varios grupos: uno que la encuentra totalmente de su agrado considerando ligeros los defectos señalados.

Otro que hace resaltar sus defectos de interpretación no permitiéndoles valorar los aciertos de tema y desarrollo.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Esta Delegación estima que la película objeto de este informe entraña un sentido profundamente español en el desarrollo y solución que se da a los problemas humanos que en la misma se plantean, considerando este aspecto como lo más decisivo e importante para la creación de un cine auténticamente español, alejado por una parte de las formas universales, en virtud de las cuales se tiende al modelo de Norteamérica, y, por otra, del localismo vulgar y ramplón, propio de la España de pandereta.

Cuenca, 8 de Abril de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo: José L. Álvarez de Castro

MAR ABIERTO – GRANADA – 24.02.1947

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "MAR ABIERTO".

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto, por parte del público.

Ha merecido más aceptaciones que repulsas, fundamentándose el público, para opinar de este modo, en los datos que se incluyen en los Apartados que continúan.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que haya podido originar tales reacciones.

La Dirección se califica de muy acertada, sin perjuicio de que se considere demasiado lento el desarrollo de la acción; la interpretación se estima buena, la fotografía insuperable, el argumento en general, emotivo, y la parte folklórica, que corre a cargo de los Coros de Orense, sencillamente magnifica.

c) Si las mismas han sido parciales o totales.

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

La reacción ante esta producción nacional, ha sido idéntica entre todos los sectores, cautivados sin duda por el mayor de los encantos que esta película encierra, su extraordinaria sencillez.

e) Juicio propio.

Coincide, por esta vez, con el del público de todas las clases sociales, aunque particularmente creo que debo de insistir, como nota favorable, en la de los exteriores de la fotografía, y como desfavorable, en la lentitud de 1a acción.

f) Adjuntas se remiten las criticas aparecidas en la Prensa local.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 24 de Febrero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

MAR ABIERTO – GUADALAJARA – NON DATE

INFORME DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "MAR ABIERTO"

Estrenada en el "Cine Imperio" de esta capital el día 21-12-46

a) Esta película ha gustado principalmente a la gente aficionada, a toda clase de folletines bien sean literarios o cinematográficos.

La opinión general es la de que se trata de una película más de las que corrientemente se producen en los estudios nacionales.

b) La causa principal de aceptación de esta película es la de su argumento sencillo y sentimental tan del agrado de una gran masa del público español que acude al cine solamente para pasar un rato entretenido sin exigir unas condiciones determinadas de calidad y buen gusto.

c) Los principales peros que se ponen a esta película son las de que se trata de una comedia de Adolfo Torrado hecha únicamente para poner de manifiesto el ambiente y las costumbres típicas de la región galaica, pero ausente de ambiciones en lo técnico.

d) Estas afirmaciones fueron hechas por aquel núcleo bastante extenso de personas que huyen del hecho, de que nuestro cine se dedique a ensalzar una determinada región española para poner de manifiesto la riqueza de su folklore y que por el contrario cree que hay asuntos de carácter general con los cuales no se atreven los productores españoles.

El Juicio particular de esta Delegación es de que se trata de una película corriente en la que sin embargo se advierte un deseo de superación, que la hace muy aceptable.

MAR ABIERTO – HUELVA – 03.03.1947

En cumplimiento de las instrucciones contenidas en el oficio-circular n°2481, a continuación informo sobre la proyección de la película española "MAR ABIERTO", estrenada en el Cinema Rábida de ésta capital, el día 22 de febrero último:

a) La película ha sido muy bien acogida, por parte del público en general.

b) Las razones que han originado ésta buena acogida son, tanto de tipo técnico y artístico, como argumental, ya que en todos estos aspectos se considera la película en cuestión como un éxito de nuestra producción cinematográfica, elogiándose sobremanera el acierto de los directores al producir películas, cuyo argumento las hace aptas para toda clase de público.

c) Estas reacciones favorables han sido totales, lo que demuestra que el público sabe apreciar los esfuerzos de nuestra cinematografía, cuando ésta les ofrece películas que en nada tienen que envidiar a las extranjeras.

Estos comentarios, se han recogido, incluso en aquel sector del público que tiene por costumbre, considerar a las producciones españolas como inferiores, aún sin haberlas visto.

d) En cuando al Delegado que suscribe, la película de referencia ha sido totalmente de su agrado, opinando que nuestro cine debía intensificar la producción de películas como ésta, cuyo argumento y realización, las hace asequibles para toda clase de públicos.

Se adjunta recorte de la crítica, publicada en el periódico "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 3 de marzo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José González Duque de Heredia

MAR ABIERTO – JEREZ DE LA FRONTERA – 04.0.1947

De acuerdo con lo ordenado por V.I. en su oficio-Circular n° 2481 de fecha 30 de Noviembre del año ppdo, a continuación le trascribo informe sobre la película "MAR ABIERTO", proyectada en el Teatro Villamarta de JEREZ DE LA FRONTERA el día 27 de Diciembre.

Apartado a) Fue aceptada totalmente por todo el público.

Apartado b) Lo que consiguió la aceptación total de esta pe1ícu1a a más de su bella fotografía de los paisajes gallegos, la amenidad de su argumento y magnífico sonido.

.Apartado c) Fue total.

Apartado d) Todo el público la acogió favorablemente siendo aplaudido el final de la proyección.

Nuestra Delegación Local en Jerez de la Frontera está de acuerdo en un todo con el criterio reflejado en los apartados anteriores.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Cádiz a 4 de Enero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

MAR ABIERTO – LEÓN – 26.09.1947

INFORME

A tenor de lo prevenido en el Oficio Circular de esa Dirección General de Cinematografía y Teatro de fecha 30 de Noviembre próximo pasado y habiéndose proyectado en esta Capital, durante los últimos días, la película de producción nacional que a continuación se cita, paso a emitir el

informe que en aquella se previene, sobre la acogida dispensada por el público y objeciones que, en la necesidad de un enjuiciamiento subjetivo del que suscribe, creo de mi deber estimar.

a) En consonancia con este apartado de aquel Oficio Circular es de consigna que la acogida dispensada por el público ha sido favorable, con un éxito de asistencia durante los diferentes días y que se ha mantenido, desde su estreno en los locales que de ordinario reúnen un público selecto y cultivado y durante su rotación por el resto de los locales de clase popular; por cuanto en esta Capital una sola Empresa monopoliza todos los cinematógrafos.

b) Las razones que a mi juicio han originado esta unánime aceptación no son sino las que determinan que, por modo general, el público más numeroso y aun aquel de mayores exigencias artísticas suelen coincidir en la buena acogida de una argumentación, como la comentada, de contenido humano y sencillo perfectamente asimilable, al que presta vida una trama sentimental no exenta de momentos de dramatismo; estas características son siempre bien acogidas por el público, aunque a medida de su preparación tengan diferentes exigencias en cuanto a su desarrollo.

A ello se une el colorido de un tipismo regional simpático; particularmente querido y sentido por esta Provincia, con unos fotogramas bien conseguidos y de belleza indiscutible.

La reacción adversa que excepcionalmente cupo observar al que informa, en apreciaciones aisladas, hacían referencia a una disconformidad en cuanto al lenguaje gallego, sus giros y modismos, puesto en boca de los intérpretes; pero sobre esta faceta no posee esta Delegación elementos de juicio bastantes para una estimación solvente.

c) Como ya se especificó, la reacción favorable cabe reputar la unánime en cuanto a asistencia, lo cual ya denota une acogida crítica favorable en principio; el enjuiciamiento artístico acusa ciertos reparos en los diferentes sectores, en la medida de su preparación.

d) En la clase popular fue aceptada incondicionalmente. En la que posee una preparación cultural superior se objetaros serios reparos que no llegan sin embargo a desdecir la agradable impresión deducida.

En cuanto al juicio propio que se demanda en el Oficio-Circular de referencia, esta Delegación ha de especificar que siempre estimó que la producción nacional cinematográfica tiene una cantera inagotable de argumentos que para sí desearían otras naciones de más brillante industria y cuyas dos principales, aunque no únicas, facetas son: nuestra grandiosa epopeya nacional con todas y cada una de las gloriosas páginas de su Historia y de otra parte el rico tipismo regional, con sus costumbres y su colorido local y de paisaje. Y si aquella exige, en su enfoque, una seriedad y solvencia pocas veces conseguidas en nuestra Cinematografía, que al abordar los acontecimientos patrios más bien ha empequeñecido, contra propósito, el Hecho comentado, el segundo aspecto es más llevadero a la Pantalla, exige menos dispendios y siempre es tema fácil para el engarce de una trama sentimental; con la estimable diferencia de que un desacierto en este terreno no tiene mayores consecuencias.

Estimamos, pues, acertada la elección del argumento, aun cuando la inconfundible factura de los trabajos del autor del guión acuse las exageraciones que le son habituales.

Acertada asimismo la elección y labor de los artistas: Maruchi Fresno encarnó su papel con el encanto femenino suave que era de exigir a su cometido; José M^{a} Lado sorprende gratamente al mostrar una personalidad viril y simpática; sus gestos y ademanes, oportunos, adolecen acaso de exageración en algún pasaje, por ejemplo aquel en que el padre de su prometida le muestra una

carta en que propone su ascenso como mecánico. Estimamos acertada, en términos generales, la labor del resto de los personajes.

Desde el punto de vista técnico se ha conseguido como fondo unos magníficos fotogramas, especialmente bellos en los que aparece el mar y la montaña.

Igualmente acertada la fotografía del ambiente de puerto, barrio de pescadores, taberna y la casa en que filmaron los interiores, que es la de la protagonista. Bien conseguido el ambiente de la añeja compañía armadora "La Atlántida", pero llevado a la exageración en cuanto a todos sus componentes tanto mujeres como hombres: el contraste de estos, viejos bigotudos y amanerados con el propietario (precisamente), galán joven y desenvuelto, resulta demasiado infantil, buscado tan de propósito que no carece normal.

Los desplantes del tío, descontento y gruñón, rematados con el incidente del sombrero de señora que se pone por equivocación, resulta un truco demasiado sobado, una bufonada falta de originalidad e impropia del cine actual.

La argumentación adolece de esa exageración, muy propia de Torrado, que nos recuerda, los viejos temas en que no se conseguía la admiración del lector o público si no se traía a colación y coyuntura el rico con el pobre: el hombre bueno con el hombre malo. Y sin embargo una más ligera trama habría encajado igualmente en el ambiente conseguido por esta cinta, aparte de que la cinematografía extranjera nos ha demostrado que la sobriedad es más aleccionadora.

Una sola película no llegar a convencernos de que la aldea gallega es una constante fiesta; no era menester recargar este aspecto se protestó de lucir el tipismo local.

Sin embargo la devoción piadosa a la virgencita pequeña y marinera da fondo y emoción al argumento y es la moraleja más trascendente que se deduce. La composición de fotografías con ocasión de la confesión es quizá el trabajo técnico más logrado.

La modalidad de presentar los hechos como una ilación de recuerdos de uno de los protagonistas, que aparece en primer lugar y cuenta su vida a un tercero, nos parece una innecesaria concesión a un sistema, muy usado últimamente por el cinema americano; que en este caso ni era necesario ni oportuno, pues choca con la sencillez de un tema que había de sucederse de la manera más natural y desembarazada.

Las diferentes objeciones apuntadas no alcanzan a desmentir el juicio favorable que en su conjunto nos merece, anteriormente expresado.

Adjunto al presente un recorte de la breve critica hecha por el periódico católico Diario de León, de esta Capital, único que enjuició la película de referencia. El reparo que opone es a nuestro juicio excesivamente ortodoxo; el mismo incidente comentado sobraba en el argumento, que habría resultado más profundo cuanto más sencillo y únicamente cabe justificarle como antecedente del odio que da origen a la escena dramática que sirve y prepara el desenlace.

Es cuanto se cree del caso exponer en el presente informe.

León a 26 de septiembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

MAR ABIERTO – LUGO -20.02.1947

INFORME SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL TITULADA "MAR ABIERTO" Y QUE SE REMITE DE ACUERDO CON EL OFICIO-CIRCULAR N° 248l DE FECHA 30 DE NOVIEMBRE DE 1948.

Apartado a) La película ha sido en general aceptada, no como "pasable" sino como buena.

Apartado b) Técnicamente buena, aunque de argumento sencillo.

Apartado c) La reacción del público, como ya se deja indicado ha sido en general buena, es decir, en su mayoría.

Apartado d) La reacción favorable ha sido, sin distinción de espectadores, o sea, los ocupantes de las diversas clases de localidades.

Ampliación de esta Delegación. A juicio de esta Delegación la película "Mar Abierto", ha causado muy buena impresión, quizás un factor importante en dicha acogida sea la de que la película es de Galicia por excelencia, no solo con sus hermosos paisajes muy bien llevados a la pantalla sino por sus expresiones y música especialmente. Ha detenerse en cuenta además que su Productor y Director son gallegos igualmente. Quizás fuera de la región no cause tan excelente acogida, pero por lo que en esta capital se refiere, se puede "tachar" de verdadero estreno.

Se adjunta igualmente al parte de referencia la crítica del diario " El Progreso" de esta Plaza, único existente.

La película se ha proyectado en el Gran Teatro durante los días 15, 16, 17 y 18 en todas sus funciones.

Lugo a 20 de febrero 1947.
EL SECRETARIO PROVINCIAL
EN FUNCIONES DE DELEGADO

MAR ABIERTO – ORENSE – 17.05.1947

Título de la película: "MAR ABIERTO"
Casa productora: CESÁREO GONZÁLEZ
Local en donde se estrenó: Coliseo Xesteira

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

En términos generales, "Mar abierto" ha sido acogida con agrado y satisfacción, por las razones que luego se expondrán.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

Agradó la referida película porque recoge, con acertada verosimilitud, el ambiente y las costumbres gallegas y por tratarse de un argumento típicamente nuestro.

Hay que hacer constar que las películas de Galicia tienen aquí una aceptación enorme, que satisfacen al público más exigente y refinado.

Había asimismo despertado interés la intervención de la "Coral Gallega de Rueda", de Orense, que interpreta unos cantos regionales en la misma.

c) DICHAS REACCIONES ¿HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Casi totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON:

En todos, pero especialmente entre el poco culto.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

En el transcurso de diez años se han realizado muchas películas de ambiente gallego, algunas de grato recuerdo, como "Polizón a bordo", que obtuvo en Orense un éxito resonante, a raíz de su estreno: sin embargo ¿se ha logrado la película de Galicia? No. Y es lamentable que siendo esta tierra tan pródiga en temas cinematográficos, los directores y productores hasta ahora se han preocupado muy poco de ellos. No obstante algunos gallegos, por ejemplo Cesáreo González, se han esforzado en realzar todo lo posible el tema de Galicia; pero hay que decir que no lo han logrado todavía, ni a medias, y ello ha sido debido, sin duda, a que no le han prestado la atención que se merece.

La película que nos ocupa es, ni más ni menos, como las anteriores, desmereciendo incluso de alguna de ellas. Capta con bastante exactitud nuestras costumbres, siendo este, a juicio de esta Delegación, el único mérito de ella, porque lo demás todo es puro folletín; excepto la interpretación, solo pasable.

Orense, 17 de mayo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

MAR ABIERTO – PALMA – 26.05.1947

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR N° 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "MAR ABIERTO", ESTRENADA EN LA SALA BORN EL DÍA 16 DE MAYO DEL CORRIENTE ANO.

Aceptación o repulsa de que ha sido objeto por parte del público

"Mar abierto" ha sido una película a la cual no se ha concedido importancia, tanto por el público como por la misma empresa.

Proyectada como complemente de una cinta americana de dudosa calidad, y en los días de la estancia del Daudillo [Caudillo] en Mallorca, la cantidad de público que ha asistido a ella puede considerarse muy escasa.

La prensa, por exceso de original, debido a la visita de S.E. el Jefe del Estado, no ha publicado crítica de esta película.

Entre el público que ha asistido a sus proyecciones ha resido recibida con agrado y comentada favorablemente por considerarla entretenida y bastante bien resuelta.

Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que han originado tales reacciones

La fotografía, la ambientación y la bondad del argumento son las principales razones de la simpática acogida obtenida por esta película, a la cual se esperaba con prevenciones.

Si las mismas han sido parciales o totales

Las reacciones han sido casi totales, existiendo solamente un pequeño grupo que la ha encontrado algo pesada debido a la reiteración de sus motivos musicales.

En que núcleos de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron

No puede indicarse grupo especial que haya recibido la película con frialdad o con entusiasmo, por la discreta categoría de la misma y por el escaso número de espectadores que han asistido a sus proyecciones.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

A "Mar abierto" se la puede calificar como buena película. La fotografía magnifica con una diafanidad y sentido artístico que destacan grandemente. La interpretación buena en general, descontando algunas excesos en la parte cómica y mantenido el resto un tono discreto. Dirección acertada, pero sin destellos de originalidad. La parte musical se hace monótona de tanto reitera la misma canción. El maquillaje como en casi todas las películas españolas deja bastante que desear.

En resumen una película que merecía algo más que estrenarla de complemente y mantenerla tres días solamente en el programa.

Palma, 26 de Mayo de 1947.
El Delegado provincial de Educación Popular

MAR ABIERTO – PAMPLONA – 09.10.1947

La película, "MAR ABIERTO" fue estrenada en esta ciudad el día 1 de octubre, en el Coliseo Olympia, habiendo merecido ante el público la acogida sintetizada en los apartados que siguen.

a) La aceptación ha sido total, aunque "numéricamente" no la haya logrado en la cuantía de otras producciones nacionales debido al hecho de que, basándose la Empresa en que se trataba de una realización modesta, y en la prevención general del público, la estrenó en un local de segunda categoría, donde consiguió mantenerse 3 fechas.

b) La aceptación se basa en razones de orden artístico (coordinación del paisaje, del folklore y del motivo dramático) y argumental, a lo que se une el acierto logrado por los artistas en la interpretación gratamente natural de los personajes del drama.

c) Quizá deba excluirse del juicio aprobatorio lo referente al montaje, al desenvolvimiento técnico de determinados aspectos de la Cinta.

d) La objeción apuntada proviene del sector de público que debe estimarse en posesión de una facultad de crítica más depurada.

JUICIO PROPIO. Esta película estrenada sin los alardes propagandísticos que anteceden a las grandes producciones nacionales, ha quitado el mal sabor producido por "Las inquietudes de Shanti Andía", y descubre las ilimitadas posibilidades del cine español, aunque con escasos medios, si éstos son manejados por directores competentes.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 9 de octubre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: Jaime del Burgo.

MAR ABIERTO – SALAMANCA – 03.06.1947

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE MAYO DE 1947, DE ACUERDO CON LA CIRCULAR NUMERO 2481.

Durante el mes de mayo se ha estrenado en esta capital, y en el teatro Bretón, la película titulada "MAR ABIERTO", el día 1°.

a) El público salmantino acudió a ver esta película alentado por el tema siempre simpático del mar y las tierras gallegas, pero salió completamente defraudado en sus esperanzas de ver una cosa buena.

b) No se distinguen las razones que el público tuvo para rechazar de plano esta película más bien fue por el conjunto tanto artístico como literario.

c) La repulsa ha sido general pues las reacciones de le opinión suelen coincidir en este clase espectáculos.

d) En todos.

Juicio personal del Delegado.

Adolfo Torrado eligió bien el tema pero no ha sabido aprovecharlo, teniendo tantos recursos como presta el ambiente gallego. No se ve pericia ni en el desarrollo del argumento en cuanto al libreto, ni tampoco en cuanto a dirección escénica. Por eso la película "MAR ABIERTO" nos resulta pobre en todos los aspectos a pesar del tipismo y de los bellos paisajes de Galicia. Tampoco los actores estuvieron afortunados, pues más que interpretar parece que sueltan una lección aprendida.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 3 de Junio 1947.
EL SECRETARIO PROVINCIAL
EN FUNCIONES DE DELEGADO

MAR ABIERTO – SORIA – 20.03.1947

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "MAR ABIERTO"

a) Ha sido muy bien acogida por todos.

b) Buena fotografía. Bien de sonido. Argumento interesante y bien realizado.

c) Totales.

d) Sin distinción de características en los espectadores.

Juicio Propio

Una película bien realizada en todos sus aspectos, que eleva el buen nombre del cine español.

Con la falta de un pequeño detalle a nuestro juicio: desarrollándose toda la acción en Galicia y siendo sus protagonistas de tipos característicos de esta región, solamente uno habla con acento propio.

Fue proyectada el día 12 del corriente mes.

No se publicó crítica ninguna en la prensa local.

SORIA, 20 de Marzo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

MAR ABIERTO – VALENCIA – 17.02.1947

Película: MAR ABIERTO
Local: Rialto
Fecha estreno: 10-2-47

1° Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parto del público:
Aceptada con complacencia por la mayor parte del público.

2° Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:
La dirección acertada; los demás elementos técnicos cumplen su cometido; la película, fotografía y la buena dosificación del folklore.

3° Si las reacciones del público han sido totales o parciales:
Casi total; con las excepciones habituales por exceso de capacidad o por defecto.

4° En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron:
En la masa de espectadores no contaminada por el cine morboso o del frívolo.

5° JUICIO DE LA DELEGACIÓN: Constituye una película amena, agradable, sin complicaciones y no pesa. Inicia uno de los rumbos del cine español.

Valencia, 17 febrero 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José Corts Grau

MARCELINO, PAN Y VINO

Ladislao VAJDA
1955
Chamartín

Intérêt National
Tous publics
Premier prix du SNE en 1955 ; Prix du CEC (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur pour Juan Calvo, meilleurs décors) en 1955 ; Prix de la revue *Triunfo* en 1955 ; Ours d'argent du Festival de Berlin en 1955

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; religieux

Synopsis : Dans un village aragonais, une fête religieuse a lieu, organisée par le monastère des environs. Un moine raconte l'origine de cette fête à une petite fille alitée. Il y a quelques décennies de cela, aux lendemains de la Guerre d'Indépendance, des religieux franciscains ont obtenu l'autorisation de s'installer à proximité du village après que leur couvent ne fut détruit par les conflits. Un matin cependant, les religieux découvrent un nourrisson qui a été abandonné devant le portail durant la nuit. Après l'avoir baptisé et nommé d'après le saint du jour (Marcelino), ils mènent leurs recherches pour tenter de retrouver les parents de l'enfant, mais en vain. Ne parvenant pas à lui trouver de famille adoptive, les religieux décident de garder l'enfant auprès d'eux et de l'éduquer au sein de la communauté. Le jeune garçon, âgé de cinq ans, anime la vie du couvent grâce à sa malice et ses nombreuses facéties. Seul enfant parmi les adultes, Marcelino va faire du Christ qu'il trouve sur un crucifix du monastère, son ami : il lui parle, lui ramène du pain et du vin pour qu'il mange à sa faim, car ce denier le trouve « trop maigre ». Un beau jour, le Christ finit par descendre de sa croix et par partager un moment avec Marcelino. Il lui demande alors qu'elle est son souhait le plus cher : ce dernier lui demande alors de revoir sa mère. Le Christ le prend alors dans ses bras et lui donne un baiser mortifère. Marcelino expire en douceur pour aller retrouver sa mère. Les moines, affolés, arrivent devant la scène, nimbée d'une lumière spectrale. Ils aperçoivent le Christ remonter sur sa croix, et Marcelino, qui gît sur le sol de marbre. Depuis ce jour, à côté du Christ, repose Marcelino, et chaque année, on célèbre le miracle.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Pablito Clavo (Marcelino), Antonio Vico (frère Puerta), Juan Calvo (frère Papilla), José Marco Davo (le maire), Juan José Menéndez (frère Gil), Joaquín Roa (frère Talán), Mariano Azaña (frère Malo), Isabel de Pomés (mère de Manuel), Carmen Carbonell (Alfonsa), Carlota Bilbao (mère de la fillette malade), Francisco Arenzana (père de la fillette), Antonio Ferrandis (autre frère), José Prada (Roque), Rafael Calvo (maire âgé), Josefina Serratosa (vendeuse de pommes), Francisco Bernal (le cultivateur), José Nieto (policier), Fernando Rey (frère narrateur)

Scénario et dialogues : Ladislao Vajda, José María Sánchez Silva

Photographie : Enrique Guerner

Musique : Pablo Sorozábal

Décors : Antonio Simont

EN BREF

Marcelino, pan y vino est un titre emblématique du cinéma national-catholique des années cinquante. Il s'agit d'une œuvre complète : le mélodrame emprunte aussi bien du sentimentalisme qu'à certains éléments provenant du cinéma d'horreur, pour retranscrire les craintes et les angoisses d'un enfant. Le film a également donné lieu à de nombreuses interprétations psychanalytiques car il narre l'histoire d'un jeune garçon à la recherche de sa mère.

Marcelino, pan y vino ouvre également un cycle cinématographique qui connaîtra un grand succès durant la décennie qui le suit : le cycle des « enfants prodiges ». Le jeune Pablito Calvo a su s'attirer la fascination du public, et le film s'est converti en un véritable phénomène de société lors de sa sortie. Dans son sillage, de nombreux films prenant des enfants comme personnage principal sont produits : *Recluto con niño* de Pedro Luis Ramírez (1956) ou encore *El pequeño ruiseñor* d'Antonio del Amo (1956) s'inscrivent directement dans l'héritage de *Marcelino, pan y vino.*

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 2
Période d'émission des rapports : du 31 mars 1955 au 13 mai 1955

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
31/03/1955	CUENCA	Cine Alegria	3		**3**
13/05/1955	HUELVA	Gran Teatro	3	2	**2,7**
				Moyenne générale	**2,9**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
31/03/1955	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**3**
13/05/1955	HUELVA	Francisco Mora Pérez	DP	**3**
			Moyenne générale	**3**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1955)

MARCELINO, PAN Y VINO – CUENCA – 31.03.1955

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "MARCELINO PAN Y VINO"
Director: Ladislao Vajda
Distribuidora: Chamartín S.A.
Fechas de proyección: del 18 al 25 de marzo
Local: Cine Alegría

a) Aceptación o repulsa por parte del público.
Magníficamente acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Pocas veces se llega a conjuntar en una producción un guión de tanta sublimidad y sencillez, un intérprete capaz de llevar esto a su caro y un director que compenetrado con ello llegue a crear armonía. Y armonía limpia y vibrante es la que produce, en el corazón de los espectadores la contemplación de esta película.

Con lo expuesto queda alabado muy sencillamente los principales factores, paro los elogios a cada uno podían multiplicarse en sus diferentes facetas; acierto de no haber modificado lo más mínimo el guion en su adaptación, exactitud y simplicidad en el dialogo, escenas justas por exposición y ambientación.

A todo ello se suma la magnífica colaboración que presta su interpretación el resto de personajes; la buena fotografía y la música.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Una de las películas españolas en las que ha presidido el acierto por la elección de tema y realización.

Cuenca, 31 de Marzo de 1955.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo : José L. Álvarez de Castro.

MARCELINO, PAN Y VINO – HUELVA – 13.05.1955

A continuación se informa sobre la acogida dispersada en esta capital, a la proyección de la película "MARCELINO, PAN Y VINO", estrenada en el Gran Teatro el día 16 de abril ppdo.:

a) La película ha sido muy bien acogida.

b) Esta acogida se debe tanto a los valores técnicos como artísticos, pero muy especialmente a la interpretación.

c) Han sido totales.

d) En el sector de espectadores, de un nivel cultural algo elevado, se comenta que aunque el cuento ha perdido algo de su primitiva belleza literaria, ha ganado en emotividad y ternura, principalmente por la magnífica interpretación del niño Pablito Calvo. Comentan algunos defectos de técnica que en general pasan desapercibidos.

En el resto de los espectadores, menos exigentes, película ha sido bien acogida sin reservas de ninguna clase, ya que tanto su argumento y realización, como la interpretación la han encontrado inmejorables.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que "MARCELINO, PAN Y VINO", es una magnífica producción de nuestro cine, en la que la técnica, realización, dirección y magnífica

interpretación, han conseguido un bello conjunto, a cuyo realce contribuye una estupenda fotografía. Los defectos técnicos, son tan insignificantes, que para la mayoría pasan desapercibidos.

Se adjunta crítica publicada por la prensa.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva 13 de mayo de 1955.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
F: Francisco J de Mora Pérez

MARE NOSTRUM

Rafael GIL
1948
Suevia Films

Première catégorie
Tous publics
Mention honorifique du SNE ; Prix du meilleur réalisateur (R. Gil) et du meilleur acteur (F. Rey) du CEC

Genre(s) cinématographique(s) : guerre et espionnage ; drame ; romance

Synopsis : A Naples, en 1939, le « Mare Nostrum », un navire marchand espagnol, est contraint d'accoster suite à une panne. Son capitaine, Ulises Ferragut en profite pour visiter les ruines de Pompéi. Lors de sa visite, il fait la connaissance de Freya Talber, une belle et mystérieuse jeune femme, de qui il tombe éperdument amoureux. Cette dernière le pousse alors à rejoindre un réseau d'espionnage allemand auquel elle appartient. Le capitaine est ainsi missionné pour conduire un navire destiné à semer des mines partout dans la Méditerranée. Une fois sa mission accomplie, Freya l'abandonne. A son retour à Naples, Ulises apprend que son fils Esteban était parti à sa recherche, et qu'il est retourné en Espagne faute de l'avoir retrouvé. Cependant, le navire sur lequel son fils voyage heurte de plein fouet l'une des mines déposées par Ulises et le jeune homme meurt sous l'impact de l'explosion. Ulises décide alors de se venger et passe dans le camp des Alliés. Lorsque les troupes américaines libèrent Naples, le capitaine retourne dans la ville où il tombe de nouveau sur Freya. Cette dernière le supplie de lui pardonner et prétend vouloir revenir avec lui. Encore amoureux de la belle jeune femme, Ulises la rejette pourtant. Pour lui prouver que l'amour qu'elle lui porte est sincère, elle le prévient que les Allemands veulent le tuer. Peu de temps après, Freya, dénoncée par ses propres compagnons, est fusillée tandis que l'aviation allemande prend la fuite, survolant le « Mare Nostrum » sur lequel Ulises a repris la mer.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Maria Felix (Freyra), Fernando Rey (Ulises), Guillermo Marin (Von Kramer), José Nieto (Kurt), Juan Espantaleon (Tio Caragon), Profiria Sanchiz (docteure Fedelman), Eduardo Fajardo (apitaine), Agel de Andrés (Toni), Rafael Romero Marchent (Esteban) ; Nerio Bernardi (Enrico de Paoli), Osvaldo Genazzani (John), Aruro Marin (chef du tribunal militaire), Felix Fernandez (réceptionniste), José Prada (membre du tribunal)

Scénario : Rafael Gil

Dialogues : Antonio Abad Ojuel

Photographie : Alfredo Fraile

Musique : Juan Quintero

Décors : Enrique Alarcon

EN BREF

Il s'agit de l'adaptation du roman d'espionnage de Vicente Blasco Ibañez publié en 1916, qui se déroulait durant la Première Guerre mondiale. Rafael Gil et son scénariste, Antonio Abad Ojuel décide de transposer l'action durant la Seconde Guerre mondiale

Le message du film vise à démontrer que l'Espagne est demeurée neutre durant le second conflit mondial. Le second d'Ulises lui rappelle que son engagement en faveur de l'Allemagne est considéré comme un acte de trahison nationale. Il décide donc, pour ne pas compromettre son pays, de mener son action à titre individuel en se débarrassant de son pavillon espagnol pour arborer un pavillon grec. De cette façon, ce n'est plus un navire espagnol qui commet le sabotage de la Méditerranée, mais bien un individu isolé. De plus, l'engagement du capitaine est sévèrement puni par la tragique perte de son fils, qui meurt dans l'explosion d'une mine qu'il a contribué à poser. Rafael Gil intercale également de nombreux flash radio dans les scènes s'employant à rappeler la neutralité de l'Espagne dans le conflit.

Ce film est le premier film espagnol dans lequel intervient une étoile du cinéma mexicain, María Félix.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10
Période d'émission des rapports : du 4 janvier 1948 au 3 juin 1949

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Nuevo Teatro	2	0	1,3
31/01/1949	ALICANTE		-2	3	-0,3
04/01/1948	CASTELLON		-2		-2
07/01/1949	GRANADA		2		2
03/06/1949	HUELVA	Teatro Mora	2	-2	0,7
21/03/1949	PALMA	Sala Augusta	3	2	2,7
12/05/1949	PAMPLONA	Principe de Viana	0		0
04/03/1949	SALAMANCA	Teatro Gran Via			
12/01/1949	VALENCIA		2	-3	0,3
03/01/1949	VALLADOLID		2	-3	0,3
				Moyenne générale	**0,6**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA			**2**
22/02/1947	ALICANTE	Luis Villo Moya	DP	**-1**
04/01/1948	CASTELLON	Francisco Mundina Vea	SP	**-2**
07/01/1949	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**3**
03/06/1949	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	**2**
21/03/1949	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
12/05/1949	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**0**
04/03/1949	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**-2**
03/01/1949	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez		**2**
			Moyenne générale	**0,7**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1948-1949)

MARE NOSTRUM – ALAVA - Non daté

INFORME DE LA PELÍCULA " MARE NOSTRUM"

Distribuidora: Suevia Films
Intérpretes: María Félix, Fernando Rey, Guillermo Marín, José Nieto, etc.
Clasificación: Mayores de 16 años con cortes
Estreno: Sábado, día 5 en el Nuevo Teatro
Expte. Núm. 8737

a) La película española "Mare Nostrum" se proyectó de estreno en nuestra Capital, obteniendo una buena acogida en general.

b) Argumentalmente y queriendo hacer una película de espionaje se ha conseguido la realización del objetivo propuesto, aunque en muchos momentos decaiga la acción por falta de unión en la trama argumental.

Hemos de alabar igualmente el que la cinematografía española haya salido fuera de nuestras fronteras para recoger más fielmente algunos exteriores que dan tono y valor a muchas escenas.

También las escenas marineras están bien realizadas, aunque hayamos de señalar la falta de luz en varios fotogramas.

La interpretación más destacada corresponde a Fernando Rey, ya que María Félix hace una exhibición y ostentación personal que no está de acuerdo con su propia interpretación. Así destaca la interpretación de Fernando Rey a pesar de que el productor y director parecen empeñados en una única misión: la de que la interpretación de María Félix destaque sobre todas las otras.

c) La película tuvo un sector de detractores.

d) Correspondieron los que mostraron su indiferencia ante la proyección de la película al grupo de personas menos dotadas intelectualmente.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido la proyección de la película "Mare Nostrum" es favorable a la misma.

Es indudable el mérito de este producción nacional que ambienta con toda justeza supone un destacado avance en nuestra marcha hacia la perfección de nuestra cinematografía.

Tanto los interiores como los exteriores se hallan bien recogidos y magníficamente seleccionados hasta en los menores detalles.

La interpretación muy buena por parte de Fernando Rey no lo es tanto por María Félix, a cuyo rededor se acumulan elementos para su propio lucimiento, destacando únicamente por su belleza, de la que abusa en numerosas ocasiones al prodigar sus actitudes ante la cámara.

El argumento no está bien desarrollado, aunque realmente sostiene la atención de los espectadores de principio a fin.

MARE NOSTRUM – ALICANTE – 31.01.1949

"MARE NOSTRUM"

a) Aceptación o repulsa con que el público ha acogido la película

Película discutida, en los diversos sectores de público. Se le atribuye entre los defectos mejor entre los excesos – el de un continuado exhibicionismo de la figura femenina central, con su interminable desfile de modelos. Espectadores hubieron que en sus comentarios incluyeron la sospecha de si toda la película no tendría otro objeto que esa exuberancia de "poses".

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que haya podido originar tales reacciones

Para otros la película tiene aciertos técnicos indudables, incorporándose a la naturalidad de la cinematografía universal y constituyendo una muestra del avance de nuestro cine.

c) Si las mismas han sido parciales o totales.

La adaptación de la obra original, con las alteraciones introducidas, ha suscitado escasos elogios y si muchas censuras. De las interpretaciones, pocos comentarios. Abundantes y muy apasionados sobre la belleza de María Félix.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

Este apartado queda cumplimentado con los anteriores.

"JUICIO PERSONAL"

= = = = = = = = = = = = = = = = =

Favorable a la técnica. Falta de imaginación y de originalidad. Planos bien concebidos, como ocurre siempre con este director sin sello propio, y de acusadas reincidencias - como la escena del acuarium que ya hemos visto sin ir más lejos en una reciente película de Orson Welles. La concebida frialdad, hace sospechar una preparación lenta de cada plano pero solo de un punto de vista plástico. Falta de fluidez en las escenas, súbitamente fundidas, como por ejemplo la de la salida de la protagonista del barco con el Jipp y los soldados esperando como si solo preocupasen a la dirección el encuadre inicial de los planos. Rigidez y falta de humanidad en los personajes, mucho más censurable en una película como esta cuyo clima ha de ser la pasión. En fin, todos los aciertos y los enormes defectos que generalmente se dan en las producciones de este director.

En cuanto a la adaptación de la novela, con la cual solo se ha pretendido comercial con el título y la influencia en el mundo de su autor, no está justificado. Primero porque un guion original de asunto de espionaje hubiese sido más conveniente. Segundo, porque en la novela de Blasco Ibañez, ha sido una audacia el trasplantar la acción a nuestros días, además ha perjudicado el argumento revelando la falta de valor para afrontar una película de ambiente, y aun mas, no deja de ser un intento infructuoso, porque la intriga pierde fuerza lógica. El tiempo no pasa en balde, las reacciones de un español, no son en absoluto las que se le han querido dar al personaje central de la cinta y mucho menos de un español en el terreno de la política. No puede concebirse además, puesto que el español eje de la novela vivió un episodio de la guerra del 14 y el de la película lo vive de la pasada contienda mundial. Las relaciones de los países no eran entonces tampoco las mismas, así se explica el tono ilógico y pleno de convencionalismos en unas escenas que han de estar llenas de pasión e interés por la lucha que las anima. Sin contar con lo poco "piadoso" que resulta a estas alturas verter sobre los alemanes nosotros los españoles todos los tintes sombríos y

antipáticos que día a día usan los aliados pretendiendo pintar la hiena de la guerra solo en el suelo y pueblo alemán quedando ellos cual blancas palomas "inmaculadas". Torpe es todo esto y torpe la elección del argumento que se agrava mucho más con el deseo de actualizarlo.

La obra de Vicente Blasco Ibañez y en el ambiente que el la escribió, no cabe duda que hubiese tenido un valor evocativo e indudable. En manos de sus adaptadores resulta un feo falseamiento del autor de "Mare Nostrum" y el intento de rectificarle hoy a Blasco Ibañez sus faltas y sus fobias, resulta poco más o menos gracioso.

Todas las novelas de Blasco Ibañez, han tenido una fuerza descriptiva del ambiente superativa a los quilates del argumento. Carece en absoluto de color local y por las alteraciones cronológicas casi se diría que de sentido de época.

Y para terminar este juicio personal, pero además ambientado en la auscultación publica, debemos manifestar, que se debiera cuidar muchísimo más esta clase de películas sujetas al crédito sindical. Puesto que no debiera administrarse caprichosamente el crédito de los españoles. Película enfocada bajo un sucio tema comercialista y prostitutivo en la que a grandes voces clama el único deseo de sus productores de exhibir a la actriz destacando sus formas a los públicos convirtiendo la espiritual belleza de María Félix en pasión y recreo de los sentidos.

Película que creemos enfocada a trasplantar nuestras cosas allende los mares, no debiera haberse producido tan ilógicamente y con un concepto tal falso de los españoles, en contra de lo que nuestras propagandas del Estado claman del pueblo espiritual y eminentemente romántico.

El resto de los intérpretes, discretos. El concepto de la película es, repetimos, que se han logrado avances indudables en la técnica cinematográfica española, sin dejar de incurrir en los que hasta ahora podríamos definir defectos de enfoque de nuestro cine.

Nos permitimos llamar la atención de V.I. en cuanto a la diferencia que ha de encontrar en este juicio crítico sincero, por encima de todo y fruto de pensadas ideas, así como de impresiones recogidas, en contraste con la crítica periodística que se adjunta, en la que se observará un tono extremadamente benévolo debido a que "Mare Nostrum" fue patrocinada por la Prensa de esta Capital con fines lucrativos.

INFORME GENERAL SOBRE LA MARCHA DE LA CINEMATOGRAFIÁ

Con toda normalidad han funcionado los servicios cinematográficos en el territorio de esta demarcación.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Alicante, 31 de Enero de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: Luis Villo

MARE NOSTRUM – CASTELLÓN – 04.01.1948

Tengo el honor de poner en su conocimiento que ha sido estrenada en esta Capital la película española titulada MARE NOSTRUM.

Aunque la misma era esperada con cierta expectación la acogida que se le dispensó fue de cierta frialdad, pues en general podemos afirmar que defraudó las esperanzas de la mayoría de los espectadores. Escuchamos criticas especialmente en lo que se refiere a la interpretación de la protagonista, defectos de sonido (especialmente en lo que a la voz de aquella atañe), obscuridad e imperfecciones en fotografía, y sobre todo acerca de la reiteración de primeros planos de la figura femenina que llegan a cansar, culminando en la escena de la canción por ella interpretada. También

es justo decir que recogimos elogios sobre presentación y decorados, interpretación en general y realización de las escenas de guerra.

Esta Delegación cree que es película a cuyo argumento pudo sacársela un mayor partido; no nos ha convencido la adaptación hecha de la novela original. A la dirección hay que anotarle un éxito en la realización en general, a la que ha sabido dar un ritmo vivaz y moderno; aunque con el defecto de la reiteración de primeros planos de la primera actriz femenina y sobre todo del hecho de que los protagonistas parece casi siempre cómo que se hablan al oído; especialmente en la primera mitad de la cinta se exageran sobremanera esos defectos. La fotografía es buena y el sonido tiene errores grandes, cómo el no haber sabido captar la voz de la primera actriz, a la que no hay modo en entender la mayoría de palabras. La interpretación buena por la mayoría de actores, descollando el protagonista. Decorados y presentación gayan a gran altura.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde A V.I. muchos años.
Castellón 4 de Enero de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.O.
EL SECRETARIO PROVINCIAL

MARE NOSTRUM – GRANADA – 07.01.1949

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "MARE NOSTRUM".

a) Aceptación ó reparos de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película a que hacemos referencia, ha tenido muy buena acogida entre el público, por tratarse de una cinta de calidad, que interesa extraordinariamente al espectador, por su intriga paulatinamente desarrollada, sin un fallo ni estridencias, y su gran fuerza dramática.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.,que hayan podido originar tales reacciones.

Desde el punto de vista técnico, la película está muy bien lograda, acreditándose, una vez más, Rafael Gil, como uno de los mejores directores actuales. La adaptación y guion obra también de R. Gil muy acertada, al situar la época de la acción de la cinta, en los años de la última contienda mundial, en vez de seguir fielmente la novela de Blasco Ibañez, que situaba el clima en los años 1914 al 1918.

No obstante esto, el gran argumento de la obra ha quedado en pie, emotivo, dramático e interesantísimo siempre, aun conociéndolo de antemano.

Un elogio justísimo merece la magnífica fotografía de Alfredo Fraile, bellísima, limpia, con extraordinaria luminosidad, sin un plano en sombras, aun cuando en ello han influido los escenarios naturales en que se desarrolla la película.

La interpretación, excelente por parte de Fernando Rey, expresivo y seguro, compenetrado con el personaje que encarna, de por si algo difícil, y que en esta película da una lección de gran actor.

María Félix, bella mujer y discreta cantante realiza una buena labor. Es lástima que su débil voz y su pronunciación hagan inteligibles muchas de las escenas.

Guillermo Marín, Angel de Andrés, José Nieto, Espantaleon, Porfiria Sanchiz y Rafael Romero, en unión de otros actores secundarios contribuyen al éxito de esta cinta.

c) Si las mismas son totales o parciales:

Totales, por las razones antes expuestas.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público fue acogida con agrado la película, por su gran calidad.

e) Juicio propio:

"Mare Nostrum", es una gran producción nacional, que honra al cine español, por su argumento interesante y dramático y su magnífica realización e interpretación, habiendo gustado al público, que la aplaudió merecidamente en su estreno.

En hoja adjunta, se acompaña la crítica aparecida en el Diario "Patria".

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 7 de Enero de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas

MARE NOSTRUM – HUELVA – 03.06.1949

De conformidad con lo dispuesto por esa Superioridad, a continuación se informa sobre la acogida dispensada por el público, a la proyección de la película "MARE NOSTRUM", estrenada en el Teatro Mora de ésta capital, el día 28 de mayo ppdo:

a) La película ha sido bien acogida por parte del público.

b) Las razones se refieren principalmente al argumento y a la interpretación, especialmente de su protagonista masculino.

c) Estas razones han sido totales.

d) Algunos espectadores se lamentan de la excesiva lentitud de la película, que hace un poco pesada la proyección. Se recogen comentarios muy favorables a la estupenda actuación de Fernando Rey y a la de María Félix, que no elogian tanto por su actuación, sino por su belleza.

A mi juicio, la película en cuestión, constituye otro gran acierto de nuestra producción cinematográfica, destacando en ella la excelente dirección técnica, que ha sabido sacar el máximo partido de las aptitudes artísticas de los intérpretes. En algunos momentos, su proyección resulta algo lenta, pero son los menos; la excelente fotografía contribuye grandemente al éxito alcanzado por la película.

Se adjunta recorte de la crítica publicada por el periódico "ODIEL", único de la provincia.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 3 de junio de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José González Duque de Heredia

MARE NOSTRUM – PALMA – 21.03.1949

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NÚMERO 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "MARE NOSTRUM", ESTRENADA EN LA SALA AUGUSTA DE ESTA CAPITAL EL DÍA 15 DE MARZO DE 1949.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA.

La película ha sido recibida con gran aceptación, debido principalmente a la actuación de la artista mejicana María Félix, primera en España que era esperada con gran interés, por considerársela como una de las mejores artistas de Hispano América.

María Félix no solo no ha defraudado al público, sino que ha sido el mayor aliciente de "Mare Nostrum", ayudada eficazmente por una cámara cuyo principal fin ha sido, al parecer, realzar sus femeninos encantos.

Ha gustado también la interpretación de Fernando Rey, así como el montaje de la película y ambiente natural de sus escenas.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Para los conocedores de la obra del escritor valenciana Blasco Ibañez, ha causado extrañeza que la acción haya sido traspasada a la reciente guerra mundial, introduciendo con ello diversas modificaciones en la trama, que si bien son de escasa importancia, ocasionan algunos fallos en su exposición.

La parte técnica de la cinta está muy bien resuelta, ya que no tienen importancia algunas puerilidades que pueden observarse, propias de tal clase de películas.

El medio ambiente es muy bueno y existe naturalidad, lo cual es de gran interés en el cine actual. La fotografía es buena, con trozos de noticiarios, lo mismo que la interpretación secundaria.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES O PARCIALES

Han sido totales las reacciones favorables.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Buena película es "Mare Nostrum". Bien montada y realizada, y con excelente intérpretes, aun cuando tal vez se haya abusado un poco en la exaltación de la figura de María Félix, la cual proporcionar según las mujeres aparte del placer de exhibición de un numeroso surtido de vestidos, el fallo de que estos corresponden a la moda actual, en tanto que la acción de la cinta se desarrolla entre los años 1939 y 43, durante los cuales la línea elegante era muy diferente.

La interpretación es en general buena y la dirección de Rafael Gil es discreta y sin pretensiones. En “Mare Nostrum" había tema para una buena dirección, ambiciosa y de personalidad. Pero Rafael Gil ha preferido el éxito de público y taquilla que corresponde a la exhibición de María Félix, a costa de todo lo demás.

Palma de Mallorca, 21 Marzo 1949

El Delegado provincial de Educación Popular

MARE NOSTRUM – PAMPLONA – 12.05.1949

Título: "MARE NOSTRUM"
Casa: Suevia Films
Expdt.: 8737
Nac.: Española
Día de estreno: 1 de mayo
Local: "CINEMA PRINCIPE DE VIANA"

CRITICA

a) La acogida dispensada por el público fue de indiferencia a pesar de venir precedida de una extraordinaria propaganda sobre las cualidades de su intérprete María Félix.

b) El motivo de la acogida se basa, principalmente, en la interpretación que se estima muy deficiente, de la protagonista, aunque, en otros aspectos, se hayan visto detalles sobresalientes.

c) El juicio se refiere a toda la película.

d) Han coincidido todos en la apreciación apuntada, incluso la crítica de los periódicos, alguno de los cuales "salva" la película por motivos técnicos y artísticos.

JUICIO PROPIO: Coincide, en absoluto, con el del público: todo el dramatismo de la película queda paralizado en la sosería de la principal intérprete.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 12 de mayo de l949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: Jaime del Burgo.

MARE NOSTRUM – SALAMANCA – 04.03.1949

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE FEBRERO DE 1949, DE ACUERDO CON LO ORDENADO EN LA CIRCULAR NUM. 2481.

"MARE NOSTRUM", en el Teatro "Gran Vía" el día l7 de febrero 1949.

a) Ha habido aceptación en cierta parte de público, y repulsa en otra.

b) Las razones estriban en la parte técnica y parte argumental, principalmente.

c) Parciales.

d) En el grupo de espectadores entendidos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

A parte ya del traslado de época que se hace en la cinta respecto de la novela de Blasco Ibáñez, la película no satisface por no haberse atendido a producir algo con interés vital. Rafael Gil ha atendido mucho a la presentación, así como a la pulcritud artística, pero por excederse demasiado en la parte que pudiéramos llamar paisajista y fotográfica, descuida sobremanera la parte interpretativa, por lo que no ha logrado una producción que merezca la pena de contarse entre el buen cine español.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 marzo, 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: R. G. Cantolla

MARE NOSTRUM – VALENCIA – 12.01.1949

INFORME DE LA PELÍCULA MARE NOSTRUM.

1° Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público:

Acogida bastante bien por una parte del público. Ha merecido la repulsa del sector más educado y culto.

La elección del argumento deja mucho que desear por todos los conceptos. La dirección buena. Los trajes de la protagonista han sido objeto de comentarios como el siguiente: "Una película en que esta rebuscado el éxito a base de los encantos, físicos de María Félix; ella, como artista: muy mediocre".

JUICIO DEL DELEGADO: La crudeza de algunas escenas y la exhibición de María Félix, hacen que la película sea rechazarle y que algunos momentos, como aquel en que por primera vez aparece ella en la pantalla, sean acogidas con muestras de burla por parte del público. Insisto en que hubo poco tacto al escoger el argumento y en la escasa calidad artística de la protagonista cuyo éxito es solo físico.

Valencia, 12 de Enero de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José Corts.

MARE NOSTRUM – VALLADOLID – 03.01.1949

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL

"MARE NOSTRUM"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Esta película era esperada con mucha expectación, principalmente por la intervención de María Félix, y también por tratarse de un argumento bastante popular, cual es la novela de Blasco Ibáñez, y estar dirigida por Rafael Gil. No ha respondido sin embargo a la expectación despertada, y si bien una gran masa del público ha salido complacida, puede decirse que el público selecto es de opinión contraria. No obstante la acogida dispensada a esta película es superior a muchas otras españolas.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. La interpretación: María Félix, si como mujer ha triunfado en la pantalla, como actriz no ha venido a enseñar nada nuevo. Fría, intencionadamente provocativa e ininteligible al hablar. Artísticamente ha decepcionado. Del resto, muy discretos, destaca Ángel de Andrés. La dirección, buena, sin llegar a la altura obtenida por Gil en otras proyecciones. Francamente deplorable el guión, que destroza la obra de Blasco Ibáñez. Discreta la cámara y muy deficiente el sonido.

JUICIO DÉ ESTA DELEGACIÓN. El reflejado en el párrafo anterior.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 3 de Enero de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo: A. Santiago Juárez

MARÍA DE LOS REYES

Antonio GUZMAN MERINO
1947
Valencia Films

Seconde catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie ; romance

Synopsis : César, célibataire endurci et séducteur invétéré, revient à Séville après un long séjour passé à Paris. A son arrivée, il fait la connaissance de María de los Reyes, une jeune coquette capricieuse, promise à son frère, Mario. Pour prouver à son frère que ce mariage est voué à l'échec, César feint de séduire la jeune femme durant une partie de chasse. Cette dernière ne demeure pas insensible au charme du jeune homme. Mario surprend alors les deux jeunes gens alors qu'ils se trouvent très proches l'un de l'autre. Fou de colère, il se dispute violemment avec César. Ce dernier, alors même qu'il commence à éprouver des sentiments pour María, décide de faire passer le bonheur de son frère avant tout. Il parvient ainsi à arranger la situation et à réconcilier les deux fiancés. Néanmoins, la jeune femme s'est également éprise de César. Elle prétend pourtant à qui veut l'entendre que son futur beau-frère a tenté de la séduire contre son gré. La réputation de séducteur de César joue contre lui, et personne ne le croit lorsqu'il affirme qu'il a agi dans l'intérêt de son frère, pour le mettre en garde et lui démontrer les risques d'un tel mariage. Après de nombreux rebondissements, César et María de los Reyes finissent par se retrouver puis par se marier.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Amparo Rivelles (María de los Reyes), José María Seoane (César), Raúl Cancio (Fernando), Milagros Leal (Teresa enfant), Manuel Arbó (Feliciano), Carlota Bilbao (Pepita), Valeriano Andrés (Emilio), Anibal Vela (colonel), Rafael Cores (Mario), Adrinao Rimoldi, Julia Pachelo, Carmen Reyes, Pacita Tommas, Julia Lajos, Roosalia Riquelme, Casimiro Hurtado, Félix Fernandez, Carlos Diaz de Mendoza, Manuel Requena, Carlos Rufart, Manrique Gil, Isabela de España, Mari-Rosa, Gomaneda, José Maria Ortega

Scénario et dialogues : Antonio Guzmán Merino

Photographie : Hugo Lombardi

Musique : Manuel Quiroga

Décors : Teddy Villalba

EN BREF

Cette comédie légère s'inscrit dans l'humour *costumbrismo* développé par le cinéma espagnol dès l'époque du muet. Il s'inspire des *sainetes*, des comédies théâtrales et autres zarzuelas espagnoles : il pose ainsi son intrigue au cœur de la Séville populaire et de son folklore andalous. Le film s'inspire néanmoins fortement de la comédie sentimentale hollywoodienne, comme en témoigne son scénario-type : deux personnages que rien ne destine à être ensemble se rencontrent et vont progressivement tomber amoureux l'un de l'autre, mais peinent à l'admettre. Finalement leur amour parvient à triompher des obstacles, et les protagonistes finissent ensemble. Ici, le séducteur – César – et la coquette – Maria – finissent par se ranger et adopter un comportement conforme à la norme sociale du premier franquisme en se mariant.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10
Période d'émission des rapports : du 16 mars 1948 au 13 février 1950

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
13/02/1950	AVILA	Teatro Principal	0	-3	**-1**
Non indiquée	BADAJOZ	Cinema España	0		**0**
25/06/1948	BURGOS	Gran Teatro	2		**2**
23/07/1948	CASTELLON		2		**2**
16/10/1948	CUENCA	Cine España	-3		**-3**
16/03/1948	GRANADA		0		**0**
Non indiquée	GUADALAJARA	Teatro Liceo	3		**3**
29/09/1948	PALMA	Sala Astoria	0		**0**
Non indiquée	PROVINCE INCONNUE	Cine Avenida	0		**0**
04/02/1949	SALAMANCA	Cinema Salamanca			
				Moyenne générale	**0,3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
13/02/1950	AVILA	José Encinar Mayoral	DP	**-2**
Non indiquée	BADAJOZ			**-2**
25/06/1948	BURGOS	Emilio Villalain Rodero	SP	
23/07/1948	CASTELLON	Francisco Mundina Vea	SP	**-2**
16/10/1948	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**-3**
16/03/1948	GRANADA	José Leon Arcas		**-3**
Non indiquée	GUADALAJARA			**3**
29/09/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**-3**
Non indiquée	PROVINCE INCONNUE			**-3**
04/02/1949	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**-2**
			Moyenne générale	**-1,9**

MARIA DE LOS REYES – AVILA - 13.02.1950

De acuerdo con lo dispuesto en O-Circular N º 2481 de fecha 30 de Noviembre de 1946 y a su efectos tengo el honor de elevar a V.I el presente INFORME de la película española "MARIA DE LOS REYES" estrenada en el Teatro Principal de esta capital el día 7 de los corrientes, siendo aquel como sigue:

a) Indiferencia en unos y repulsa en otros.
b) Motivos de tipo técnico y argumental.
c) Parciales.
d) Público de butacas en comentarios y público de entresuelo y generales con abucheos.

A juicio de esta Delegación no es ciertamente "MARIA DE LOS REYES" ni por su asunto, ni por su realización y dirección, película que eleve la cinematografía nacional. A la hora del recuento de defectos y virtudes de la cinta, hallamos muchos de aquellos en la dirección, acción lenta, carencia de interés del argumento, mala fotografía y falta de conjunción o sincronización entre la imagen y el sonido en algunas ocasiones dispares; en cambio no hallamos más virtud que una buena interpretación artística de AMPARITO RIVELLES en el papel central de María de los Reyes, del resto del reparto unos discretos y alguno mal.

No se publicaron críticas.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 15 de Febrero de 1950
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral.

MARIA DE LOS REYES – BADAJOZ – Non daté

BADAJOZ. Crítica de la película española, titulada: "MARIA DE LOS REYES", estrenada en el Cinema España, el día 3 de Diciembre de 1948.

El público prestó poco interés al estreno de ésta película, sospechando el fracaso, por el hecho de estrenarla en un cine de barrio. Efectivamente, fue acogida con reservas y englobada en ese tipo mediano de películas, que pasan sin pena ni gloria.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Una película vulgar, que no añade nada al acervo cinematográfico nacional. Existe poco interés en el argumento, y de irrealidad en los personajes. La técnica deja mucho que desear, y sólo se salva un poco, la interpretación de Amparito Rivelles y de Seoane.

Se adjunta crítica de ésta película, aparecida en el periódico HOY.

MARIA DE LOS REYES – BURGOS – 25.06.1948

INFORME sobre la película española titulada "MARIA DE LOS REYES", estrenada y proyectada en la Sala del Cine "Gran Teatro" de esta Capital durante los días 21, 22 y 23 del actual, clasificada "únicamente para mayores de 16 años", con hoja de censura Exp..n°8044.

Poco público ha asistido en los tres días de proyección de la película "MARIA DE LOS REYES", pasando poco menos que desapercibida. Sin embargo, la cinta, aunque parece hecha con una sola finalidad – la exaltación personal de Amparito Rivelles – resulta, en general, bastante entretenida, reconociéndose como un trabajo feliz llevado a cabo por los estudios "Españoles".

Su argumento, carente de originalidad, no llega a impresionar grandemente a los espectadores, quienes desde el primer momento vislumbran su desenlace. Pero su viveza, agilidad y variadas situaciones naturales, dan un tono agradable al ambiente en el que se desenvuelven sus escenas. Ello, unido a una interpretación magnifica de su primera figura, bien secundada por el resto de artistas entre los que sobresale la labor de José Mª Seoane, una buena fotografía y acertada dirección, dan a la película un tinte agradable que el público sabe recoger.

Burgos, 25 de Junio de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.A.
E. Villalain

MARIA DE LOS REYES – CASTELLÓN – 23.07.1948

Habiéndose estrenado en ésta Capital la película española titulada "MARIA DE LOS REYES", tengo el honor de elevar a esa Superioridad el preceptivo informe.

De los comentarios que de entre el público pudimos recoger sacamos la impresión de que se la ha considerado cómo película ligera, sin pretensiones, pero que cumple su propósito de distraer con una trama amena. Los elogios escuchados se dirigían especialmente a la interpretación y al gracejo del diálogo.

Esta Delegación juzga que aunque desde el punto de vista puramente cinematográfico carece de valores (Ya que se trata, pudiéramos decir, de teatro fotografiado) reúne sin embargo algunas cualidades aceptables. En primer término, la interpretación es acertada por parte de la casi totalidad de actores; la fotografía, buena en general; el sonido bien conseguido, así como lograda la ambientación.

Únicamente echamos de menos esa movilidad que debe ser característica del cine. Película, en suma, que no vacilamos en calificar de discreta.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde A V.I. muchos años.
Castellón 23 de Julio de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.O.
EL SECRETARIO PROVINCIAL

MARIA DE LOS REYES – CUENCA – 16.10.1948

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRAFIARA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL EMITE CUMPLIENDO OFICIO CIRCULAR N.º 2481.

Título de la película: "MARÍA DE LOS REYES"
Distribuidora: Filmófono
Director: Antonio Guzmán Merino
Fecha de proyección: 14 de octubre
Local: Cine España

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

La proyección de esta película ha producido un verdadero desencanto en el público, que solo ha tenido para ella frases condenatorias, expresivas de la repulsa general.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

A la formación del sentimiento de repulsa contribuyen por igual cada uno de los elementos que en toda realización cinematográfica intervienen. Técnicamente no tiene de película, a juicio de los espectadores, más que el hecho de proyectarse en la pantalla mediante fotografías animadas un asunto cuyo emplazamiento más indicado sería el de las tablas de un escenario de primeros de siglo. Por añadidura la fotografía suele ser demasiado oscura.

Por lo que respecta a escenografía en los exteriores se observa suma pobreza y en los interiores falta de fondo, de manera que pocas son las vistas amplias que permiten visiones de conjunto, siguiendo la cámara a los intérpretes de cerca.

Es en el argumento y diálogos donde se hallan defectos de más bulto por considerarlo de un género bufo pasado de época, que, si a nuestros abuelos pudo divertir, hoy solamente produce fastidio a un público acostumbrado a motivos de humor de muy diversa índole que los expuestos en esta cinta.

El dialogo, asimismo, se le encuentra chabacano y salpicada de refranes que rezuman socarronería, siendo ésta la nota dominante en el mismo.

Tampoco se puede señalar mérito alguno a la labor de los intérpretes, a tono con la mediocridad de la obra, creyendo que la causa de interpretación tan infeliz reside más en el director que en el trabajo personal, pues con un argumento de la naturaleza de éste y las situaciones que lo realizan nada digno de interpretación puede hacerse.

c) Parcialidad o totalidad de las reacciones.

La reacción de repulsa ha alcanzado su máxima extensión entre los espectadores, siendo difícil encontrar uno siquiera que justifique esta película.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

La actitud del público ante la película criticada la hallamos plenamente justificada, pues bien puede afirmarse que carece de todo valor artístico.

Estimamos grande equivocación la de los directores que como en este caso recurren para agraciar sus producciones a ese pintoresquismo español de la Andalucía de pandereta, eligiendo de

ella algo que ni es arte ni folklore andaluz, sino tópico y mediocridad que se sirven del cante y sus derivados para dar una falsa impresión de Andalucía.

Juzgamos, asimismo, de un gusto deteriorado los motivos de comicidad en los que se apoya el argumento de esta película, que ciertamente no es más que un mal sainete llevado a la pantalla.

Cuenca, 16 de Octubre de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: José L. Álvarez de Castro

MARIA DE LOS REYES – GRANADA – 16.03.1948

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N.º 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "MARIA LOS REYES".

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película "MARIA DE LOS REYES" ha sido acogida con gran indiferencia por todos los sectores de público, ya que se trata de una cinta mediocre, inspirada en un inconsistente, absurdo y nada original argumento de Antonio Guzmán y Manuel Merino, quienes sin duda tenían el propósito de hacer una película típicamente andaluza, pero que ha fracasado exclusivamente por la falsedad del argumento.

b Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Desde el punto de vista técnico y aparte de lo indicado anteriormente sobre el argumento, la película tiene otros pequeños fallos en su realización, como son la deficiente ambientación y algunos personajes que se desenvuelven de una forma ridícula en extremo.

No obstante, esta cinta cuenta con una buena fotografía debida a la cámara de Hugo Lombardi, buenos decorados y una excelente interpretación de Amparito Rivelles, José María Seoane, Carlota Bilbao y Rafael Cores, secundados con menos acierto por Raúl Cansío, Manuel Arbo, Milagros Leal y otros.

Aceptable música de Quiroga. Buena dirección de Antonio Guzmán Merino.

c) Si las mismas son totales o parciales.

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con que características se produjeron en cada clase.

En todos los sectores de espectadores dada la deficiente calidad de la película.

e) Juicio propio.

La película arriba citada no constituye ciertamente un buen comienzo de la nueva productora nacional "Valencia Films" y desde luego se trata de una cinta de escaso mérito y agrado, por las razones ya apuntadas en los apartados a . y b.

f) En hojas adjuntas, se remiten las criticas aparecidas en la Prensa local, Diarios "Ideal" y "Patria".

Dios guarde a V.I muchos años.
Granada a 16 de Marzo de 1948.

EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

MARIA DE LOS REYES – GUADALAJARA – Non daté

INFORME DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "MARIA DE LOS REYES"

Estrenada en el"Teatro Liceo" el día 9-5-48

a) Esta película ha obtenido una gran aceptación entre el público que asistió el día de su estreno.

b) Las razones de esta aceptación, se deben principalmente a la magnífica interpretación de los artistas que en ella trabajan, y aunque el fondo argumental no es muy bueno es entretenido y se hace simpático a lo largo de toda la proyección.

c) Esta opinión ha sido general en casi todos los espectadores.

d) Señalamos lo expuesto en el apartado anterior.

La impresión que esta película ha causado en esta Delegación, es la de que se trata de una película española cuya agilidad y simpatía la hacen apta para cualquier clase de público.

MARIA DE LOS REYES – PALMA – 29.09.1948

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR N.º 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "MARIA DE LOS REYES", ESTRENADA EN LA SALA ASTORIA DE ESTA CAPITAL EL DÍA 17 DEL CORRIENTE MES.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido recibida con indiferencia, ya que la propaganda sobre ella realizada ha sido escasa.

La película ha parecido bastante floja y de realización muy irregular, siendo en extremo deficiente la interpretación.

El argumento muy convencional y pueril, no logra entretener demasiado al espectador.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

La parte técnica de la película no puede ser objeto de grandes alabanzas pues resulta de escasa categoría, abundando las escenas de cine rudimentario.

La parte artística es quizás, la mejor de la cinta, ya que en el montaje, decoración, etc, parecer se han invertido buenas cantidades.

La interpretación es mala principalmente en las partes masculinas, mostrándose muy envarados y teatrales los actores. Amparito Rivelles muy irregular y teniendo en contra una figura escasamente cinematográfica, no logra dar sensibilidad a un papel bastante convencional.

El argumento es muy endeble y ridículo.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Estas impresiones y comentarios han sido totales.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Se originaron en todos los grupos de espectadores.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"María de los Reyes" es una película sin ningún interés, que tiene ademas en contra el no servir tampoco para entretener al espectador.

De ella destaca, por su deficiencia, la interpretación. No obstante cabe señalar que aunque hubiera sido bien interpretada no se habría ganado nada en la calidad de la cinta, ya que las personajes que en ella intervienen hacen un papel poco airoso y sus evoluciones están por completo carentes de sentido.

La parte técnica ayuda también a la desfavorable opinión ya que el sonido es malo, la cámara se mueve con lentitud y sin ninguna pretensión y hasta la música carece de interés.

"María de los Reyes" es una desgraciada película con la que interviene por primera vez en el cine nacional una productora recientemente creada, la cual ha demostrado su buena voluntad con los muchos medios utilizados para la buena presentación de la cinta.

Palma de Mallorca, 29 de Septiembre 1948
El Delegado provincial de Educación Popular

MARIA DE LOS REYES – PROVINCE INCONNUE - Non daté

Título: "MARIA DE LOS REYES"
Casa: Filmófono
Exp.: 8044
Nac.: española
Dia de estreno: 11 de marzo
Local: "Cine Avenida"

CRITICA

a) La película, estrenada en el local citado y pasada seguidamente al "Cine Olympia", de última categoría, denota ya la acogida del público, de indiferencia absoluta, y con tendencia a la impresión desfavorable. Permaneció en cartelera seis días.

b) El motivo principal de la acogida desfavorable se basa indudablemente en la interpretación artística de la protagonista, sin que el conjunto del argumento sea suficiente para señalar algún acierto.

c) El juicio se refiere a la totalidad de la película.

d) No se advirtieron opiniones divergentes a la expuesta, ni se publicó crítica alguna en la prensa local.

JUICIO PROPIO: Puede comprenderse en la simple afirmación de que se trata de una película de acusadas deficiencias en todo orden.

MARIA DE LOS REYES – SALAMANCA – 04.02.1949

"MARIA DE LOS REYES". Estrenada el día 26 de enero en el Cinema "Salamanca".

a) Hubo aceptación y hubo repulsa.

b) Ambas sobre el motivo argumental.

c) Parciales.

d) Entre los entendidos y entre los que no lo son tanto.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Si las películas las hemos de valorar exclusivamente por las razones de tipo técnico, podemos asegurar que "María de los Reyes" es una película aceptable, por cuanto que es un intento más para adaptar con la agilidad aceptable con que lo hacen los americanos, la comedia al cine. Pero si el valor de una película ha de estribar, como debe ser, en todos sus aspectos artísticos, fotográficas, técnicos, de ambientación de argumento, esta película fracasa totalmente porque ni es cine y además caricaturiza al teatro.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 febrero, 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

MARÍA FERNANDA LA JEREZANA

Enrique HERREROS
1947
Filmocéano

Seconde Catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction ni récompense

Genre(s) cinématographique(s) : policier ; mélodrame ; musical

Synopsis : en 1910 à Madrid, une femme est retrouvée assassinée chez elle. Elle vit depuis quelques mois dans un modeste appartement et la concierge assure le commissaire chargé de l'enquête que cette dernière n'a reçu aucune visite depuis son arrivée. Les seuls indices sur l'identité de la défunte sont une photo dédicacée « A mi amor, María Fernanda la Jerezana », ainsi qu'un peigne sertie de diamants retrouvé sur le corps de la victime. Convaincu que le mobile du meurtre n'est pas le vol, le commissaire parvient à identifier l'acheteur du peigne : Ricardo Prado-Rey, un riche éleveur andalou. Par le passé, ce dernier avait entretenu des relations avec María Fernanda, une célèbre chanteuse de varéiétés. Néanmoins, le commissaire finit par découvrir que la victime n'est par María Fernanda, mais sa sœur jumelle, Asunción, qui avait hérité d'une immense fortune à la mort de son mari. En réalité, c'est donc la chanteuse et son complice qui sont à l'origine du meurtre d'Asunción. Après avoir été démasqués, ils tentent de s'enfuir mais la police arrive à temps pour les arrêter.

FICHE ARTISTIQUE

Acteurs principaux : Nati Mistral (María Fernanda la Jerezana) ; José Prada (le commissaire) ; Elena Caro (Carmen) ; Jose Jaspe (Ricardo Prado Rey) ; José Franco ; Enrique Raymat (agent) ; Concha Lopez Silva (portière) ; Juan Esplandiu ; Maristela Rueda ; Piedad Prada ; Virginia Llanos ; José Marco ; Bernardo de los "Lobitos" ; Manuel Bonet

Scénario : Enrique Herreros

Dialogues : Santiago Aguilar

Photographie : Rafael Pacheco

Musique : Jésus G. Leoz

Décors : Francisco Escriña

EN BREF

Enrique Herreros est une figure importante de la vie culturelle espagnole des années 1940 et 1950. Il était à la fois réalisateur, acteur, publiciste et peintre. Il a d'ailleurs peint, plan par plan, le *storyboard* de ce film qu'il a extrêmement pensé et travaillé avec une grande minutie.

Ce film peut être à la fois considéré comme un mélodrame – l'intrigue se fonde sur une tragique histoire d'amour passée – et à la fois comme un film policier, puisque le personnage central semble plutôt être celui du commissaire. Les nombreuses danses et les chansons traditionnelles entonnées par María Fernanda, dans la tradition du cinéma folklorique franquiste, l'inscrivent également dans le genre musical. Ce mélange des genres est particulièrement exceptionnel pour le cinéma extrêmement codifié de cette période.

Le film est fortement influencé par le cinéma expressionniste allemand (notamment Pabst), et même - dans une certaine mesure - par le cinéma soviétique. Ces influences se manifestent à travers un agencement particulier des décors, le recours à un certain symbolisme et surtout l'utilisation très contrastée de la lumière. Cet héritage avant-gardiste n'est d'ailleurs pas tellement du goût des spectateurs qui considèrent que la technique employée est usée et démodée, et ils sont nombreux à critiquer l'obscurité dans laquelle de nombreuses scènes sont plongées.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 12

Période d'émission des rapports : du 30 janvier 1947 au 22 avril 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
07/08/1947	ALMERIA	Terraza del Tiro Nacional	-2	-3	-2,3
Mars 1947	BADAJOZ	Teatro Menacho	2		2
21/04/1947	CADIZ	Cine Municipal	1	-3	-0,3
15/02/1947	CASTELLON		1		1
18/10/1947	HUESCA		-3		-3
30/01/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	-3		-3
13/03/1947	ORENSE	Coliseo Xesteira	1	-3	-0,3
22/04/1948	PALMA	Teatro Lirico	-3		-3
03/02/1947	SALAMANCA	Cinema Salamanca	-3		-3
24/07/1947	SEVILLA		0		0
24/03/1948	SORIA		0	-3	-1
12/09/1947	VITORIA	Nuevo Teatro	-3		-3
				Moyenne générale	**-1,3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
07/08/1947	ALMERIA	Enrique Guisado Martinez	SP	0
Mars 1947	BADAJOZ			-2
21/04/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	-3
15/02/1947	CASTELLON	Manuel A. Zavala Diaz	DP	-2
18/10/1947	HUESCA	Salvador Maria de Ayerbe Marin	DP	-3
30/01/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	-3
13/03/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	-2
22/04/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	-3
03/02/1947	SALAMANCA	Luis Plaza Rodriguez	SP	-3
24/07/1947	SEVILLA	Manuel Hidalgo Nieto	DP	0
24/03/1948	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo	DP	-3
12/09/1947	VITORIA	Jesus Imaz Cuadrado	DP	-2
			Moyenne générale	**-2,2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1949)

MARIA FERNANDA LA JEREZANA -AVALA – 12.09.1947

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "MARIA FERNANDA LA JEREZANA".
Cumplimentación al oficio-circular núm. 2481 de 30 de noviembre de 1946.

"MARÍA FERNANDA LA JEREZANA"

Distribuidora: FILMOFONO
Intérpretes: Nati Mistral y José Prada
Calificación: Tolerada menores
Proyección: 8 de septiembre de 1947, en el Nuevo Teatro
Expte. Núm.: 6683

a) La Película "MARÍA FERNANDA LA JEREZANA", proyectada últimamente en un cinematógrafo de esta Capital no constituye factor nuevo en lo que a valoración meritoria de la cinematografía española se refiere. Fue mal acogida por el público.

b) Argumento excesivamente folletinesco al que se une una técnica cinematográfica o mejor un desarrollo escénico con métodos usados ya en demasía y que desmerecen notablemente.

c) Si bien la reacción del público no fue ruidosa, tuvo carácter desfavorable.

d) El sector que manifestó su desagrado fue numeroso e integrado por elementos muy diversos.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido la citada película coincide bastante con lo señalado.

Se advierte en general una falta de ligación entre las diversas escenas, algunas de las cuales quedan sin explicación.

El argumento carece de valor literario y en cuanto a la fotografía se advierten unos contrastes de luz desusados y fuera de lugar.

La interpretación fue solo aceptable, sin que destaque ninguno de los que intervienen en la película.

Hagamos resaltar la interpretación que la protagonista da a dos canciones andaluzas, en las que luce una bien timbrada voz.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Vitoria, 12 de septiembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL EN FUNCIONES
F: Jesús Imaz Cuadrado.

MARIA FERNANDA LA JEREZANA -ALMERÍA – 07.08.1947

Iltmo. Sr.

Conforme a lo dispuesto en su oficio circular núm.2481 de fecha 30 de noviembre del pasado año, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en la terraza del Tiro Nacional el día 6 del actual, titulada "MARIA FERNANDA JEREZANA", lo siguiente:

a) La película ha pasado indiferente, más bien con un poco de desilusión por parte del público que asistió a su representación.

b) La película si se hubiera estrenado hace un par de años hubiera tenido un gran éxito, pero actualmente con los avances obtenidos por el cine español no queda a gran altura, toda vez que se podía haber hecho una película de más alto vuelo. Sus escenas son algo pesadas y la fotografía obscura, solamente se salva su argumento, que por ser algo folletinesco agrada a los espectadores, especialmente a los de las localidades baratas.

c) Las opiniones anteriormente expuestas han sido acogidas por el público en su totalidad.

d) Como se dice en los apartados anteriores por la intriga y misterio en que se desenvuelve agradó bastante al público de poco nivel artístico y cultural, no así a la otra clase, cuyos comentarios giraban en torno de la mezcla de lo folletinesco con lo folclórico, no muy acertado en algunas escenas de la película.

En mi impresión personal se trata de una película que se puede considerar como ensayo para futuras realizaciones, ya que con la misma dirección y los mismos personajes podrían hacerse películas de tanto éxito como las que actualmente recorren las pantallas españolas y que están poniendo a gran altura el cine nacional.

Adjunto le remito la crítica aparecida en el Periódico "YUGO" de esta capital el día 7 del actual.

Dios guarde a V.I. muchos años;
Almería, 7 de agosto de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P. A.
EL SECRETARIO PROVINCIAL
F: E. Guisado.

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – BADAJOZ – Non daté

BADAJOZ. Informe sobre la película española titulada: "MARIA FERNANDA JEREZANA", estrenada en el Teatro Menacho, el día 15 de marzo de 1947.

Esta película, salva pequeñas opiniones en contra, ha gustado a los espectadores que la presenciaron. Se alabó el argumento, y la acción de la película, aunque se oyeron apuntar algunas deficiencias a la dirección.

El público fue a ver la proyección con recelo, por haber sido anunciada en día laborable.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN.

Vista la película por un funcionario de la Delegación, emite el siguiente dictamen:

"Se trata de una película con un magnífico argumento cuya realización es insegura. Tiene pasajes en que Enrique Herreros, Director y autor del argumento, acusa vacilaciones imperdonables.

El sonido es deficiente, y la cámara se mueve unas veces con agilidad y otras con inseguridad.

La ambientación, es aceptable, aunque con muchas licencias.

La interpretación, no pasa de ser mediana".

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – JEREZ DE LA FRONTERA – 30.01.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio Circular n° 2481 a continuación le transcriba informe de la película de producción Nacional "MARÍA FERNANDA LA JEREZANA" Hoja de Censura núm. 6683 proyectada en el Teatro Villamarta de JEREZ DE LA FRONTERA el día 25 de Enero del actual.

APARTADO a) Mereció la repulsa de todo el público.

APARTADO b) La repulsa se debió a la pésima dirección a la mala calidad del sonido al mal argumento y a lo mal ambientada que estaba la película.

APARTADO c) Fue total.

APARTADO d) En todos los espectadores unánimemente, llegando incluso al final de la proyección a mostrar su desagrado en forma airada.

Nuestra Delegación Local en su informe nos dice: que la dura crítica que ha merecido la película ha sido total por la mala dirección, lo mal ambientada y la poca categoría de los artistas que han hecho de la referida película sea una de las peores de producción Nacional que se han visto en aquella localidad desde hace bastante tiempo.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Cádiz a 30 de Enero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – CÁDIZ – 21.04.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. con su oficio circular núm. 2481, a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional MARIA FERNANDA LA JEREZANA, Hoja de Censura. núm. 6685 proyectada en el CINE MUNICIPAL DE ESTA CAPITAL, los días 15 y 16 de Abril 1947.

APARTADO a) No fue aceptada.

APARTADO b) Las causas para la repulsa de esta película fueron en primer lugar el pobre argumento en que se basa, la deficiente dirección, el abuso de primeros planos de la protagonista y los pobres decorados. Tampoco los intérpretes destacan en su labor.

APARTADO c) Fueron casi totales, en un porcentaje del 75 a 80% de los espectadores.

APARTADO d) La repulsa tuvo mayor eco en los espectadores de localidades caras que mejor preparados intelectualmente encontraron infinidad de defectos.

Esta Delegación está de acuerdo con el informe anterior señalando además la falta de ilación del argumento hasta llegar al desenlace.

El abuso de primeros planos de la protagonista y el mal gusto de algunas escenas.

Es cuanto en cumplimiento de lo ordenado tengo el deber de poner en conocimiento de V.I.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Cádiz a 21 Abril de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – CASTELLÓN – 15.02.1947

Cumpliendo lo dispuesto en el Oficio-Circular n° 2481, tengo el honor de elevar a V.I. el informe correspondiente a la película española titulada "MARIA FERNANDA LA JEREZANA", que ha sido estrenada en esta capital.

Impresión en el público. El título de la película, que acaso hacía suponer una andaluzada, determinó una escasísima concurrencia de público el día del estreno. La lentitud en el desarrollo, el carácter folletinesco del asunto, el ambiente elegido para la acción y la permanente semioscuridad de las escenas, han aburrido al público sin llegar a despertar en el la intriga que corresponde al género policíaco. La opinión general es que, en este tipo de cintas, nuestro cine ocupa todavía un lugar muy rezagado.

Impresión personal. El Director, que quizá no cuente con larga experiencia, demuestra cierta intuición y temperamento. Incurre en el error de considerar que el interés y la intriga dependen de la oscuridad de las escenas y de los movimientos parciales de personajes incógnitos. Esta idea inunda la película de pies y manos que accionan impersonalmente y desenvuelve la cinta en un tono de luz que cansa la atención del espectador. La acción es lenta y en ningún momento consigue intrigar seriamente; la interpretación, aceptable; el ambiente acertado en ocasiones; los bailables bien escogidos; el guión confuso a veces; la época y tipos poco adaptados a un argumento policíaco.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 15 de Febrero de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M.A. Zavala

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – HUESCA – 18.11.1947

INFORME CORRESPONDIENTE A LA PELÍCULA NACIONAL "'MARIA FERNANDA LA JEREZANA", ESTRENADA EN ESTA LOCALIDAD EN EL DÍA DE AYER.

El Delegado Provincial que suscribe, tiene el honor de informar a V.I., lo que sigue:

a) La aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

El público ha demostrado gran desagrado por esta producción, que ha considerado como muy deficiente.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

El principal motivo ha sido la absoluta falta de dirección y su parte argumental de pésima realización, lo que origina gran desconcierto en el espectador. Su técnico tampoco merece ser aceptada.

c) Si las mismas han sido parciales o totales:

De manera total.

d) En que núcleo de espectadores y con que características cada caso produjeron:

Toda la opinión pública ha estado unánime en declararla como una cinta carente de valor alguno.

INFORME PERSONAL DE DELEGACIÓN QUE SUSCRIBE:

Esta película que ha sido tan mal acogida por el público, tiene grandes defectos, aparte de un argumento vulgar. Se desarrolla quizá con demasiada lentitud y el ambiente andaluz está expresado en ella con poca elegancia y pésimo gusto, pues parece que se ha intentado en la misma sacar algunos defectos que, lejos de ser motivos cómicos han sido acogidos con frialdad y disgusto.

Su mayor fracaso consiste en basarse en un argumento muy conocido, y muchas veces mejor interpretado en producciones extranjeras, por, lo que sale muy malparada en la comparación y el mismo tiempo aumenta el desprestigio con que nuestro cine es considerado, a excepción de un corto número de cintas. Creo que merece la desaprobación completa con que ha sido acogida.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huesca, 18 de Octubre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – ORENSE – 13.03.1947

Título de la película: MARÍA FERNANDA "LA JEREZANA"
Casa productora: Filmófono
Local en donde se estrenó: Coliseo Xesteira

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

Por la mayoría del público que la ha presenciado, ha sido acogida con muestra de manifiesto descontento e indiferencia.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

El mal desarrollo del asunto; la falta de ilación en muchas escenas y el confuso planteamiento de la cinta, han sido las razones principales alegadas por el público, al reaccionar tan desfavorablemente.

c) DICHAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Casi totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS, EN CADA CASO SE PRODUJERON:

En todos pero especialmente entre el público selecto, en el que se ha podido observar, durante la proyección de la película, señales de visible cansancio y aburrimiento, sobro todo en algunas escenas que se hacen excesivamente prolijas. A este respecto debemos señalar las de tipo andaluz que, como en otras producciones, caen dentro del género tan manoseado de la "andaluzada", factor este, dicen, que ya va siendo hora de eliminar.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

El juicio que esta película nacional ha merecido a esta Delegación, naturalmente, y por diversas razones, no puede dejar de ser severo y duro.

Lógicamente, y como se puede ver por las reacciones poco favorables del público, la película que nos ocupa no es un nuevo galardón para el cine nacional. Si tiene algunas partes medianamente logradas; otras, por el contrario, caen en lo absurdo. Y esto ha sido sin duda por querer atreverse a realizar en España películas de este género policíaco, en donde falta la práctica se carece de experiencia. A parte de ello las calidades artísticas y técnicas del film son de todo punto deficientes, y la fotografía solo pasable.

Queda, pues, con esto manifestada la opinión de esta Delegación.

Orense, 13 de marzo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – PALMA – 22.04.1948

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR NÚMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA 3MARIA FERNANDA LA JEREZANA", ESTRENADA EL DÍA 15 DE ABRIL EN EL TEATRO LÍRICO Y PALACIO AVENIDA DE ESTA CAPITAL.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido acogida con repulsa por la totalidad de los espectadores, coincidiéndose en afirmar que es una de las peores películas de estos últimos años.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

Desde al principio hasta el fin y en todos sus aspectos, la película obliga al espectador a reaccionar desfavorablemente.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES.

Han sido totales y es más todavía, han influido en la cantidad de espectadores que hubieran asistido para ver la película base del programa - una italiana – que no lo hubieron para no tener que ver "María Fernanda la Jerezana".

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

En todos los núcleos se ha comentado muy desfavorablemente la película, siendo muy numeroso el grupo que abandono la sala durante sus proyecciones.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Casi se puede afirmar que esta película no responde a un mínimo de condiciones exigibles para ser proyectada en la actualidad en funcionen públicas y de pago.

Su dirección, interpretación, montaje, fotografía, etc. no pueden tomarse en serio y desprestigian enormemente al cine nacional.

Palma, 22 de Abril de 1948.
El Delegado provincial de Educación Popular

NOTA: los comentarios publicados la prensa han sido escasísimos, no insertando un diario, la crítica de la misma. Por todo lo cual no se remiten los recortes de prensa acostumbrados.

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – SALAMANCA – 03.02.1947

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE FEBRERO DE 1947, DE ACUERDO CON LA CIRCULAR nº2481.

El día 14 de Febrero se estrenó en el Cinema "Salamanca" de esta capital, la película titulada "MARIA FERNANDA LA JEREZANA".

a) Este tipo de películas las acoge el público con un tanto de prevención, pues no quiere volver a lo que se dio en llamar “españoladas”, propias de los primeros tiempos del cine español en que parecía no existían otros temas que los de bandidos, guitarras y panderetas. Sin embargo acudió a verla y los juicios sobre ella han sido bastante pobres.

b) La razón de esta repulsa lo constituye casi exclusivamente el tema, pues como decimos no quieren que el cine español vuelva a caer en aquellos defectos de los primeros tiempos.

c) La reacción en este sentido ha sido general.

d) Lo mismo que el apartado anterior.

Juicio personal del Delegado.

Tanto la dirección como el desenvolvimiento del argumento y la interpretación son de una pobreza grandes, unido a los medios materiales que tampoco han sido escasos.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 3 de febrero 1947
EL SECRETARIO PROVINCIAL EN FUNCIONES DE DELEGADO

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – SEVILLA – 24.07.1947

En cumplimiento a lo ordenado por V.S.I., en Oficio Circular N° 2481, de la sección de Cinematografía y Teatro, tengo el honor de informar que con fecha 22 del cte, fue estrenada en esta capital la película de producción nacional, titulada "MARIA FERNANDA LA JEREZANA", habiéndose obtenido de su proyección las impresiones siguientes:

a) En cuanto a su calidad técnica y artística fue recibida con indiferencia.

b) Igualmente en cuanto a su interpretación.

c) Durante toda la proyección.

El juicio de la Delegación coincide con estas opiniones y solamente destaca de algún valor algunos primeros planos, en resumen, una película más de tercer orden que no aporta ningún nuevo valor al cine nacional.

Se adjunta crítica de la prensa.

Dios guarde a V.S.I., muchos años.
Sevilla, 24 de Julio de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR

MARIA FERNANDA LA JEREZANA – SORIA – 24.03.1948

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "MARIA FERNANDA LA JEREZANA"

a) La inmensa mayoría de los espectadores la acogieron con indiferencia y algunos, muy pocos, la juzgaron mala.

b) Los indiferentes no hicieron comentarios. Los que la juzgaron mala basan su juicio en la falta de interés de su argumento, mal desarrollada, en la pobre interpretación y en la falta de técnica, principalmente fotográfica.

c) Parciales.

d) No puede hacerse clasificación pues en el grupo principal (indiferentes) los hay de todas las características. Los pocos detractores (asistió un público muy escaso) son los que por regla general se muestran excesivamente exigentes con el cine nacional.

JUICIO PROPIO

Es una película detectivesca que no llega a interesar plenamente por un desarrollo defectuoso de su argumento en el que se prevea el desenlace con demasiada anticipación.

La interpretación es pobre y deficiente en muchísimas escenas; la fotografía no pasa de mediana en la mayor parte de las escenas para bajar a mala en otras, faltas de luminosidad y de expresión. Se hace notar la falta de una dirección que infunda agilidad y movimiento a la mayor parte de las escenas.

El fondo musical es en muchas ocasiones tan fuerte que resalta desagradable y molesto.

Fue proyectada el día 22 de Marzo

No se ha publicado ninguna crítica en la prensa local.

SORIA, 24 de Marzo de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo: F. Roncal Gonzalo

MARIONA REBULL

José Luis SÁENZ DE HEREDÍA
1946
Ballesteros S. A.

Intérêt National
Interdit aux mineurs
Prix du SNE ; Prix du CEC à José luis Sáenz de Heredia, José María Seoane (meilleur acteur), Luis Santamaría (meilleurs décors)

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; historique
Synopsis :

Adaptation de la nouvelle éponyme d'Ignacio Agustí publiée en 1943.

L'histoire se déroule en 1908. Lors d'un voyage en train de Madrid à Barcelone, un entrepreneur de textile, Joaquin Rius, raconte à la jeune Lula – une chanteuse du « Chantecler – la tragique histoire de son mariage. Il tente de convaincre cette dernière, avec qui il a eu une relation par le passé, qu'il n'est pas un bon compagnon.

Son histoire commence quinze ans plus tôt, lorsqu'il s'est marié à Mariona Rebull, la fille de riches bijoutiers barcelonais. Peu de temps après leur mariage, naît un fils, Desiderio. Joaquin prend la succession de son père, qui gère une importante usine de textile. Accaparé par son travail, il délaisse Mariona. Un jour, Ernesto, l'ancien fiancé de Mariona, réapparaît. Mariona prend conscience qu'elle éprouve encore des sentiments pour lui, provoquant une véritable crise au sein du ménage. Le couple maintient les apparences, mais Mariona passe le plus clair de son temps dans leur résidence secondaire à la campagne. Lors d'une fête qui y est organisée, Joaquin et Ernesto se croisent et les deux hommes en viennent aux mains. Joaquin chasse Ernesto de leur maison. Mariona feint alors d'aimer de nouveau son époux, mais en réalité elle continue de fréquenter Ernesto en secret et semble vouloir éliminer de façon définitive son mari encombrant. Joaquin reçoit de nombreuses menaces de mort anonymes, dans un climat social particulièrement menaçant. Lors d'une représentation au *Liceo* de Barcelone, Mariona retrouve seule son amant. La salle de spectacle est cependant la cible d'un attentat à la bombe fomenté par les anarchistes. Joaquin retrouve ainsi le cadavre de son épouse enlaçant Ernesto parmi les ruines de l'édifice.

Après le drame, Joaquin continue de s'occuper de l'entreprise familiale, mais le sort s'acharne : les grèves récurrentes et l'agitation sociale menace l'usine. Un soir, lui et son comptable sont même attaqués par des grévistes : le notable meurt, touché par une balle. Le fils de Joaquin, Desiderio, refuse de prendre la relève de son père. Désespéré, il décide de partir en voyage avec son ancien amour, Lula. Son fils cependant l'attend sur le quai et ils se dirigent tous deux vers l'usine familiale.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : José María Seoane (Joaquin Rius), Blanca de Silos (Mariona Rebull), Sara Montiel (Lula), Tomás Blanco (Ernesto Villar), Alberto Romea (M. Llobet), Carlos Muñoz (Arturo), Mario Berriatúa (Desiderio Rius fils), José María Lado (père de Joaquin), Rosita Yarza (Mercedes), Rafael Bardem (M. Llopis)

Scénario et dialogues : José Luis Sáenz de Heredia

Photographie : Alfred Gilks

Musique : Manuel Parada

Décors : Luis Santamaría, Luis Noaín

EN BREF

Le film est l'adaptation du premier tome d'une saga littéraire catalane, écrite par Ignacio Agusti entre 1943 et 1944. La série de nouvelles *La ceniza fue arbol* narre l'histoire de la famille de Joauin Rius en nous plongeant au cœur de la bourgeoisie industrielle catalane de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle.

Le film entend illustrer la façon dont se crée un empire industriel, la façon dont il se consolide mais également dont il s'effondre. Il présente trois générations successives : le père de Joaquin, honnête et exemplaire fondateur de l'empire ; Joaquin, qui reprend le flambeau mais doit faire face à une multitude d'obstacles sociaux pour maintenir son activité ; et enfin, Desiderio, qui renie son héritage.

La figure de l'industriel est présentée de façon positive et paternaliste, tandis que le film diabolise les grévistes. Il faut en effet rappeler que la bourgeoisie industrielle constitue l'un des appuis sociaux importants du régime. Quant à la morale du film, elle est sauve grâce au sort funeste des deux amants, qui sont punis pour leur péché.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 17

Période d'émission des rapports : du 22 avril 1947 au 5 juin 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Juin 1947	ALAVA	Nuevo Teatro	2	2	2
05/06/1948	ALMERIA	Teatro Apolo	3		3
12/06/1947	AVILA	Salon Gran Cinema	3		3
ENERO 1948	BADAJOZ	Teatro Lopez de Ayala	3		3
16/06/1947	BURGOS	Gran Teatro	3		3
09/07/1947	CADIZ	Cine Bahia	2	3	2,3
21/05/1947	CASTELLON		3	-2	1,3
Juin 1947	GUADALAJARA	Cine Imperio	2	-3	0,3
13/05/1948	HUELVA	Gran Teatro	3	3	3
23/05/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	2	-3	0,3
28/11/1947	ORENSE	Cine Mary	2	2	2
26/04/1947	PALMA DE MALLORCA	Teatro Lirico	2	2	2
19/05/1947	PAMPLUNA	Cinema Alcazar	3	2	2,7
03/06/1947	PROVINCE INCONNUE	Cinema Dorado	3	-3	1
03/06/1947	SALAMANCA	Cinema Salamanca	3	-2	1,3
24/05/1947	TARAGONA		2		1,3
22/04/1947	VALENCIA	Cine Olympia	3	3	3
				Moyenne générale	**2,1**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
JUNIO 1947	ALAVA			2
05/06/1948	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	3
12/06/1947	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	3
ENERO 1948	BADAJOZ	Gregorio Herminio Pinilla	SP	3
16/06/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
09/07/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	2
21/05/1947	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz	DP	2
JUNIO 1947	GUADALAJARA			2
13/05/1948	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	3
23/05/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	2
28/11/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	2
26/04/1947	PALMA DE MALLORCA	Francisco Soriano Frade	DP	2
19/05/1947	PAMPLUNA	Jaime del Burgo	DP	2
03/06/1947	PROVINCE INCONNUE			-3
03/06/1947	SALAMANCA	Luis Plaza Rodriguez	SP	3
28/02/1952	TARAGONA	José Maria March Ayuela	DP	
22/04/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	3
			Moyenne générale	**2,1**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1948)

MARIONA REBULL – ALAVA – NON DATE

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELICULA ESPAÑOLA PROYECTADA DE ESTRENO « MARIONA REBULL »
Cumplimentación al Oficio-circular num. 2481 de 30 de noviembre de 1.946.

"MARIONA REBULL"

Distribuidora: Ballestero
Intérpretes: José Mª Seoane y Blanca de Silos.
Calificación: Mayores de 16 años sin cortes.
Proyección: 31 de mayo de 1.947 en el Nuevo Teatro.
Expte. n° 6997.

a) Existía cierta expectación por ver esta película española y puede decirse que el interés despertado no ha quedado defraudado, ya que los espectadores salieron gratamente impresionados de la proyección.

b) El argumento es interesante y logra mantener la atención del espectador en el mismo tono o nivel y solamente al final resulta un tanto dilatado su desenlace, acumulando una serie de escenas que restan interés y espectacularidad al mismo.

Bien logradas las facetas artística e interpretativa.

c) Puede decirse que no hubo reacción desfavorable, si bien un sector del público la consideré como película bien realizada; pero sin que fuera merecedora de desmedidos elogios.

d) Nada que señalar

e) El juicio de la Delegación confirma lo expuesto más arriba, estimando que nos encontramos ante una buena película española.

El interés argumental de la misma y la espectacularidad lograda en algunas escenas consigue mantener en tensión los nervios del espectador, absorbiéndole por entero.

Coincidimos con el defecto apuntado de alargar excesivamente la película, incluyendo, sin razón importante, las escenas finales entre el protagonista y la cupletista y añadiremos además que algunas escenas nocturnas carecen de luz suficiente.

El carácter moral y de ejemplaridad que se advierte en gran parte de la película, en algunos personajes, tiene un gran valor educacional, fin este último que debe cuidarse en las películas nacionales.

La labor interpretativa es francamente buena.

MARIONA REBULL – ALMERIA – 05/06/48

Iltmo. Sr.

Conforme lo dispuesto en su Oficio-Circular n° 2.481 de fecha 20 de noviembre da 1.946, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Teatro Apolo el día 28 del pasado y titulada "MARIONA REBULL", lo siguiente:

a) Ha agradado a todos los que asistieron a la proyección de la película.

b) Película de acierto en su totalidad estando sus protagonistas todos a la misma altura de perfección, con escenas verdaderamente desconocidas hasta la fecha en nuestro cine como la de la explosión de la bomba en el teatro y la subida de Mariona a brazos de Rius, desgranando el collar de perlas por las escaleras del Teatro. Perfecta en el ambiente de su época y en las escenas de perfecta movilidad, como en las carreras de los carros en los días de huelga.

c y d) Les comentarios favorables han sido acogidos por todos los sectores del público que han acogido con admiración las escenas antes mencionadas.

En mi impresión es que se trata de la mejor película proyectada en esta localidad habiendo llegado con ella el cine español a conseguir un pleno éxito.

Adjunto remito la crítica publicada en el periódico "Yugo" de esta capital.

Dios guarde a V.I. muchos años
Almería, 5 de junio da 1.948
EL DELEGADO PROVINCIAL
R. M. DE LOS REYES"

MARIONA REBULL – AVILA – 12.06.47

"En cumplimiento de la Circular N92481 de fecha 30 de Noviembre de l946, tengo el honor de emitir el siguiente INFORME de la película española "MARIONA REBULL" estrenada en esta capital el día 4 al 8 de los corrientes en el Salón Gran Cinema de :

a) Aceptación.
b) Razones de tipo técnico y argumental.
c) Totales.
d) Publico de butacas, significándole que no existe en el Salón en que se estrené otra clase de localidad.

A juicio de esta Delegación la película "MARIONA REBULL" es otra de las cintas que marcan la escala ascendente de la cinematografiara nacional, dotada de una gran fuerza dramática mantiene el interés durante el tiempo que dura la proyección; usando el tema del trabajo en toda su grandeza ,es la biografía, perfectamente lograda, de la ciudad de Barcelona y de una época, las postrimerías del siglo XIX. Plásticamente hay unas escenas que por sí solas dan valor a la película, son las de la bomba del Liceo con un movimiento de masas bastante aceptable; el encuentro de los cadáveres de Mariona y Ernesto cuando Joaquín Rius en su desesperación aparta de una bofetada el cuerpo de Ernesto de Mariona, escena esta de una realismo sorprendente y en la que no se ve ficción alguna; después la subida de la escalinata del coliseo con el cuerpo inanimado de Mariona mientras a esta se la caen las perlas del collar. En la técnica, rebosante de hallazgos totales y episódicos J. Luis Sáenz de Heredia hermana una emoción sin decaimiento con una agilidad representativa al nivel de los mejores realizadores. La música del compositor Parada es

adecuadísima y de gran inspiración. Buena fotografía y decoración exactamente evocadora de la época. La interpretación, justa, a cargo de Blanca de Silos que refleja perfectamente las dudas y sufrimientos morales de su conflicto matrimonial. José Mª Seoane muestra en sus actitudes las amarguras de su personaje. Sara Montiel muy acertada en su papel de la bella Lula. En el descanso y fin de la película el público aplaudió calurosamente, muestras del agrado e interés que despertó este film.

No se remiten críticas por no haberse publicado.

Dios guarde a V.I muchos años.
Avila a 12 de Junio de 1.947
EL DELEGADO
Firmado : J. Mayoral"

MARIONA REBULL – BADAJOZ – JANVIER 1948

"BADAJOZ.-Informe sobre la película "MARIONA REBULL", estrenada en el Teatro López de Ayala, el día 11 de Enero de 1948.

Un gran sector de espectadores, que presenciaron en ésta capital el estreno de la producción nacional "Mariona Rebull", califican ésta película de la mejor realizada que hasta ahora han dado los estudios españoles. Hay quien la compara con "Rebeca". La alabanzas se reparten entre el director, Sáenz de Heredia, y los intérpretes, entre los que destacan a José María Seoane. Es de advertir que en ésta ocusi6n los panegiristas responden al sector de público que se conceptúa come más entendedor del cine.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Presenciada por el Secretario Provincial, emite el siguiente juicio:

"Mariona Rebull" es una de las películas que marcan en la producción nacional un jalón de gran categoría, puesto que en toda su realización se advierte una esmeradísima perfección de detalles que revelan el progreso de nuestras cámaras cuando son hábilmente manejadas par un experto director.

El éxito mayor de ésta película es, por lo tanto, de dirección, ya que la admirable labor interpretativa que realizan los artistas que en ella figuran, ha de referirse en último término también al director. El interés humano que llega a apasionar esta llevado con un ritmo cinematográfico perfecto, en él que se conjugan magistralmente los diversos factores de fotografía, movimiento por lo que afecta a la parte técnica, y de intriga e interés creciente, por lo que se refiere al desarrollo argumental.

(Se adjuntan críticas aparecidas en NORMA y HOY)

MARIONA REBULL – BURGOS – 16.06.47

"INFORME sobre la película titulada "MARIONA REBULL", proyectada en la Sala del Gran Teatro de esta capital los días comprendidos entre el 6 al 10 inclusive del actual, autorizada únicamente para mayores de 16 años, con hoja que censura de fecha 10 de abril de l947 y Exp. N° 6997.

Ha gustado esta película lo suficiente para mantenerse en el cartel cinco días, saliendo el público satisfecho y afirmando unánimemente que se trata de un excelente "Film", de atrayente

argumento, acertada interpretación, buena fotografía, diálogos bien estudiados y agradable ambiente.

El público, que en todas sus sesiones ha sido bastante numeroso, corroboro con su presencia la buena impresión y acogida que ha causada y tenido la película "MARIONA REBULL", destacando el deseo manifestado por los espectadores de que camine por tan buenos fueros el cine español con lo que se hará desaparecer la calificación de "españolada" a toda película nacional y se evitara la indiferencia actual hacia los programas de películas españolas.

Burgos, 16 de junio de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Angel Temiño

MARIONA REBULL – CADIZ – 09.07.47

"En cumplimiento a lo ordenado por V/I, en su oficio circular n9 2.481, a continuación le transcribo informe de la película de Producción Nacional "MARIONA REBULL" proyectada en el Cine Bahia y Cine Delicia de esta Capital, durante los días 3, 4, 5, 6, 7 y 8 de Julio de l.947, con hoja de Censura núm. 6999.

a) Ha sido aceptada totalmente, si bien los espectadores de localidades baratas, han encontrado premiosa la segunda parte de la misma.

b) La mayor parte, casi la totalidad, la acepo por su buena dirección, interpretación y escenografía y la fotografía que es buena en toda la película.

c) Fueron totales

d) Entre los espectadores aficionados al buen cine fue donde mayor éxito alcanzo.

Esta Delegación esta conforme con el juicio anterior, si bien tiene que oponer algún reparo: el primero la lentitud de algunas escena, ya repetidas a través de su largo metraje (escenas de la fábrica), fotografía demasiado obscura en algunas ocasiones, y el sonido no todo lo perfecto que era de desear para una película de esta talla (hay que hacer constar que la proyección se realizó en dos cines al aire libre).

El aspecto sexual de la película, ésta tratado maravillosamente.

En resumen una buena película, capaz de codearse con producciones extranjeras similares.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Cádiz 9 de Julio de 1.947
EL DELEGADO PROVINCIAL"

MARIONA REBULL – JEREZ DE LA FRONTERA – 09.07.47

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. con su oficio núm. 2.481, a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional "MARIONA REBULL" Hoja de Censura. Núm. 6997 proyectada en el Teatro Villamarta de JEREZ DE LA FRQNTERA el día 18 al 20 de Mayo actual.

a).- Ha sido aceptada en su totalidad, si bien parte del público no ha acogido su segunda parte con satisfacción.

b).- Su pesadez y lentitud de desarrollo.

c).- Parciales.

d).- En los espectadores entendidos fue donde se hizo más patente la repulsa.

Nuestra Delegación Local en Jerez de La Frontera en su informe dice : La primera parte de esta producción es francamente buena, si bien algunos de sus intérpretes hacen un trabajo mes teatral que cinematográfico. La parte correspondiente al "Viudo Rius" es algo pesada y monótona, aunque toda muy bien realizada en su aspecto técnico, artístico y argumental.

Dios guarde a VI. muchos años.
CADIZ, a 23 de Mayo de 1.947
EL DELEGADO PROVINCIAL"

MARIONA REBULL – CASTELLON – 21.05.47

"Habiéndose estrenado en esta Capital la película española titulada "MARIONA REBULL", tengo el honor de elevar a V.I. el informe que preceptúa el oficio circular núm. 2481

Dicha producción ha tenido una magnífica acogida por parte del público, que la ha aceptado sin reservas. La casi totalidad de comentarios coinciden en que se trata de una película de altura, comparándola con películas extranjeras que llegaron precedidas de gran propaganda y que alcanzaron justo renombre. Se elogia la dirección, interpretación, fotografía y decorados.

Únicamente por parte de un sector reducido se criticó algo el criterio tal vez demasiado meticuloso de la dirección, que le hizo adaptarse demasiado a la novela en que esté basada la película y que da a ésta una extensión que sobre todo en su segunda mitad hace languidecer la acción. Otros espectadores, que como a los anteriores incluimos entre los entendidos, achacan a la película, en general, un ambiente demasiado teatral y una fotografía obscura en muchas ocasiones.

Esta Delegación juzga que se trata de una película de valía, que honra a la producción española. La dirección sobre todo la creemos acertadísima, estimando que ha captado a la perfección el ambiente de la época. Las mejores escenas entendemos son las del tren y el teatro. Tal vez se le pudiera poner el reparo de un excesivo afán detallista, que recarga la acción con escenas episódicas, casi como la falta de exteriores. Interpretación y fotografía las consideramos excelentes.

Se acompaña la crítica del diario local "Mediterráneo".

Dios guarde a V.I. muchos años
Castellón, 21 de Mayo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala"

MARIONA REBULL – GUADALAJARA – NON DATE (JUIN 1947)

INFORME DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL

"MARIONA REBULL"

Estrenada en el Cine Imperio el día 14 - 6 - 47

a) La película, ha interesado mucho, aunque nadie la haya catalogado entre "las mejores".

b) De argumento muy interesante, aunque según algunos, no enfocado con el mejor acierto. La interpretación es muy buena, y el ambiente de época esta recogido magníficamente.

c) Este juicio favorable, es discutido por quienes conocen las novelas de donde se sacó el argumento. Según ellos, podía haberse mucho más, pues se han eludido aspectos del mayor interés.

d) Esta crítica adversa, que fue muy reducida, se produjo tan solo entre algunos "intelectuales".

Por nuestro parte, nos ha parecido una película interesante, pero que no aporta nada nuevo a nuestro cine.

MARIONA REBULL – HUELVA – 13.05.48

"En cumplimiento de lo dispuesto en el oficio-circular n°2481 de esa Dirección General, se informa a continuación de la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película española "MARIONA REBULL", estrenada en el Gran Teatro, el día 8 del actual :

a) La película ha sido muy bien acogida por el público.

b) Las razones de ésta buena acogida, alcanzan tanto a la magnífica dirección e interesantísimo argumento, como a la interpretación, especialmente del protagonista.

c) Esta reacción favorable, lo ha sido incluso en aquel sector siempre dispuesto a encontrar deficiencias en nuestras producciones, por lo puede afirmarse que la buena acogida ha sido total.

d) En el núcleo de espectadores de nivel cultural algo elevado, se comenta el realismo con que ha sido llevado la pantalla, el argumento de las interesantísimas novelas de Ignacio de Agustí, que consigue hacer llegar al público el desenvolvimiento industrial de Barcelona y los tiempos difíciles que tuvo que atravesar. En los demás sectores, la buena acogida es motivada porque la película, por su argumento, técnica et interpretación, mantiene el interés del espectador hasta el final.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que "MARIONA REBULL", representa un éxito de nuestra producción, que demuestra que en España existen elementos de calidad artística y técnica, capaces de producir películas que, como la que nos ocupa, estén a la altura de las mejores producciones extranjeras. En cuanto al argumento, aunque algo fuerte, es netamente español y de acuerdo en todo momento en nuestra psicología.

Se adjunta recorte de la crítica publicada en el periódico "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 13 de mayo de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia

MARIONA REBUL – ORENSE – 28.11.47
Título de la película "Mariona Rebull"
Casa productora: C.E.A.
Local en donde se estrené: Mary

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO

Para apreciar debidamente la acogida entusiasta que el público orensano ha dispensado a "Mariona Rebull" hay que tener en cuenta que éste se muestra en todo momento sumamente exigente con toda clase de películas, con tal que lleven el nombre de "españolas". Y este escepticismo, esta indiferencia llega en ocasiones a tal extremo, que aún se niega a reconocer los positivos méritos que aquellas puedan tener.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTISTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

Primero, justifica esta actitud benevolente, lo humano y real del tema; y luego, la emoción y emotividad que a todo él ha sabido impregnársele acertadamente. Es cierto que el intento de emocionar al espectador, no se ha conseguido plenamente; es cierto también que en la primera parte pudiera hacerse más atrayente y de más fuerza dramática, pero a pesar de todo el interés del público no decayó ni un sólo momento, culminando, con la explosión de la bomba en la Opera, cuyos efectos estén impecablemente conseguidos y, a juicio de muchos, es digno de figurar en una antología del cine español. Por el contrario, en la segunda parte, meramente anecdótica, el interés del público decae lamentablemente.

c) DICHAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Totales, con ligeras excepciones.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON:

Se produjeron entre el público selecto con muestras de aprobación. Hacemos constar, asimismo, que el público [orensano] no tiene por costumbre, aunque sean muy buenas, aplaudir las películas.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

"Mariona Rebull" puede considerarse, a pesar de sus defectos, como una gran película española.

Si bien pudiera haberse logrado mayor partido del argumento, fuerte y emotivo, pues si la primera parte esta llevaba con acierto, sin conseguir no obstante hacerla todo lo emocionante que se quisiera, la segunda es ya bastante mediocre.

Destacaremos sobre todo la buena interpretación de la película, siendo inmejorable la del actor José Maria Seoane.

En fin, uno de nuestros mejores directores españoles, José Luis Sáenz de Heredia, el ilustre realizador de “El Escándalo", ha logrado para el cine español, que ya va siendo mayor de edad, un nuevo triunfe indiscutible.

Orense, 28 de noviembre de 1947, EL DELEGADO PROVINCIAL

MARIONA REBULL – PALMA DE MALLORCA – 26.04.47

“INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N° 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "MARIONA REBULL", ES'I'RENADA EN EL TEATRO LÍRICO DE ESTA CAPITAL EL DÍA 21 DE ABRIL DE 1.947

Aceptación o repulsa de que ha sido objeto por parte del público

"Mariona Rebull" ha sido, tal vez, una de las películas españolas que más aceptación ha conseguido entre el público de Palma, durante la presente temporada.

Esta película es comentada muy favorablemente por todos los que han asistido a su proyección, llegando a asegurarse por algunos que es la mejor de todas las que han salido de estudios nacionales durante estos últimos años.

Cabe señalar que el éxito de esta película resulta mayor si se tiene en cuenta que la propaganda que de la misma se hizo fue la corriente, y que el público – acostumbrado a que cuando se presenta una cinta nacional de calidad, se realizan grandes alardes propagandísticos y publicitarios-, creyó, por dicho motivo, a raíz de su estreno, que se trataría de una mediocre producción.

Así el triunfo de "Mariona Rebull" ha sido alcanzado a pulso; por la crítica y por los comentarios de los asistentes a las primeras sesiones los cuales han resultado su mejor propaganda.

Razones técnico, artístico, argumental, etc. que han originado tales reacciones.

La mayor razón del triunfo de la cinta estriba en su dirección. José Luis Sáenz de Heredia, uno de los pocos directores españoles, casi el único, cuyo nombre significa para el público algo de responsabilidad en su tarea, ha llevado a cabo su cometido en "Mariona Rebull" con una conciencia de su labor casi insuperable, y se advierten en la misma escena de un realismo cinematográfico perfecto. Así el asalto a los carros, el atentado a Rius, las escenas que siguen a la explosión de la bomba, la del padre y el hijo cuando este quiere seguir lo que cree su vocación, las del ataque de locura del cajero etc. han sido logradas con casi el máximo de posibilidades.

La interpretación satisface también a los espectadores, principalmente la de José María Seoane y la de Sara Montiel. En Blanca de Silos se observa una cierta falta de expresión, si bien su labor es ajustada en todo momento. Los demás actores y artistas que intervienen en la cinta realizan también una excelente labor.

La adaptación argumental también se considera aceptable, en general aun cuando se observe algún confusionismo en las primeras escenas de la película, y cierta pesadez en la exposición total del guion que alarga innecesariamente la misma.

Si las mismas han sido parciales o totales

Se puede afirmar han sido totales las reacciones favorables a la película, ya que carecen de importancia (ínfimos detalles sin ningún relieve) as razones aducidas por un pequeño sector que ha encontrado algo pesada la cinta.

En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron

No puede consignarse núcleo alguno de espectadores ya que la totalidad la ha comentado favorablemente y hasta los mismos detractores de nuestro cine consideran deberían variar de actitud si en las demás películas nacionales se advirtiera algo de la perfección de "Mariona Rebull".

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

El éxito de "Mariona Rebull", se debe principalmente al acierto de José Luis Sáenz de Heredia al desarrollar muy modernamente -tal vez un poco a la americana – un tema argumental de fin de siglo.

El fin primordial de la cinta o sea el relatar el problema sentimental del protagonista a la par que el desarrollo de Barcelona y su situación un tanto anárquica de aquel tiempo esta perfectamente conseguido.

Respecto a la parte técnica no se advierte en la misma ningún fallo de importancia y si gran cantidad de aciertos y unos deseos de superación grandemente enaltecedores. El montaje, la música, la fotografía, movimientos de cámara, efectos especiales, caracterización, etc., están plenamente logrados y solamente con los mismos podrían acreditarse unos conocimientos profundos de la cinematografía.

La interpretación es también excelente y cuidadísimos, como pocas veces se ha visto, todos los diálogos.

No obstante hay que señalar la diferencia que se advierten entre los dos intérpretes principales lo cual ocasiona ciertos perjuicios la película, ya que mientras José María Seoane realiza una gran caracterización, Blanca de Silos, no hace sino ajustarse estrictamente a su papel, con lo que la Mariona Rebull resulta en ciertas ocasiones extremadamente fría y falta de personalismo sentimental.

En resumen una excelente película nacional bajo todos los conceptos: por su dirección, interpretación y tema, el cual podría muy bien servir de base para otras producciones.

Palma de Mallorca, 26 de Abril de 1.947.
El Delegado provincial de Educación Popular”

MARIONA REBULL – PAMPLUNA – 19.05.47

Título : "Mariona Rebull"
Expediente : 6997
Nacionalidad : española.

La película, "Mariona Rebull" fue estrenada en esta ciudad el 11 de mayo, en el "Cinema Alcázar", habiendo merecido ante el público la acogida siguiente, sintetizada en los apartados que siguen:

a) La asistencia del público ha sido numerosa y continuada hasta el punto de que la cinta ha logrado figurar en la cartelera ocho días consecutivos, lapso de permanencia muy estimable en la ciudad y que refleja el alto grado de aceptación merecido por parte de los asistentes, y por la crítica unánime en este caso.

b) La acogida favorable se ha manifestado preferentemente por lo que respecta a la realización material del guión, y por haberse logrado con los personajes una profundidad psicológica que se estimaba como meta reservada a las grandes producciones extranjeras. Los tipos

humanos del argumento bien conseguidos, de neta personalidad y moviéndose en un ambiente de gran realismo. Los valores plásticos muy en consonancia con la época figurada en la novela.

c) El juicio aprobatorio se extiende a la totalidad de la cinta, si bien se ha aducido que, quizá se insista con exceso hacienda radicar la acción en un ambiente fabril que llega a saturar el argumento. El tema que se desarrolla, o mejor, la solución de la complicación sentimental, se dice que no esté muy acorde con un concepto católico de la vida.

d) Las objeciones apuntadas proceden de los medios de crítica más depurados, si bien, como se ha dicho, es unánime el reconocimiento de señalar avances efectivos en el cine español.

Juicio propio: La síntesis de las novelas de Ignacio Agustí es muy acertada, aunque quizá responda a una interpretación personal del director, Sáenz de Heredia, pero que con todo, demuestra indudable valía y la competencia del productor.

Dios guarde a V.I. muchos años
Pamplona, 19 de mayo de l. 947
EL DELEGADO PROVlNCIAL, F: Jaime del Burgo

MARIONA REBULL – PROVINCE INCONNUE – 03.06.47

a) Aceptación o repulsa de que dicha película ha sido objeto por parte del publico

Se estrenó esta película en el Cinema Dorado de esta Capital el día 15 de septiembre como inauguración oficial de la temporada, siendo acogida con gran expectación por parte del público, que colmo el deseo de contemplarla por la aceptación que la misma le produjo como pudimos comprobar por las reacciones de los espectadores en varios días y distintas sesiones, así como de los comentarios recogidos por el público que la presencio, si bien aduciremos que desde el punto de vista moral, como más ampliamente expondremos posteriormente, fue objeto do algún reparo por su fondo y escenas.

B) Razones de tipo artístico, técnico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones.

Las razones que originaron la unánime aceptación de la película, que la hace se le considere como una de las realizadas por el cinema español, podemos resumirla en la forma siguiente:

La magnífica interpretación de todos los actores y especialmente de Seoane y Romea; lo excelentemente que se encuentra representada la tenacidad y perseverancia característica del pueblo catalán; la fidelidad con que son recogidas las escenas de costumbrismo del Barcelona antiguo en sus aspectos de trabajo, político, género de vida, etc.; la gran efectividad de las escenas que se suceden en la fábrica, en los bailes populares y en los acontecimientos políticos; la insuperable representación en el Liceo y muy en particular las emotivas escenas que suceden a la explosión de la bomba; y por último, la dirección tan inspirada y firma de Sáenz de Heredia, que consigue que todos los interpretes de la película aparezcan disciplinados y justos, alcanzando esa interpretación que anteriormente aludíamos.

Únicamente, desde el punto de vista técnico, hemos de hacer la sugerencia no como crítica sino como recomendación, de que la película podría haber sido reducida en su metraje para evitar las excesivas dimensiones de la misma, si bien haciendo justicia se justifica al no decaer ni un instante el interés que mantiene el espectador.

C) Núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

Como ya hacíamos mención con anterioridad, la película desde el punto de vista técnico, ha sido aceptada por unanimidad, aunque desde le punto de vista moral, ha ofrecido reparos por parte de una minoría de público basados en motivos que estimamos justificados y que nos solidarizamos con ellos al hacer constar el juicio que a esta Delegación Provincial le merece la cinta en cuestión, en el apartado que sigue.

D) Juicio que le ha merecido a esta Delegación

Estimamos, y lógicamente es de comprender, que es totalmente reprobable el inmotivado adulterio que tan crudamente se presencia, como recurso de un matrimonio poco afortunado. Y hacemos constar lo de inmotivado porque parece ser que en la película se pretende justificar el adulterio por el abandono de que es objeto la esposa por parte del marido, dedicado íntegramente a su trabajo. La exaltación de una virtud, la ofrenda de toda una vida al trabajo, no merece que se represente pagada de tal forma. Si a la señora Rebull le causa aburrimiento el oír constantemente la conversación habitual de su esposo, relacionado con sus negocios, puede intentar, si tiene un concepto de la responsabilidad claro y justo, probar a distraerse de otra manera inclusive colaborando con se esposo en las tareas del mismo, antes que encontrar como solución reanudar sus relaciones ahora ilícitas con su antiguo novio, para acabar en un flagrante adulterio.

Muy de lamentar, y ya no desde el punto de vista moral sino del buen gusto, o por lo menos del respeto que un cadáver debe de producirnos, es la escena en la que el marido encuentra después de la explosión a los cadáveres de su esposa y su amante juntos, abofeteando a este último, por ser una actitud que aun ofendido, no se justifica en manera alguna.

Y finalmente tan falsa como vista, la forma de representar a las esposas legítimas como tipos amorales, interesadas, adulteraras, etc., mientras a las profesionales de la vida se las hace parecer como modelo de desinterés, de discreción y hasta de honestidad.

MARIONA REBULL – SALAMANCA – 03.06.47

El día 3 se estrenó en el Cinema Salamanca, la película titulada "MARIONA REBULL".

a). El público acudió con entusiasmo al estreno de esta película que venía ya avalorada no sólo por la propaganda bien llevada, sino también y a pesar del título poco sugestivo, por el Director que tiene acostumbrado al público a buenas realizaciones. La aceptación fue unánime, aunque hubo algunas disidencias referentes exclusivamente a la moral del tema.

b).- Las razones que tuvo el público salmantino para aceptar plenamente esta película estriba en la “técnica y aun en el propio argumento.

c).- Como decimos en el apartado a), la aceptación fue total, aunque hubo disidencias por parte de ciertas idiosincrasias de tipo religioso que no admite fácilmente los temas que atacan o por lo menos no siguen a la moral y al dogma católicos.

d).- La reacción fue unánime en cuanto a la maravillosa realización técnica y artística del argumento, como antes decimos ciertos núcleos pertenecientes a asociaciones religiosas que efectúan campañas contra ciertas películas o espectáculos.

Juicio personal del Delegado

Un Director como José Luis Sáenz de Heredia consagrado ya por el público como uno de los mejores directores, si no el mejor, no tiene otro remedio que irse superando de cada producción y así lo cumple en esta de "Mariona Rebull".

"Mariona Rebull" comienza por tener un tema hondo y profundo lleno de sentimientos humanos que hacen vibrar de manera extraordinaria ciertas escenas. Sobre esta base magnífica José Luis Sáenz de Heredia ha ido levantando todo un armazón artístico y técnico insuperable, pues la fotografía bellamente lograda se enlaza en una dirección artística francamente buena. A su labor han concurrido de manera perfecta todos y cada uno de los intérpretes logrando una película que es un prestigio más para la cinematografía española.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 3 de Junio de 1947
EL SECRETARIO PROVINCIAL EN FUNCIONES DE DELEGADO

MARIONA REBULL – TARRAGONA – 24.05.47

"En cumplimiento de cuanto dispone el Oficio Circular núm. 2 481 de fecha 30 noviembre 1.946, paso a informarle que en los últimos días del pasado mes de Abril y primeros del mes de Mayo, se estrenó la película titulada "MARIONA REBULL" en los cinematógrafos de Tortosa, Reus y Tarragona.

Con relación al ánimo del público respecto a dicho estreno, debe manifestarse:

a) Desde el punto global, la película ha sido objeto de calurosos elogios, siendo muchos los sectores que califican a esta cinta como digna de presentarse y de competir con producciones extranjeras, haciéndolo con evidente ventaja.
Sin embargo la aceptación y éxito no han sido completos ni unánimes.

b) A pesar de tratarse de un asunto argumental propio de esta región, circunstancia que el público ha tenido presente en todo momento para emitir un juicio valorativo, se han formulado severas objeciones contra la película y entre ellas las siguientes:

1°.- Ciertas escenas han sido realizadas con manifiesta pobreza de presentación. Entre otras, cabe mencionar la aparición del tren y sus interiores; las vistas de los talleres; y la escena a bordo del buque en que regresa el hijo del Viudo Rius.
En otras ocasiones se cometen errores que el público percibe y comenta desfavorablemente; así ocurre en el momento en que el Viudo Rius intenta encender un quinqué en una habitación obscura, en la cual se hace la luz difusa (y no precisamente en el quinqué), antes de que haya prendido la cerilla.

2°.- La actuación artística de la dirección y de los interpretes ha sido acogida satisfactoriamente en su conjunto. Sin embargo han causado decepción algunos momentos la actuación de B1anca de Silos.

3°.- La reacción argumental, solo en principio ha sido bien acogida, ya que se oponen a la misma fuertes reparos, principalmente por lo que se refiere a la adulteración manifiesta que se ha hecho del sentido patriarcal de las costumbres familiares catalanas, ya que parecen sean guiadas por un brutal materialismo.

Ciertas escenas resultan de un excesivo realismo, si bien con ello se consigue uno de los mayores éxitos de público para la película.

La forma de presentación de los conflictos sociales adolece de falta de acierto y criterio.

c) El público femenino, en general juzga la película muy agradable y bonita aunque excesivamente fuerte. Los grupos intelectuales, como muy acertado e interesante (hemos podido oír alguna discusión acerca de la posible justificación de la bofetada con que el Viudo Rius aparta al amante de su esposa cuando encuentra muertos a ambos). Cierto núcleo de obreros juzga la película partidista en pro del patrono. Ciertos sectores sin filiación, la califican como excesivamente larga y pesada dado el escaso valor argumental de que se dispone.

Se adjuntan recortes de "Diario Español" correspondientes a los días 11 y 14 del mes de Mayo cte.

Tarragona, 24 Mayo 1.947, EL DELEGADO PROVINCIAL

MARIONA REBULL – VALENCIA – 22.04.47

"INFORME DE LA PELÍCULA: "MARIONA REBULL"
Local : OLYMPIA
Fecha : 14-4-47

Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público:

Bien aceptada por todo el público y muy favorablemente comentada en Valencia.

Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:

Muy bien ambientada, habiéndose logrado por completo reproducir la Barcelona de la Exposición y el tono patriarcal de las relaciones entre patronos y obreros en aquella época. Muy oportunos dos o tres momentos de gran dramatismo.

En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron :

Generalmente en todos, si bien ha tenido mejor acogida entre el público culto.

Si las reacciones del público han sido totales o parciales:

Totales.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN: La película fue aceptada con agrado y se la reputa como une de las mejores producciones presentadas esa temporada en los cinematógrafos, con todo lo cual esta de acuerdo el Delegado que suscribe.

Valencia, 22 de abril de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José Corts Grau

ME QUIERO CASAR CONTIGO

Jeronimo MIHURA
1952
Emisora Films ; Fox

Seconde catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : romance ; drame

Synopsis : Laura, une vedette de revue, vit depuis plus de huit ans en compagnie de Ramón. Un jour, ce dernier décide de la demander en mariage : il estime qu'il est temps pour eux de quitter les séjours d'hôtels en hôtels pour se créer un nid douillet. Au début, Laura est désespérée : elle est convaincue que s'il lui demande sa main c'est parce qu'il n'a plus suffisamment de sentiment pour elle. Elle finit tout de même par accepter et se fiance. Un de leurs amis, un architecte fou amoureux de Laura, leur propose de leur louer un chalet pour leur première installation. Ramón prend en charge l'aménagement de leur nouveau foyer, sous les conseils de la ravissante Rosita qui le guide dans tous ses achats. Laura, quant à elle, s'investit peu dans l'installation et laisse à Ramón le soin de gérer tous les préparatifs. Cependant, très vite, il est séduit par la jeune Rosita. Après plusieurs péripéties, Ramón finit par se marier avec Rosita, tandis que Laura épouse leur ami architecte.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Fernando Fernán-Gómez (Ramón), Virginia Keily (Laura), José Isbert (père de Rosita), Elena Espejo (Josita), Angel de Andrés (Andrés), Maria Brú (mère de Rosita), Concha López Silva (tante de Rosita), Manolo Moran (Roberto)Sacha Goudine (danseur), Maria Nicolau (danseuses), Luis Perés de León (gérant), Rosita Valero (vedette), Buenaventura Basseda, Rafael Calvo Gutiérrez, Rafael Casañes, Modesto Cid, Jorge Greiner, Pedro Mascaro, Francisco Melgares, rosario Royo

Scénario et dialogues : Miguel Mihura

Photographie : Federico G. Larraya

Musique : Ramón Ferrés

Décors : Juan Alberto Soler

EN BREF

Jeronimo Mihura est un célèbre scénariste du premier franquiste, mais, à l'image de son frère Miguel Mihura, il s'est également essayé à la réalisation de quelques films.

Le rôle de Laura est interprété par une actrice américaine, Virginia Keily imposée par la Fox, mais dont la performance artistique est fortement critiquée par la presse lors des numéros artistiques qu'elle doit réaliser dans le film.

Dans ce film, on trouve toutes les obsessions de Jeronimo Mihura : la routine domestique, l'hypocrisie des relations humaines, la corvée des visites de courtoisie et des mondanités, etc. A travers cette œuvre, il se plaît à envoyer un de ses messages préférés : le mariage convertit l'amour en une éternelle routine et la passion en un snobisme domestique.

Ce film sera le dernier que Jeronimo Mihura réalisera pour Emisora Films, maison de production tenues par les frères Peña avec qui il a connu de fortes divergences. Lors de la réalisation de *Me quiero casar contigo*, ils interdisent à son frère et son principal collaborateur, Miguel Mihura, d'assister au tournage du film. Après cette collaboration difficile, J. Mihura décide de revenir au théâtre.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 7
Période d'émission des rapports : du 5 mai 1951 au 18 juin 1953

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
09/05/1951	CACERES	Cine Norba			
06/10/1952	CASTELLON		3	-3	1
29/12/1951	CUENCA	Cine España	-2		-2
05/05/1951	GRANADA	Coliseo Olimpia	3		3
28/03/1953	HUELVA	Gran Teatro	3	3	3
06/06/1951	PALMA	Sala Augusta	3	-3	1
17/06/1953	VALLADOLID		3		3
				Moyenne générale	**1,5**

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
09/05/1951	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
06/10/1952	CASTELLON	Manuel A. Zavala Diaz	DP	**2**
29/12/1951	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**-2**
05/05/1951	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**3**
28/03/1953	HUELVA	Franisco Mora Pérez	SP	**2**
06/06/1951	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**3**
17/06/1953	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez	DP	**2**
			Moyenne générale	**1,7**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1951-1953)

Me quiero casar contigo – Cáceres – 09.05.1951

"ME QUIERO CASAR CONTIGO"
Película de producción nacional estrenada en el cine NORBA de esta capital el día 28 de Abril de 1951.

INFORME.

Esta película de producción nacional fue estrenada en el cinematógrafo "Norba", de esta capital, el día 28 del pasado mes, y proyectada consecutivamente durante los días 29 y 30 del mismo en el "Gran Teatro", perteneciente a la misma empresa.

Sobre un guión del ex-director de "La Codorniz", Miguel Mihura, ha sido hecha esta película sin otro propósito, al parecer, que el de distraer al público hora y media y que pudiéramos calificar de "las del montón" , pues tanto en su técnica como en su fondo, la producción no merece ningún comentario.

Sus intérpretes, Fernando Fernan-Gómez, Elena Espejo y Manolo Morán están ajustados a sus respectivos papeles.

El público acogió la película satisfactoriamente y rió con las peculiares ocurrencias de Mihura, caracterizadas en el Semanario que dirigió.

CÁCERES, 9 de mayo de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL

Me quiero casar contigo – Castellón – 06.10.1952

Se ha estrenado en esta capital la película española titulada ME QUIERO CASAR CONTIGO, de la que tengo el honor de elevar a V.I. el correspondiente informe.

Por el público fue regularmente recibida. Mientras algunos espectadores elogiaban el gracejo del dialogo y la movilidad de la acción, otros criticaron la poca consistencia del argumento y la interpretación excesivamente teatral.

Estimamos se trata de película bastante bien lograda, sin pretensiones, avalada por un dialogo con vis cómica apreciable, y con buen sonido, fotografía y presentación. Creemos que en su esfera es muy aceptable y desde luego tal vez superior a muchas similares extranjeras que, por el solo hecho de serlo, fueron mejor apreciadas por espectadores.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 6 de Octubre de 1952.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

Me quiero casar contigo – Cuenca – 29.12.1951

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "ME QUIERO CASAR CONTIGO"
Director: Jerónimo Mihura
Distribuidora Hispano FoxFilms
Local: Cine España
Fecha de proyección: 26 y 27 de diciembre

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

En términos generales no ha sido del gusto de los espectadores, aun reconociendo los méritos de realización artística, de que no se halla por completo exenta.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

El asunto es inconsistente y baladí al modo americano. Falto de sustancia, e incongruente en exceso. La realización técnica y artística, en cambio, son aceptables, pues se desenvuelve con agilidad, en las situaciones acusando un fácil manejo de cámara, con fotografía clara, adecuada ambientación con exteriores perfectamente captados.

El diálogo incurre en chabacanerías de mal gusto en varias ocasiones y el desarrollo de la acción resulta en su última parte lento y pesado.

La interpretación si no pasa de discreta en el mejor, la de los principales intérpretes es francamente mala. Quizá las segundas figuras del reparto estén muy por encima de las primeras.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Estimamos que si no se ha logrado una comedia por entero se debe a la estructura del guión literario, sin que se pueda hacer responsable al Director que en su cometido ha logrado dar dignidad artística a la obra.

Sobre ese fallo está el de interpretación.

Cuenca, 29 de Diciembre de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: José L. Álvarez de Castro.

Me quiero casar contigo – Granada – 05.05.1951

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "ME QUIERO CASAR CONTIGO".

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del público.

Esta producción nacional, ha tenido mucha aceptación entre el público, pues su argumento es simpático y entretenido, y cuenta con una buena realización.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que haya podido originar tales reacciones.

Técnicamente la cinta está muy bien conseguida, ya que su trama es muy divertida y sus diálogos son francamente estupendos, aun cuando sean de ese estilo propio de "La Codorniz".

Jerónimo Mihura, director, argumentista y guionista, ha conseguido una cinta limpia, amena y extraordinariamente divertida.

En la interpretación sobresalen Fernando Fernán-Gómez cada día mejor actor magníficamente secundado por Manuel Morán, en un estupendo tipo, Elena Espejo, Virginia Kelley, Isbert Pérez de León y otros actores que cumplen sus cometidos.

c) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

En todos los sectores de público, por la calidad y factura de la cinta y su humorismo.

d) Juicio proprio

Esta producción nacional bastante bien presentada y realizada ha tenido emito muy especialmente por su trama y diálogos, que hacen de ella una cinta muy amena y divertida.

Estrenada en el Coliseo Olympia, permaneció en cartel durante los días 20 al 25 del pasado mes de Abril, ambos inclusive.

e) En hoja adjunta se acompaña la crítica publicada por el Diario "Ideal".

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 5 de Mayo de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

Me quiero casar contigo – Huelva – 28.03.1953

De conformidad con lo dispuesto por esa Superioridad, a continuación se informa sobre la acogida dispensada a la proyección de la película "ME QUIERO CASAR CONTIGO", estrenada en el Gran Teatro de ésta capital, el día 17 del actual:

a) La película, ha sido muy bien acogida.

b) Las razones, se deben principalmente a la actuación de Fernán Gómez.

c) Han sido totales.

d) En el sector de público más entendido, se comenta con agrado la labor del protagonista y la gracia de Mihura; en el resto de los espectadores, los comentarios favorables se refieren al conjunto de la película, destacando al protagonista.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, aun siendo de menor calidad artística que otras producciones nacionales proyectadas en nuestras pantallas, por su argumento humano y sencillo y buena interpretación, se ve con agrado.

Se adjunta crítica publicada en el diario "ODIEL", único de la demarcación.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva 28 de marzo de 1953.

EL SECRETARIO PROVINCIAL EN FUNCIONES DE DELEGADO
F : Francisco Mora Pérez

Me quiero casar contigo – Palma – 06.06.1951

INFORME DE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL, SEGÚN EL OFICIÓ CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "ME QUIERO CASAR CONTIGO", ESTRENADA EN LA SALA AUGUSTA DE ESTA CAPITAL, EL DÍA PRIMERO DE JUNIO DE 1951.

ACOGIDA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

La película ha sido bien acogida, siendo bastante numeroso el público que acudió a sus proyecciones, a pesar de lo avanzado de la temporada y de haberse realizado su estreno durante la semana de las Ferias y Fiestas de Primavera.

"Me quiero casar contigo" ha distraído a los espectadores, por el gran número de situaciones graciosas que presenta con espontaneidad y que dan a la cinta un tono alegre y fácil.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE ORIGINARON TALES REACCIONES

Como queda indicado, las reacciones favorables han sido originadas por el argumento de la película, así como por la manera en que está éste desarrollado.

La parte técnica contribuye asimismo al éxito de "Me quiero casar contigo", la cual se considera como bien montada y ambientada, con fotografía y sonido excelente y una interpretación ajustada.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES.

Solamente aquellas personas acostumbradas e influidas por el lujo técnico y artístico de las producciones americanas de tipo parecido a "Me quiero casar contigo", la han comentado como realizada muy pobremente en todos los aspectos.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA.

La cinta sobre la cual se informa es indudablemente agradable para un numeroso sector de público ya que su argumento, ligero y entretenido, está desarrollado con muchas escenas divertidas y lleno de un diálogo chispeante. La interpretación es la corriente en el cine español un tono interpretativo al que por estar acostumbrados cuesta bastante notar sus progresos, siendo de destacar la labor de Elena Espejo, la mejor realizada hasta ahora.

La dirección es ágil y dinámica, siendo excelentes el sonido y la fotografía.

Palma de Mallorca, 6 de Junio de 1951.
El Delegado Provincial de Educación Popular.

Me quiero casar contigo – Valladolid – 17.06.1953

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PRODUCCIÓN NACIONAL "ME QUIERO CASAR CONTIGO".

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Esta película de tono codornicesco , del que hace gala el autor del guión, hace pasar un rato muy agradable y entretenido a los espectadores, pues toda la cinta esta llena de situaciones verdaderamente graciosas y de fino humor propio del autor.

RAZONES DE CARÁCTER TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC.
Como director, Jerónimo Mihura cumple bien su cometido. La interpretación muy acertada por parte de las primeras figuras del reparto Fernando F. Gómez, Elena Espejo y Manolo Morán; a la misma altura interpretativa la actriz americana Virginia Keiler, que a juzgar por esta película nada tiene que enseñar a nuestras actrices. Bien la fotografía y los decorados.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN. No carece de originalidad esta película en su orientación y en sus situaciones, pretendiendo a nuestro juicio dar nuevos rumbos al cine nacional, lográndolo plenamente a veces, no faltando en otras, situaciones vulgares que desentonan del conjunto. No obstante la película entretiene y se presencia con agrado.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Valladolid, 17 de junio de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo : A. Santiago Juárez.

MIES ES MUCHA (LA)

José Luis SAENZ DE HEREDIA
1948
Chapalo Films

Intérêt National
Tous publics
Prix du SNE ; Prix du CEC à José Luis Saenz de Heredia, à Rafael Romero Merchant (meilleur second rôle masculin), Julia Caba Alba (meilleur second rôle féminin) ; Premier prix du Conseil Supérieur de Mission

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; religieux

Synopsis : Le film raconte l'histoire d'un prêtre missionnaire. Le père Santiago Hernandez est envoyé en en Inde, à Kattinga. Il est chargé de venir en aide au père Daniel dans sa tâche d'évangélisation. Peu de jours après son arrivée cependant, le vieux missionnaire meurt, victime d'une terrible fièvre. Santiago se retrouve à la tête de la mission. Il ne peut compter sur l'aide que de quelques paroissiens pour faire face à la concurrence d'un prêtre anglican qui s'est fait construire un temple dans la ville et offre de la nourriture à tous les fidèles s'y rendant.

En parallèle, Sandem, trafiquant et propriétaire de mines, prête de l'argent aux indigènes, qui, en échange, doivent travailler pour lui. Afin de mettre fin à cette exploitation, Santiago s'engage à régler les dettes de l'ensemble de la tribu. Santiago peine à récolter l'argent nécessaire. Son problème est néanmoins résolu lorsque les compagnons de Sandem se retournent contre leur chef et l'assassine.

Une terrible épidémie de peste touche ensuite le village. Le missionnaire aide autant de malades qu'il le peut, à commencer par son fidèle serviteur, Modu, qui lui a fait part de son désir d'entrer dans l'Eglise. Le malheureux ne pourra voir son vœu exaucé, car il mourra de la peste.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Fernando Fernán Gómez (père Santiago Hernandez), Sara Montiel (Guyerati), Enrique Guitart (Sander), Rafael Romero Marchent (Modu), Santiago Rivero (Rameni), Julia Caba Alba (Teresa), Rafael Bardem (Révérend Carty), Manuel Kayser (vicaire), Alberto Romea (père Daniel), Antonio Almorós (Mauro), Fernando Sancho (Clarenberg), Félix Briones (sorcier), Casimiro Hurtado(Tripas)

Scénario et dialogues : José Rodulfo Boeta, Vicente Escrivá

Photographie : Ricardo Torres

Musique : Manuel Parada

Décors : Luis Santamaría, José María Montes

EN BREF

Le film a été réalisé sous le patronage de la Direction nationale des œuvres missionnaires pontificales. Il a ainsi pour objectif d'informer sur la vie des missionnaires espagnols, en exaltant leur sens du sacrifice et leur courage. Tout dans le film de Saenz de Heredia vise à démontrer le labeur du prêtre dans l'évangélisation du reste du monde et de la force de la foi. Cette œuvre s'inscrit dans le cycle de cinéma religieux qui commence à prendre forme à la fin des années quarante.

Le protagoniste principal du film, Fernando Fernán-Gomez, plutôt habitué des rôles de comiques, connaîtra d'ailleurs sa consécration en incarnant de nouveau un prêtre dans *Balarassa*.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 15
Période d'émission des rapports : du 17 avril 1949 au 21 mars 1951

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
09/06/1949	ALBACETE		3		3
14/07/1949	AVILA	Teatro Principal	3		3
Non indiquée	BADAJOZ	Teatro Lopez de Ayala	3		3
11/02/1950	CASTELLON		2		2
09/11/1949	CUENCA	Cine España	2		2
21/05/1949	GRANADA	Coliseo Olympia	3		3
21/03/1951	HUELVA	Teatro Mora	3	3	3
25/06/1949	JEREZ DE LA FRONTERA	Cine Maravillas	3		3
01/06/1949	PALMA	Palacio Avenida	3	3	3
28/05/1949	PAMPLONA	Principe de Viana	3		3
04/05/1949	SALAMANCA	Teatro Breton	3		3
21/05/2019	TARRAGONA		3		3
18/05/1949	VALENCIA	Rex	3		3
31/03/1949	VALLADOLID				
Mai 1949	VITORIA	Nuevo teatro	3		3
				Moyenne générale	**2,9**

La réception du film par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
09/06/1949	ALBACETE	José de Luna Cañizares	DP	
14/07/1949	AVILA	José Mayoral Encinae	DP	3
Non indiquée	BADAJOZ			3
11/02/1950	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz	DP	2
09/11/1949	CUENCA	José Luiss Alvarez de Castro	DP	3
21/05/1949	GRANADA	José Leon Arcas	DP	3
21/03/1951	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	3
25/06/1949	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	3
01/06/1949	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	3
28/05/1949	PAMPLONA	Emililio J. Esparza	SP	2
04/05/1949	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	2
21/05/2019	TARRAGONA	José Maria March Ayuela	DP	
18/05/1949	VALENCIA	Nestor Gallego Caparros	DP	3
31/03/1949	VALLADOLID	Anotnin Santiago Juarez	DP	
MAYO 1949	VITORIA		DP	3
			Moyenne générale	**2,8**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1949-1951)

LA MIES ES MUCHA – AVALA – non daté

INFORME DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "LA MIES ES MUCHA"

a) La proyección en Vitoria de la película española "La mies es mucho" ha constituido un acontecimiento difícilmente olvidable por la aceptación que esta producción nacional ha tenido en todos los sectores.

Puede decirse que es la película española de los últimos tiempos que mejor ha llegado al espectador y en ello no hemos de hace distinciones, pues a todos agradó cumplidamente.

b) Encierra, "La mies es mucha", todas las virtudes argumentales para hacer de esta producción nacional una de las mejores en su género.

Florecen en ella los sacrificios y penalidades de un misionero españolen tierras de la India y se presenta todo ello con unos matices de humor y sentimentalismo que llegan a cautivar al espectador, quien al final de película no tiene otro remedio que manifestar su agrado con una salva aplausos, ofrecida a guionistas, directores e intérpretes, ya que todos parecen haber rivalizado en ofrecernos algo digno de dar la vuelta al mundo, por su espiritualidad salpicada de patriotismo y humorismo.

Todas las escenas han sido conseguidas con una fidelidad y perfección encomiables y lo que he causado verdadero asombro es que esta película haya sido filmada en tierras de Málaga. Es este uno de los méritos indudables de esta producción cinematográfica.

La interpretación es realmente magnifica a cargo le Fernán Gómez y quienes con él comparten el éxito alcanzado por cesa producción nacional.

c) Como ya hemos dicho fue recibida en todos los sectores con grandes muestras de complacencia y así lo atestigua el que esta película haya conseguido un éxito de taquilla pocas veces igualado.

d) Nada que señalar.

e) El juicio que a la Delegación merece esta película española tiene que coincidir necesariamente con lo expuesto, ya que hemos asistido a le proyección de una verdadera joya de la cinematografía nacional

Lo que es digno de elogio en los guionistas es que nos hayan presentado un tema que hemos de considerar como religioso, y sin que la acción se haga monótona ni decaiga un solo momento. La atención del espectador esta fija en el desarrollo de la película hasta su mismo desenlace.

Junto a esos valores, que ya hemos señalado al recoger la impresión producida entre los espectadores, hemos de señalar el de tipo emocional que llega a grandes y a chicos.

En resumen y para no repetir los conceptos apuntados hemos de mostrar nuestra satisfacción por esta película española, que al menos en Victoria ha constituido en su proyección un éxito difícilmente superable.

LA MIES ES MUCHA – ALBACETE – 09.06.1949.

INFORME RELATIVO AL ESTRENO EN ESTA CAPITAL DE LA PELÍCULA NACIONAL "LA MIES ES MUCHA", DE ACUERDO CON LAS INSTRUCCIONES DEL ILTMO.SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO DE FECHA 30 DE NOVIEMBRE DE 1946.

Cierto que el tema ya predispone favorablemente a la mayor parte del público, que estima en todo lo que vale el contenido de esta película de ambiente misional, pero es preciso reconocer que aun sin esta predisposición el espectador se convence desde el primer momento de que presencia una excelente película de cuida y magnífica dirección, perfecta interpretación y que en la y fotografía y el medio se ajusta a cuanto pudiera desearse, no encontrándose diferencia con otras buenas películas extranjeras desarrolladas en igual escenario.

Albacete, 9 de junio de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA MIES ES MUCHA – AVILA – 14.07.1949.

A efectos del O-Circular N°248l de fecha 30 de Noviembre de l946,tengo el honor de elevar a V.I el presente INFORME de la película española "LA MISS ES MUCHA" estrenada el día 9 de los corrientes en el Teatro Principal de esta capital y que desde aquella fecha continua proyectándose con ininterrumpido éxito siendo el mentado informe como sigue:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo técnico, artístico y argumento

c) Totales.

d) Toda clase de espectadores, lo mismo el público de graderíos que el de butacas, que premió a la película con nutridos aplausos. -

A juicio de esta Delegación la película LA MIES ES MUCHA es sin duda alguna la mejor en su género superando grandemente a "Misión Blanca", y as como "Locura de Amor" mostró la revelación de una gran actriz dramática, Aurora Bautista, esta que nos ocupa ha demostrado palpablemente toda la fibra artística que lleva encerrada dentro FERNANDO FERNAN GOMEZ quien con esta cinta se ha consagrado. Al estupendo guión ha respondido una perfecta dirección de José Luis Sáenz de Heredia. La fotografía magnifica e igualmente podemos decir de la música de ambientación, lo mismo en la exótica que la religiosa. ENRIQUE GUITART tiene aquí también una destacada intervención sacando el máximo fruto a su papel con una interpretación justa y acabada y R.ROMÉRO MARCHENT también es digno de mencionar entre los destacados. Película misional cabe decir que infunde en el espectador tal interés por las misiones que puede añadirse que una proyección de esta cinta logra más en el conocimiento de las misiones que cualquier otra clase de propaganda.

Adjunto a este informe se remite la crítica publicada en EL DIARIO DE AVILA.

Dios guarde a V.I muchos años.
Avila a 14 de Julio de 1949
EL DELEGADO

Firmado: J. Mayoral

LA MIES ES MUCHA – BADAJOZ – Non daté

BADAJOZ .Critica de la película española : " LA MIES ES MU estrenada en el Teatro López de Ayala, el día 17 de Abril de 1949.

Ésta película d española, ha tenido una magnífica acogida en el público de Badajoz. Es de las cintas nacionales que más 'éxito han tenido en nuestra capital, y todas las personas que le han visto alabado el principal mérito que tiene: un .argumento maravilloso a cabo de una manera y que llega al corazón del público.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Sólo alabanzas merece esta película española. Un magnifico canto a la labor de nuestros misioneros, que ha sido fielmente plasmado en la pantalla. Una película de propaganda misional, pero realizada forma sencilla y amena. La interpretación es genial, así como la dirección y la fotografía.

(Se adjuntan crítica aparecidas en la prensa local).

LA MIES ES MUCHA – CÁDIZ – 25.06.1949.

En cumplimiento a 1o ordenado por V.I. en oficio n° 2481, le transcribo informe de la SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR película de producción nacional "LA MIES ES MUCHA", Hoja de censura n° 8945, proyectada en el Cine Maravillas de Jerez de la Frontera el día 31-5-49.

APARTADO a) Fue aceptada.

APARTADO b) Influyeron en su aceptación la magnífica dirección, interpretación y el argumento.

APARTADO c) Fue total.

APARTADO d) En todo.

JUICIO: Nos informa el Delegado de Jerez: "Película de una magnífica dirección que consigue captar a todo el público, por la magistral interpretación de los protagonistas y el humanitario tema del argumento".
Se incluye crítica de prensa.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Cádiz, 25 de Junio de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL ACC.

LA MIES ES MUCHA – CASTELLÓN – 11.02.1950.

Habiéndose estrenado en ésta capital la película española titulada “LA MIES ES MUCHA", tengo. e1 honor de elevar a esa Superioridad el correspondiente informe.

El público la acogió magníficamente. Recogimos muchos elogios de entre los espectadores, referentes tanto a interpretación como al guión y ambiente logrado. Las únicas críticas que escuchamos fueron una sobre deficiencias del sonido en ciertos pasajes y otras sobre la monotonía del escenario.

Está Delegación estima que es una de las películas españolas mejor conseguidas en todos aspectos. La interpretación, excelente, así como el guión y dialogo. Tal vez hubiese podido darse le mayor grandiosidad en la presentación escénica, en la que se observa regateo de medios. Es película que honra al cine nacional y que indudablemente en su proyección en países extranjeros conseguirá, como en España, un franco éxito.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 11 de Febrero de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

LA MIES ES MUCHA – CUENCA – 09.11.1949.

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRAFIARA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

De la buena aceptación de esta película habla por sí mismo el hecho de haberse mantenido en cartel durante cuatro días con lleno.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Desde el punto de vista técnico esta película nada nuevo aporta por a lo que la razón de su éxito, según los comentarios hechos, radica en el argumento e interpretación que tienen por base de sustentación un guión y diálogo meritorios.

No quiere esto decir que no sea apreciada su técnica, pues valor técnico tiene su misma sencillez y acertada distribución de planos con una exacta extensión.

Pero, sobre todo, está la perfecta ambientación tanto en lo que se refiere a escenarios como a tipos psicológicos. A esto ha de añadirse su alegre y sano humorismo, hermanado con la emoción más humana, que huye del patetismo teatral tanto como de la gracia sainetera.

La interpretación se califica de exacta, destacando la sobriedad del primer intérprete Femando Fernan Gómez.

Como reparo que no llega a empañar el mérito de esta película, se ha puesto al ya estereotipado personaje de negociante compatriota que obstaculiza la labor del misionero.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Estimamos razonable y justa la buena acogida prestada a esta película, que con la máxima sencillez de elementos cinematográficos ha conquistado todos los sectores de público con su honda emoción, viniendo a ser un magnifico exponente del modo de misionar del español.

Cuenca, 9 de Noviembre de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José L. Álvarez de castro.

LA MIES ES MUCHA – GRANADA – 27.05.1949.

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "LA MIES ES MUCHA",

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película de que es objeto el presente informe, ha sido excelentemente acogida por todos los sectores de público, por su gran calidad cinematográfica y su emotivo argumento, que hacen una gran producción, en su fondo y en su forma.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

El argumento de esta cinta, basado en un magnifico guion obra de escriba y Boeta premiado por el Consejo Superior de Misiones, es una sucesión de hechos conmovedores y elocuentes de la vida ejemplar de un misionero, teniendo la película sencillez y ritmo, todo ello encajado en la mejor línea cinematográfica.

La esplendida dirección de Sáenz de Heredia ha conseguido que la producción llegue a1 espectador, emocionando-le con ese estilo personal de este director.
Muy acertados los decorados, la música de Parada y la buena cámara de Tones.

c) Si las mismas son totales o parciales:

Totales

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público, por la magnífica calidad de la cinta.

e) Juicio propio:

Esta película, sencilla y emotiva, sin alardes técnicos, y que cala en el corazón del espectador, es una espléndida producción nacional, que honra al cine español, y una gran lección misional, desde el punto de vista propagandístico. Sus buenas cualidades cinematográficas, han agradado al público, que aplaudió largamente su presentación.

En hoja adjunta se acompañan las críticas aparecidas en los Diarios Ideal y Patria.

Fue estrenada en el "Coliseo Olympia" el día 19 del actual, habiendo estado en cartel, hasta el día de ayer, inclusive.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Granada a 27 de Mayo de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firmado: José León Arcas.

LA MIES ES MUCHA – HUELVA - 21.03.1951.

De conformidad con lo ordenado por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada a la proyección de 1a película "LA MIES ES MUCHA", estrenada en el Teatro Mora de esta capital, el día 16 del actual:

a) La película ha sido muy bien acogida en todos los sectores.

b) Las razones de ésta acogida, se deben tanto a su argumento, como a la interpretación y dirección.

c) Los comentarios favorables han sido totales.

d) En el núcleo de espectadores de un nivel cultural algo elevado, se comenta con agrado e1 estilo sencillo y espiritual, genuinamente español, con que el relato de la vida del misionero, tan humano e interesante ha sido llevado a la pantalla.

Estos comentarios se refieren del mismo modo favorable a la magnífica actuación de Fernán Gómez y a la espléndida fotografía.

En el resto de los es espectadores, la película se ve con agrado especialmente por a índole de su argumento, que llega a todos los públicos.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión es otro éxito de nuestra cinematografía, tanto por su realización e interpretación ajustadísima, como por el guión, que convence, distrae y eleva, consiguiendo su finalidad apostólica, por la impresión visual del cine, sin sermones, como deben ser las películas de éste género.
Se adjunta critica publicada en "ODIEL".

Dios guarde a V.I . muchos años.
Huelva 21 de marzo de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F:José González Duque de Heredia

LA MIES ES MUCHA –PALMA – 01.06.1949.

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA"LA MIES ES MUCHA", ESTRENADA EN EL SALÓN PALACIO AVENIDA Y EN EL TEATRO LÍRICO DE ESTA CAPITAL EL DÍA 24 DE MAYO DE 1949.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

"La mies es mucha" estrenada en sesión especial y extraordinaria, con asistencia de las Autoridades eclesiásticas, ha obtenido un gran éxito de crítica de prensa, así como entre los sectores más católicos de la población.

También ha sido comentada favorablemente en los demás sectores, ya que la película ha sido considerada en general como bien realizada en todos sus aspectos.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

El gran éxito obtenido entre los elementos religiosos ha sido motivado por el argumento de la película.

Entre el gran público los comentarios favorables han sido debidos, además de la trama argumental, a la excelente dirección, fotografía, montaje, ambientación y interpretación, que mantienen a la cinta en un elevado nivel de interés durante casi todo su transcurso.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES O PARCIALES

Se puede indicar que la reacción favorable ha sido total.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Siempre dentro de un ambiente favorable, las reacciones del público, han sido más o menos intensas, según la índole del mismo.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

José Luis Saenz de Heredia que nos tiene ya acostumbrado a películas de calidad indiscutible, vuelve a mostrarse en "La mies es mucha" con uno de los mejores directores españoles, ya que con una trama sencilla y con pobreza de medios brinda al público una película enternecedora y emocional en alto grado.

Destacan de "La mies es mucha" la interpretación de Fernando Fernán Gómez, así como su montaje y ambiente.

Gran parte del éxito de la cinta se debe a su guion sencilla y humanamente desarrollado.

Palma de Mallorca 19 de Junio de 1949
El Delegado provincial de Educación Popular

LA MIES ES MUCHA –PAMPLONA -28.05.1949.

CRITICA

a) El estreno de esta película fue precedido de una intensa propaganda de los medios religiosos de la capital, principalmente, por lo que podía preverse una acogida extraordinaria, como así ha sido en efecto. La película ha permanecido en cartelera 12 días consecutivos, habiéndose organizado sesiones especiales para centros de enseñanza y comunidades religiosas.

b) El motivo fundamental de la acogida ha sido, sin duda, el carácter misional y el acierto con que ha sido tratado, muy de acuerdo con el espíritu, incluso profano, de la evangelización en esta región. En cuanto a los motivos secundariamente apreciados, como el diálogo, movilidad de la acción, y, sobre todo, la sorprendente ambientación lograda, sin incurrir en los lamentables descuidos corrientes, se acoplan perfectamente al fin propuesto, llevando al ánimo del espectador la auténtica emoción, limpia y valiente, del ardor místico de los misioneros españoles.

c) El juicio se refiere a la totalidad de la película.

d) La crítica, incluso la escrita, ha sido unánime en poderar las excelencias de la película, y ha logrado "movilizar" a determinados sectores que de ordinario se muestran alejados o muy prudentes en sus apreciaciones sobre esta clase de espectáculos.

JUICIO PROPIO: El juicio propio no discrepa de una opinión tan general que no por esto deja de ser cualificada en este caso, por los elementos que la integran. Únicamente podría señalarse el límite reducido en que se desenvuelve la trama, quizá impuesto por los medios de que podía disponer la Casa Productora, lo que siempre se deja adivinar, con decoro esta vez, en las películas nacionales. Pero, en resumen, está magníficamente realizada y presenta la novedad de aspectos muy humanos en su desarrollo.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 28 de mayo de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.D. El Secretario,
F: Emilio J. esparza

LA MIES ES MUCHA – SALAMANCA -04.05.1949.

"LA MIES ES MUCHA" Estrenada en el Teatro "Bretón", el día 16 de abril de 1949.

a) Aceptada en su totalidad»

b) Por todas las razones.

c) Totales.

d) En todos

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Difícil de hacer que esta película resultase interesante, debido precisamente a la falta de argumento. Es una sucesión de hechos que necesitan mucha maestría para que no resulte nona ni aburrida. Sale triunfante porque la labor del director ha sabido con su arte sacarle todo el provecho posible a un bastante deficiente guion que si mira a explotar el sentimiento favorable de tipo religioso de los espectadores, sin embargo carece en absoluto de los principios en que debe de basarse conforme a una visión cinematográfica. Sin1a labor de José Luis Saenz de Heredia, así como de la interpretación de los artistas, el guion no hubiera pasado de ser un relato infantil muy propio de las revistas de misiones, Es una película muy pulcra y bien realizada por haberse cuidado hasta el último de los detalles, acompañado siempre de una magnifica fotografía.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 de mayo, 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL.
F: R. G. Cantolla.

LA MIES ES MUCHA – TARRAGONA – 21.05.1949.

ILTMO. SEÑOR.

En cumplimiento de cuanto dispone el Oficio Circular número 2481, de fecha 30 Noviembre de 1946, paso a informarle que en el día de ayer y en los cinematógrafos de esta capital, se estrenó la película titulada "LA MIES ES MUCHA", producción nacional.

Con referencia al ánimo del público respecto a dicho estreno debe manifestarse lo siguiente:

a) La película ha sido objeto de una aceptación completa, además de ser calificada como el mayor éxito de la producción cinematográfica nacional y verdaderamente el primero, en su ajuste global, de temas religioso y patriótico.

b).- Lo anterior es debido principalmente a que en el aspecto argumental, se ha inspirado y realizado dentro de los cánones inmutables de la verdad. Artística y técnicamente, su plasmación irreprochable. En conjunto, superior a cualquier otra película extranjera de naturaleza similar, e incluso muy por encima de las producciones norteamericanas.

Se adjunta recorte de "Diario Español" correspondiente al día 21 del corriente.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Tarragona, 21 Mayo 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA MIES ES MUCHA – VALENCIA – 18.05.1949.
INFORME DE LA PELÍCULA: "LA MIES ES MUCHA".

Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público:
Bien aceptada, muy elogiada principalmente por los sectores más religiosos

Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc, que hayan podido originar tales reacciones:
Buena fotografía y sonido. El argumento interesante y bien ambientado. Buena dirección.

JUICIO DEL DELEGADO: Una buena dirección hace que esta producción sea uno de los éxitos del cine nacional.

Valencia, 18 de Mayo de 1949.
P. EL DELEGADO PROVINCIAL
EL SECRETARIO
Firmado: Nestor Gallego

LA MIES ES MUCHA – VALLADOLID – 31.03.1949.
INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL:

"LA MIES ES MUCHA"

Se estrenó esta película el pasado día 26 bajo el patrocinio del Exmo y Rvdmo. Sr. Arzobispo y do la Dirección General de Propaganda, en acto organizado por la Juventud Masculina de Acción Católica.

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO. El público acogió con gran interés la proyección de esta gran película española y al final de la misma prorrumpió en aplausos que aumentaron al darse cuenta de que en una de las plateas del teatro se encontraba alguno de los intérpretes. Según informe que recibo de la Inspección, puedo decir que en los cinco días que lleva de proyección la película, lo hace a llenos completos en las funciones de tarde y noche.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Creo que se ha logrado técnicamente una gran producción nacional y así ha sido reconocido por la crítica. Todas las escenas, perfectamente logradas, hacen que esta nueva producción española ponga en un plano elevadísimo un nuestro cine. La dirección inmejorable.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Estamos de acuerdo en cuanto se refleja en los apartados anteriores respecto a esta producción nacional. Cabe señalar que el público acogió a la misma como

una película mediocre cuando se anunció, pero cuantos han presenciado su proyección salen al final, encantados del éxito logrado con la realización de esta guión.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 31 de Marzo de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
F: A. Santiago Juárez.

MILAGRO DEL SACRISTÁN

José María ELORRIETA
1954
Universitas Films

Seconde catégorie A
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : religieux ; drame

Synopsis : Tomás est un homme lugubre et solitaire, qui depuis plusieurs décennies maintenant est le sacristain de l'église de San Esteban, dans la province de Cuenca. Chaque jour il réalise ses tâches liturgiques à la perfection, mais il a perdu la foi. Tomás, désabusé, ne croit plus en Dieu. Il ne parvient plus à éprouver la moindre compassion pour les fidèles qu'ils rencontrent et se contente d'exécuter mécaniquement ses fonctions. Un jour cependant, il fait la rencontre d'un garçon invalide. Une relation se noue entre le vieil homme et l'enfant qui redonnera la foi au religieux.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : José Maria Lado (Tomas), Milagros Leal (Clotilde), Manolo Garcia (Ramon), Nicolas D. Perchicot (José), Carmen Rey (Isabel), José Néstor (Luis), Beni Deus (Antonio), José Moratalla (Juan), José Prada (médecin), Mariano Alcon (Miguel), Valeriano Andrés (pêcheur), Carlos Diaz de Mendoza (pharmacien)

Scénario : Luis Lucas, José Gallardo, José Maria Elorrieta

Dialogues : Jesus Fernandez, José Antonio Pérez Torreblanca

Photographie : Miguel Fernandez Mila

Musique : Fernandi Garcia Morcillo

Décors : Eduardo Torre de la Fuente

EN BREF

Dans les années cinquante, une partie importante de la production cinématographique peut être qualifiée de « momeries (1) ». Les récits se centrent autour de la vie d'un enfant, qui porte un regard naïf sur la société. Ces momeries sont souvent associées au cinéma religieux. Dans ce cinéma pavé de bonnes intentions, des enfants démunis croisent la route d'un prêtre ou d'une religieuse dévouée venu les « sauver ».

Ici cependant, le schéma est inversé. Ce n'est pas le prêtre qui porte secours à un enfant désœuvré, mais bien un jeune garçon invalide qui permet à Tomas de renouer avec sa foi.

(1) SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, France, Nathan, 1994, p. 63

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 2
Période d'émission des rapports : du 30 janvier 1954 au 23 avril 1954

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
30/01/1954	CUENCA	CINE_XUCAR	1		1
23/04/1954	HUELVA	CINE_ORIENTE	0		0
				Moyenne générale	**0,5**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
30/01/1954	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**-2**
23/04/1954	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**-2**
			Moyenne générale	**-2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1954)

EL MILAGRO DE SACRISTAN – CUENCA – 30.01.1954

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "EL MILAGRO DEL SACRISTAN"
Director: José Mª Elorrieta
Distribuidora: Exclusivas Floralva
Fecha de proyección: del 4 al 8 de enero
Local: Cine Xucar

a) Aceptación o repulsa por parte del público.
Regularmente acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumenta, etc.

Lo trivial del guion es ya causa de que no resulte una producción interesante.

La dirección ha pretendido desarrollarlo lo mejor posible, consiguiendo una encajada interpretación y escogiendo naturales exteriores con buena camera llena de recursos en las fotografías de nocturnos.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Película no mal realizada pero que carece de tema, gama interpretativa y otra serie de factores precisos para hacer entre todos una buena producción y lográndose alguno de ellos para que tuviese algo que resaltar.

Cuenca, 30 de Enero de 1954
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fd°: José L. Álvarez de Castro.

EL MILAGRO DE SACRISTAN – HUELVA – 23.04.1954

De conformidad con lo ordenado por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada a la proyección de la película "EL MILAGRO DEL SACRISTÁN", estrenada en el cine Oriente de ésta capital, el día 5 de marzo ppdo.

a) La película ha sido acogida con infidencia.

b) El público que la ha visto, pertenece a un nivel social, en general, poco elevado, por ser un cine de barrio.

c) Han sido totales.

d) Los espectadores, sin distinción de grupos, opinan que ésta película no ha conseguido el propósito que parece desprenderse de su argumento, resultando poco clara.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que "EL MILAGRO DEL SACRISTÁN", podía haber sido una buena película, si el guión hubiera sido totalmente desarrollado; el resultado ha sido muy poco concreto y la interpretación mediocre.

Merece destacarse la fotografía, sobre todo de exteriores.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva, 23 de abril de 1954
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : Francisco J. Mora Pérez

MISSION BLANCA

Juan de ORDUÑA
1946
Colonial AJE

Intérêt National
Tous publics
Second Prix du SNE ; Prix du CEC pour Manuel Luna (meilleur acteur) ; Prix 1946 du *Diario Pueblo* pour le meilleur film, réalisateur et acteur (Julio Peña)

Genre(s) cinématographique(s) : religieux ; drame

Synopsis : Le père Maurice part en mission en Guinée espagnole. Il est reçu par un ancien missionnaire qui lui raconte l'histoire du père Javier. Vingt-cinq ans plus tôt, en 1910, Miguel Miranda était un banquier sans scrupule, père d'un enfant en bas-âge issu d'un mariage par convention. Son épouse aimait en réalité Carlos, qui mourût lors d'un violent conflit qui l'opposa à Miguel. L'assassin dût prendre la fuite, non sans avoir réalisé une dernière fraude condamnant sa famille à la ruine. Miguel se réfugia en Guinée où il prit le nom de Brisco, et multiplia les trafics. Parmi ses victimes, une famille d'indigènes contrainte de lui offrir une fois par an les fruits de leurs récoltes ainsi que les faveurs de leur fille, Souka. Un missionnaire, le père Javier intercèda auprès de Brisco pour que Souka puisse enfin se marier avec son fiancé. Sur le lit de mort du père de Souka, Javier lui révèle pourquoi il se préoccupe tant du salut de l'âme de Brisco : son nom véritable est Félix Miranda, et Brisco n'est rien d'autre que son père. Pour rembourser la dette de la famille de Souka, Javier offre à Brisco une croix de diamants qui avait appartenue à sa mère. Ce dernier découvre alors la véritable identité de Javier, et se précipite pour le sauver d'une embuscade qu'il avait lui-même organisé à son encontre. Il parvient à le sauver de justesse mais meurt au cours des affrontements, après avoir reçu l'extrême onction des mains de Javier. Ce dernier succombe peu de temps après de la fièvre jaune. A la fin du film, le père Mauricio manifeste alors son désir de poursuivre l'œuvre de son prédécesseur.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Elva de Bethancourt (Souka), Marianella Barandalla (Diana), María Cañete (gouvernante), Julio Peã (père Javier), Manuel Luna (Brisco), Jesús Tordesillas (Padre Urcola), Jorge Mistral (Minoa), Fernando Rey (Carlos), Gabriel Algara (Jiménez), Arturo Marín (père Daniel), Juan Espantaleón (don Cesáreo), Ricardo Acero (père Mauricio), Nicolás Díaz Perchivot (père Suárez), José Miguel Rupert.

Scénario : Juan de Orduña

Dialogues : Antonio Mas-Guindal

Photographie : Michel Kelber

Musique : Juan Quintero

Décors : Sigfrido Burmann

EN BREF

Ce film, en s'intéressant au parcours missionnaire d'un homme de foi, contribue à dresser le portrait fantasmé et exotique du monde colonial.

Il s'agit du premier film de la maison de production Colonial AJE, créée en en 1944 par Jesús Rubiera González qui fournit l'idée originale du film.

Premier film de fiction franquiste s'attachant à retranscrire les missions catholiques au sein des colonies espagnoles, il connaîtra une reconnaissance importante dans les milieux catholiques ainsi qu'une longue carrière commerciale. En 1950, un organisme papal décide même de le diffuser en Allemagne dans le cadre de son programme « Diffusion de la Foi ». Les copies étant réclamées par de nombreux collèges et organismes catholiques, sa distribution sera prolongée jusqu'en 1963.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 8

Période d'émission des rapports : du 23 décembre 1946 au 6 septembre 1947

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Août 1947	BADAJOZ	Teatro Menacho	3		**3**
22/02/1947	GRANADA		3	-3	**1**
06/09/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Cine San Augustin	3		**3**
04/02/1947	LAS PALMAS		2		**2**
Non indiquée	MURCIA	Cine Rex	3		**3**
25/05/1947	ORENSE	Coliseo Xesteira	3	3	**3**
23/12/1946	PAMPLONA	Principe de Viana	3	3	**3**
Non indiquée	VALENCA	Olympia			
				Moyenne générale	**2,6**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Août 1947	BADAJOZ			**2**
Non indiquée	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**1**
06/09/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**3**
04/02/1947	LAS PALMAS	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
Non indiquée	MURCIA	Manuel Fernandez-Delgado Maroto	DP	**2**
25/05/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	**3**
23/12/1946	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**2**
Non indiquée	VALENCA	José Corts Grau	DP	
			Moyenne générale	**2,1**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1944-1949)

Misión blanca – Badajoz – non daté

BADAJOZ – Informe sobre la película española: "MISIÓN BLANCA", estrenada en el Teatro Menacho, el día 24 de Agosto de 1947

"La impresión que ha producido en el público de Badajoz ésta magnífica película española, no puede ser mejor. A pesar de las deficiencias técnicas, llena todas las aspiraciones máximas, educativas y formativas que se le asigna al cine como medio cultural. El público la ha recibido con emoción. Hablan de ella como una de las mejores películas españolas, que pueden ponerse en parangón con las mejores extranjeras.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Esta Delegación, coincide casi plenamente con el que ha formado el público. Es cierto que técnicamente se pueden señalar algunos lunares o defectos, pero que no llegan a empañar la magnificencia y sobre todo la verdad, y el sentimiento hondo con que está realizada.

Estas películas son las que han llevar el cine nuestro a una categoría verdaderamente internacional, pues son el exponente más eficiente de lo que es el espíritu de nuestro pueblo.

Gracias a Dios que los directores han olvidado la España de la pandereta y del "cante jondo aunque sentío" que era la caricatura española, y se han lanzado por los derroteros por los que a caminado siempre el espíritu de nuestro pueblo, que es todo nobleza, abnegación y sacrificio por causa de nuestros ideales.

Misión blanca – Granada – 22.02.1947

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "MISIÓN BLANCA".

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto, por parte del público.

Con contadas excepciones, puede asegurarse, que la película ha sido favorablemente acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que haya podido originar tales reacciones.

Los juicios le son favorables por el argumento, que se califica de grandioso, por la Dirección, que se estima como muy acertada, y por fotografía, música, francamente logradas ambas.

Le son desfavorables, por la lentitud de la acción, por exceso de teatralidad, y mala interpretación de algunos protagonistas.

c) Si las mismas han sido parciales o totales.

Parciales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

Todo el juicio que le es favorable se produjo en las clases socialmente inferiores. La pequeñísima critica que se señala, ha tenido repercusión entre las clases de cultura superior.

e) Juicio propio.

Estimo que el argumento es de un extraordinario interés. Juzgo la Dirección defectuosa en cuanto pudo sacar de la trama un partido mucho más considerable. La interpretación adolece de todos los defectos que tienen casi siempre los artistas nacionales. Escenarios y exteriores magníficos. La música aceptable.

f) Adjuntas se remiten las criticas aparecidas en la Prensa local.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 22 de Febrero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

Misión blanca – Las Palmas de Gran Canaria – 04.02.1947

INFORME MENSUAL LE LAS PELICULAR. NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA PROVINCIA DURANTE EL MES DE ENERO 1947.

a) Titulo: "Misión Blanca".

b) En general, esta película ha sido acogida con mucho agrado, siendo unánimes, salvo limitadas excepciones, los juicios favorables.

c) La interpretación de Julio Perla, la fotografía y el buen argumento, de esta película son los principales puntos en que se cimenta la buena acogida de "Misión Blanca".

d) Las opiniones adversas, en parte, se basan en fallos de dirección, especialmente en algunos pasajes como el de la tormenta (de efectos muy repetidos), y el de la llegada del misionero, con el conductor del automóvil manejando el volante sin mirar al frente, apreciándose claramente el truco de un "móvil fijo".

A juicio de esta Delegación, "Misión Blanca" cumple a la perfección el objetivo de una glosa al misionero español. Buena interpretación artística, con algunas reminiscencias teatrales en Manuel Luna y algunos fallos técnicos de Dirección.

La fotografía buena, sin llegar al punto que pudo haberse logrado en escenarios como los empleados.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Palmas de gran Canaria, 4 de Febrero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

Misión blanca – Jerez de la Frontera – 06.09.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. con su oficio núm. 2481 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional "MISIÓN BLANCA", Hoja de Censura

num.5876 proyectada en el Cine San Agustín de JEREZ DE LA FRONTERA el día 24 y 25 de Agosto de 1947.

APARTADO a) Fue aceptada.

APARTADO b) La aceptación se debe a su argumento e interpretación.

APARTADO c) Totales.

APARTADO d) Todos los espectadores la aceptaron.

Nuestra Delegación Local de Jerez de la Frontera nos dice: "Esta Delegación está de acuerdo con la crítica que la misma ha merecido entre el público"

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 6 Septiembre 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

Misión blanca – Murcia – non daté

CRITICA DE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN MURCIA DURANTE EL MES DE ENERO DE 1947.

En el cine Rex, día 2
UN DRAMA NUEVO

UN DRAMA NUEVO, no ha cuajado en la generalidad del público acostumbrado a la comedia ligera o las películas de tipo psicológico tan en boga, un drama teatral, no ha llegado a convencerle. Poco público y descontento, por la pesadez según ellos, de la cinta, y por las reiteradas muertes que se producen.

Por el contrario esta Delegación entiende que "UN DRAMA NUEVO" es una de las películas españolas más perfectamente realizadas, la solución de un drama, situado y resulto en un ambiente de drama teatral es perfecta.

La fotografía es buena, los efectos escénicos perfectamente conseguidos, y la interpretación buena en todos los aspectos y en todos los intérpretes. Roberto Font, hace un magnifico papel, que, casi raya en lo genial, puesto que además contrasta su clásica actuación de caricato con esta interpretación seria y dramática.

Una magnifica cinta en todos los aspectos.

En el cine Rex, el día 20
MISION BLANCA

La película española MISIÓN BLANCA ha sido aceptada con agrado por la masa del público, que se interesa por las películas de tema religioso de las que el cine americano "snobizó" esta clase de cinta con "Siguiendo mi camino". Se ha aplaudido la interpretación y la fotografía, y en general ha habido un comentario elogioso.

A esta Delegación la película Misión Blanca", le parece una cinta aceptable, sin que reúna del todo los valores que entendemos son necesarios para considerarla una producción tipo.

De buena fotografía y efectos conseguidos, las escenas de la tempestad son francamente buenas. Orduña se ha recreado en exceso en los paisajes, que recuerdan en demasía los documentales sobre el África española.

El personaje que interpreta maravillosamente Manuel Luna, entendemos que es exagerado, porque no es necesario recurrir, como se hace en la película, a una violencia morbosa, para demostrar una determinada psicología.

Fuera de lugar, también, escenas como la de la muerte del padre de la muchacha indígena, que solo sirven para agobiar al espectador y sumergirlo en un clima de drama, distinto de la trama principal de la película.

Buena interpretación de Julio Perla.

EL DELEGADO PROVINCIAL

Misión blanca – Pamplona – 23.12.1946

Título: "Misión Blanca"
Expediente: 5876
Casa: "CAE Distribución"
Nacionalidad: española

La película "Misión blanca" fue estrenada en esta capital el día 13 de diciembre, en el "Cinema Príncipe de Viana", habiendo merecido ante el público la acogida siguiente, sistematizada en los apartados que se señalan:

a) La aceptación por parte del público que ha presenciado su proyección hasta el día 20, habiéndose registrado una concurrencia excepcional, ha sido general tomó se revela por el hecho de haber obtenido una proyección de 8 días, aquí solamente lograda por la película extranjera, "La canción de Bernardette".

b) Las razones motivadores de esta acogida son en primer término la técnica de la ejecución que se estima lograda en grado notable, y que los sectores de público entendido no dudan en equiparar a la alcanzada por las cintas extranjeras de mayor éxito. El aspecto artístico ha llamado agradablemente la atención por los planos logrados, y por la causa que hemos podido advertir más decisiva de haberse tomado en el lugar geográfico de la acción. El motivo patriótico, brevemente tratado produjo honda emisión por el grado de intensidad acertadamente provocado; y la labor de los artistas, Manuel Luna, Eva Bethancourt y Julio Peña, completan el orden de motivos en que se basa el juicio aprobatorio del público.

c) El juicio expuesto se refiere a la totalidad de la cinta.

d) No cabe hacer distinciones entre los núcleos de espectadores ya que la aprobación procede de todos los asistentes a la proyección.

Juicio propio. Participa esta Delegación del sentir público. Estima la película como un acierto por las calidades de los efectos que en público produce. En el aspecto de la técnica cierta lentitud de algunas escenas es el único defecto oponible pero de mínima consideración ante sus aciertos totales.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Pamplona, 23 de diciembre de 1946.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: Jaime del Burgo.

Misión blanca – Orense – 25.05.1947

Título de la película: "MISION BLANCA"
Casa productora: C.E.A.
Local en donde se estrenó: Coliseo Xesteira

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

"Misión Blanca" ha sido acogida satisfactoriamente por la mayoría del público que ayer, domingo, llenaba la amplia Sala del Cine Coliseo Xesteira. Los comentarios que a la salida del cinematógrafo hemos podido recoger, en verdad, resultan halagadores y favorables para esta película española, sin duda, una de las mejores que hemos visto en Orense hasta ahora.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

Agradó la película, principalmente por las cualidades argumentales, cuyo tema es de hondo sentido español y católico. A esto hay que añadir la afortunada dirección de Juan de Orduña, uno de nuestros mejores directores, de indiscutibles aciertos. La parte técnica esta lograda con verdadera pericia, que hace que el interés de la película no decaiga un sólo momento.

c) DICHAS REACCIONES ¿HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Aparte de un núcleo muy reducido de público, la película, como dijimos principio, ha sido recibida con agrado, por lo que las reacciones apuntadas han sido totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON:

En todos, pero de manera especial entre el público culto, que ha recogido algunas escenas con muestras de emoción, las más dramáticas, aunque esta emoción le ha embargado durante el transcurso de la proyección.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

Realmente a la opinión, francamente favorable, manifestada por el público en torno a esta producción nacional, esta Delegación no tiene nada que añadir, ya que el público en estos casos es el que mejor puede juzgar. Sólo diremos que, indiscutiblemente, es una de las mejores realizaciones que se han proyectado en Orense hasta hoy, de las españolas, entiéndase. Hay que hacer notar con satisfacción que el público, antes escéptico ante cualquier película española, va cambiando radicalmente, lo que nos parece una buena señal.

En "Misión Blanca", palpita la emoción y el argumento es profundamente humano y conmovedor, a la vez que exalta, nuestra obra evangelizadora y misionera que es parte innata de

nuestra Historia y el constante sentir de la raza española. Temas como estos, afortunadamente, en nuestra Historia abundan y es una lástima que hasta ahora no se hayan dado a conocer como era de desear, cuando algunos países extranjeros con menos base han hacho verdaderas maravillas, aparte de ser este un medio eficacísimo para dar a conocer las fases más principales de nuestra gloriosa Historia, por algunos, desgraciadamente, muy ignorada y desconocida. Señalamos con pena que algunas casas extranjeras, han intentado y tienen en proyecto llevar a la pantalla asuntos sacados de la Historia de España y esto, a nuestro modo de ver, es lamentable. Sobre la Guinea española ya, ha salido una película, no perfecta, pero aceptable, y sobre España en América, bien, se podría hacer algo.

Orense, 25de mayo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

Misión blanca – Valencia – non daté

CRITICA DE PELÍCULAS ESTRENADAS

LEVANTE, día 12 de Noviembre de 1946.

OLYMPIA. "MISIÓN BLANCA". El estreno de "Misión blanca" ha constituido un acontecimiento cinematográfico. Han asistido su primera proyección en nuestra ciudad sus más destacados intérpretes, Manuel Luna, Julio Peña y Jesús Tordesillas, han venido a Valencia con este fin, así como el acreditado Director Juan de Orduña, y en representación de la productora Colonial Aje, D. Jesús Rubiera relevante miembro de la misma. Vimos también en el Salón Olympia al popular actor Raul Cancio y al realizador de "Cuando llegue la noche", Jerónimo Mihura.

El estreno de la cinta estuvo anoche, precedido de un reportaje radiofónico de Basilio Gassent, mediante el cual las mencionadas figuras de nuestra cinematografía expresaron sus autorizadas opiniones y dedicaron al público valenciano cordiales muestras de simpatía y afecto.

"Misión Blanca", es desde luego, una gran película. Un film que prestigia a nuestro cine. Desde todos los puntos de vista, merece calurosos elogios. Por el ejemplo, el guión literario de Herranz y Torres Álamo, extraordinariamente interesante. La interpretación de Manuel Luna la mejor que le hemos visto. La de Julio Peña, excelente, la de Jesús Tordesillas que, por cierto, nos dijo que había figurado en el "elenco" que inauguró el teatro Olympia ¡qué manera de descubrir las canas! ; impecable; y la actuación de Eva de Bethancourt, Juan Espantaleon, Marianele Barandalla, Gabriel Algara. Jorge Mistral y Fernando Rey a la altura de las grande "Estrellas".

La producción distribuida por CEA, tiene bellísimos fotogramas; exteriores rodados en la misma Guinea, magníficos; decorados, escenarios, música y en fin todos los detalles, cuidado con el mayor esmero.

Dejamos para el final de nuestro comentario el juicio que nos ha merecido la labor directiva de Juan de Orduña. Este realizador español ya es bien conocido de nuestro público; sin embargo con "Misión Blanca", logra un señalado triunfo profesional. La cinta esta rodada con arreglo a la técnica moderna. Orduña conoce sus secretos y los domina. Está bien claro en las primeras escenas. Anima con la cámara el comienzo de la narración; pero la anima de forma tan hábil y precisa que admira. El hecho de que esas escenas no pesen, lo patentiza. Podríamos decir muchas cosas más. El espacio nos lo impide. Aun así, hemos de señalar el montaje, las situaciones de imágenes los efectos, la notable agilidad, el ambiente la sencillez y una porción de méritos, con los que Orduña nos demuestra ser un primerísimo realizador.

Cierto es también que todo los merece el tema; la vida de los misioneros españoles en Guinea, que pone de relieve la espiritualidad y la conduzca de un país con la envidiable historia del nuestro. Por algo “Misión Blanca”, ha sido declarada de interés nacional, premiada por el Sindicato del Espectáculo y recibida por nuestro público con un fuerte aplauso.

MUJER CUALQUIERA (UNA)

Rafael GIL
1948
Cesáreo González P.C

Première catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; policier

Synopsis : Nieves, une femme modeste, s'est mariée à un homme d'une classe sociale plus élevée. Les deux époux passent leur temps à se disputer et leur couple éclate le jour où ils perdent leur fils, après que l'homme a refusé de payer les soins d'une clinique. Dévastée par le chagrin, Nieves décide de se séparer de lui. Elle cherche alors la protection de diverses personnes : un ami de la famille, Ricardo, ou encore son tailleur à qui elle propose ses services. Tous la lui refusent et lui rappellent qu'avec une beauté comme la sienne, elle devrait s'en sortir… La jeune femme trouve refuge pour un temps dans une pension tenue par un couple, mais ses ressources fondent dangereusement. Acculée, elle ne voit plus d'autre solution que de vendre son corps pour pouvoir survivre. Alors qu'elle erre, résignée, dans les rues madrilènes, elle rencontre Luis qui lui propose de passer la nuit avec elle. Mais le jeune homme compte en réalité utiliser cette « femme quelconque » pour l'innocenter du meurtre qu'il fomente. Alors qu'il tente de se racheter une conduite et de quitter ses activités illégales afin de se marier avec sa petite amie Rosa (la nièce des propriétaires de la pension), Luis subit le chantage de son ancien associé qui menace de révéler au grand jour son passé de trafiquant de cocaïne. Il ne voit qu'une seule solution pour mettre fin à ces agissements : l'éliminer. Il orchestre donc son crime de façon à ce que tout accuse Nieves. Cependant, l'assassin tombe malgré lui amoureux de la jeune femme et décide, contre toute attente, de la protéger. Il la cache, mais les amants sont rapidement contraints de quitter Madrid afin d'échapper à la police. Ils décident de quitter l'Espagne et de passer la frontière portugaise. Dans leur fuite, Luis vole une voiture et élimine un homme à moto qui semblait les poursuivre. Lors d'une dernière halte dans un hôtel près de la frontière, Nieves exige qu'il se débarrasse du revolver. Sachant l'arrivée de la police imminente, Luis glisse son arme à la dérobée dans le sac de son amante. Lorsqu'elle s'en rend compte, elle comprend immédiatement qu'il envisage de quitter seul l'Espagne en lui faisant de nouveau porter la responsabilité de ses crimes. Avant de s'enfuir, Luis retrouve une dernière fois Nieves dans la chambre qu'elle occupe. En l'écoutant lui mentir ouvertement, elle l'abat à bout portant avec le revolver qu'il lui avait laissé. La police arrive et le commissaire embarque alors la jeune femme.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : María Félix (Nieves Blanco), Antonio Vilar (Luis), Mary Delgado (Isabel), Manolo Morán (taxi), José Nieto (voisin), Juan Espantaleón (commissaire), Juan de Landa (père de Luis), Eduardo Fajardo (Ricardo), Carolina Jiménez (Rosa), Tomás Blanco (mari de Nieves), Ricardo Acero (voyage de train), Manuel Aguilera (Sereno), Rafael Bardem (stylliste), Julia Caba Alba (Ofelia), María Isbert, Fernando Fernández de Córdoba médecin), Ángel de Andrés (chauffeur routier), Félix Fernández (Julio), Julia Lajos (tante Pilar), José Prada (policier du train)

Scénario : Rafael Gil

Dialogues : Rafael Gil, Miguel Mihura

Photographie : Ted Pahle

Musique : Manuel Parada

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Le scénario du film surprend parmi le paysage cinématographique de la période. Tout d'abord, il est écrit par Miguel Mihura qu'on associe volontiers au registre comique plutôt qu'à celui du film noir. Ensuite, les thématiques qu'il aborde sont délicates et généralement abordées seulement par le cinéma étranger. Il s'agit d'un des rares films espagnols qui parle de trafic de cocaïne dans les années quarante. Or, ce n'est véritablement qu'à partir des années cinquante qu'émerge un véritable cinéma policier national assumant ces thématiques. Enfin, le message qu'il livre sur la condition féminine est plutôt critique : en dehors du mariage, une femme n'a guère d'autre choix que de recourir à la prostitution pour survivre. La noirceur du scénario a d'ailleurs

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 11

Période de diffusion : du 11 septembre 1949 au 14 janvier 1953

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
28/02/1952	AVILA	Gran Cinema	3		3
Janvier 1951	BADAJOZ	Teatro Lopez de Ayala	1		1
08/02/1950	BURGOS	Cine Cordon	2		2
28/02/1950	CACERES	Cine Norba	-2		-2
14/01/1953	CUENCA		-2		-2
02/12/1949	GRANADA	Salon Nacional	2		2
14/12/1950	HUELVA	Teatro Mora	-3	-3	-3
16/09/1952	PAMPLONA	Cine Olympia	2	-3	0,3
04/02/1950	SALAMANCA	Cine Gran Via	-3		-3
11/09/1949	VALENCIA		2		2
09/12/1949	VALLADOLID		2		2
				Moyenne générale	**0,2**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
28/02/1952	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	2
Janvier 1951	BADAJOZ			-3
08/02/1950	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
28/02/1950	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
14/01/1953	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	-3
02/12/1949	GRANADA	Manuel Dominguez Godoy	SP	2
14/12/1950	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	-2
16/09/1952	PAMPLONA	Emilio J. Esparza	SP	2
04/02/1950	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	-3
11/09/1949	VALENCIA	José Corts Grau	DP	-2
			Moyenne générale	**-0,9**

UNA MUJER CUALQUIERA – ÁVILA – 28.02.1952

A tenor de lo dispuesto en el O-Circular N°2481, tenía el honor de elevar a V.I el presente INFORME de la película española UNA MUJER CUALQUIERA estrenada en el Gran Cinema de esta capital el día 25 de los corrientes, siendo aquel como sigue:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo artístico y técnico.

c) Totales.

d) Toda clase de espectadores.

A Juicio de esta Delegación UNA MUJER CUALQUIERA es una película que trata un tema escabroso pero muy llevado y que en todo momento el espectador sigue la proyección con interés creciente. Resulta por tanto bien dirigida, artísticamente bien realizada, con una buena fotografía, y con un sonido en el que el único defecto que puede achacárselo es el que las intervenciones de María Félix apenas se oyen.

Gustó al público que comentó elogiosamente la producción.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 28 de Febrero de 1952.
EL DELEGADO

UNA MUJER CUALQUIERA – BADAJOZ – JANVIER 1951

CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "UNA MUJER CUALQUIERA", ESTRENADA EN EL TEATRO LÓPEZ DE AYALA DE BADAJOZ, EL DÍA 7 DE ENERO DE 1951.

Esta película ha sido recibida por el público con repulsa, ya que en ella no se aporta nada nuevo al cine español.

Se desarrolla en un ambiente de bajo fondo y se presentan sus escenas con un realismo verdaderamente brutal.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

A la proyección de esta película asistió el Delegado Provincial, el cual emite el siguiente juicio:

La película española, "Una mujer cualquiera", es un baldón para la censura pasar y verter en imágenes unas escenas que si bien son de la vida real, de los bajos fondos, no debieran aparecer nunca en público y desde una pantalla, que debe de ser cátedra de buen gusto y educación. Si el cine tiene que ser un arma poderosa para educar la conciencia popular, ésta película es verdaderamente demoledora, de mal gusto y no aporta valor artístico de ninguna clase. Creemos honradamente que debe de ser sometida a una revisión, pues es intolerable que en el mercado cinematográfico de un Estado que se confiesa católico, pueda circular una película como ésta.

(Se adjuntan críticas aparecidas en la prensa local).

UNA MUJER CUALQUIERA – BURGOS - 08.02.1950

INFORME sobre la película española titulada "UNA MUJER CUALQUIERA", proyectada en los Cines "Cordón" y "Popular Cinema" de esta Capital durante los días comprendidos entre 7 y 17 de Enero ambos inclusive, clasificada "únicamente para mayores de 16 años", con hoja de censura Exp. n° 9064.

La cinta "UNA MUJER CUALQUIERA" ha logrado interesar al público local, que con su numerosa asistencia ha hecho permanecer esta película en cartel durante 11 días, 7 en el cine "Cordón" en programa único y 4 en el cine "Popular Cinema" en programa doble.

Los principales elogios de los espectadores se han dirigido a la parte técnica, que encuentran acabada y excelente; al tema, poco usado en los Estudios nacionales; y al argumento, que mantiene en constante expectativa emocional a los asistentes a la proyección, si bien, la crudeza y excesivo realismo de ciertas escenas dieron lugar a comentarios desfavorables y reparos de orden moral. Todo ello, unido a la interpretación que es magnífica, hace que esta película resulte muy agradable en su conjunto y no desmerezca de las que se consideran como buenas producciones nacionales.

Burgos, 8 de Febrero de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL

UNA MUJER CUALQUIERA – CÁCERES – 28.02.1950

Película de producción nacional, estrenada en el Cine "NORBA" de esta capital el día 21 de Enero de 1950.

INFORME

Esta película de producción nacional que ha sido estrenada en esta capital el día 21, en el cine NORBA y pasada en el GRAN TEATRO el 22 y 23, llevo algún público atraído por la propaganda y por la presencia de la mejicana da María Félix, famosa no menos por su belleza (reclamo para la propaganda) que por su actuación en el celuloide.

La mayoría del público ha defraudo de esta producción que prometía ser un acontecimiento del cine español con artistas extranjeros, y una vez más se advierte la informalidad de la propaganda.

Su técnica: incluido el guión técnico, según entendidos, está bien; pero el guion literario se trata de defectuoso.

El público se divide en dos sectores: una opina que los artistas son regulares y que no son los más adecuados para sus correspondientes papeles. Al portugués Antonio Vilar se le vio una buena actuación en la película LA CALLE SIN SOL y la mejicana María Félix, en otras de su nacionalidad. Quizá esto explique la opinión de este grupo de opinión, respecto a la película que nos ocupa.

El otro sector opina que son buenos intérpretes, pero que por defectos del guion literario es difícil para ellos interpretar sus papeles y se ven obligados a salir de ellos como pueden.

Quizá hubiera atenuado sus defectos si a María Félix hubieran doblado la voz.

Moralmente ha sido muy rechazada.

Cáceres 28 de Enero de 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL

UNA MUJER CUALQUIERA – CUENCA – 14.01.1953

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Mal acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Película de tema policíaco queda este diluido por el ambiente de sensualidad en que se desenvuelve, rayando en lo pornográfico la coartada preparada por el asesino.

La interpretación de María Félix carente de todo detalle de artista; Antonio Vilar y los segundos personajes defienden discretamente su papel.

Ágil de dirección y una buena fotografía, hacen técnicamente una producción nacional acertada, si bien seguramente es también de lo más inmoral y crudo del cine español.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

El tipo malvado del protagonista; la sensualidad y amor pasional que se desprende de María Félix, los crímenes, los conducta del marido con la mujer como por lo que se refiere a la salud del hijo, todo ello hace una película moralmente deleznable y desde luego desagradable incluso para personas formadas.

Por lo que respecta al certificado de censura, en la escena en casa de Isabel (Rollo 6°), la palabra "amigo" que debe ser sustituida por la de "padre" o "marido" está hecha por la de "novio", si bien a continuación al tratar de convencerla Nieves dice: “Explicare a tu "amigo"", no quedando por tanto ninguna duda sobre esta relación.

Cuenca, 14 de Enero de 1953
EL DELEGADO PROVINCIAL

UNA MUJER CUALQUIERA – GRANADA – 02.12.1949

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C., N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA “UNA MUJER “CUALQUIERA”.

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto, por parte del público.

La película titulada "Una mujer cualquiera", ha tenido aceptación por parte del público, por tratarse de una cinta de regular calidad, y bastante originalidad, dentro del cine español, al desarrollar gran parte de la acción en exteriores y escenarios naturales, y durante la noche, cuya belleza cinematográfica se ha aprovechado al máximo.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Técnicamente la cinta está bien conseguida a pesar de la audacia de su concepción y diálogos, por su tema real y de nuestra época. El argumento es muy endeble en su desarrollo y tiene algunos fallos y absurdos; no obstante el Director Rafael Gil, ha cuidado los pequeños detalles de la

película, y ha dado autenticidad al ambiente en esas magnificas fotografías de la ciudad en la noche, marco de la acción y verdadero acierto del cámara Thed Pahle, como esa escena del encuentro de ambos protagonistas ante el escaparate, que a pesar de la crudeza de su dialogo, es quizá la más lograda y realista de la producción.

La interpretación es muy buena por parte de Antonio Vilar, exacto de gesto en su personaje duro y cínico, difícil de interpretar, y en cambio la mejicana María Félix, totalmente inexpresiva, aunque bellísima y excesivamente bien vestida.

Un acierto del Director, hubiese sido doblar a María Félix, cuyo tono de voz es inaudible, con lo que la película hubiera ganado, ya que se ha doblado a Vilar, y excelentemente además.

Los restantes intérpretes, José Nieto bien en su papel de loco alcohólico, Mary Delgado, Tomas Blanco, Moran, Maruja Ibster, Julia Caba, Fernández de Córdoba, Eduardo Fajardo, Requena y demás, acertados en sus intervenciones.

c) Si las mismas son totales o parciales.

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase, se produjeron.

En todos los sectores de público, dada la calidad de la cinta.

e) Juicio propio.

La película que nos ocupa, es una producción nacional, aceptable, muy bien conseguida en cuanto a realización, aparte los fallos argumentales apuntados, y que ha sido del agrado del público.

Fue estrenada en el "Salón Nacional", el día 24 del próximo pasado mes de Noviembre, habiendo estado en cartel, hasta el día 30, inclusive, del mismo mes.

f) En hoja adjunta se acompaña la crítica aparecida en el Diario "Patria".

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 2 de Diciembre de 1949
P. EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: Manuel Domínguez Godoy

UNA MUJER CUALQUIERA – HUELVA – 14.12.1950

De conformidad con lo dispuesto por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en esta capital a la proyección de la película “UNA MUJER CUALQUIERA” estrenada en el Teatro Mora, el día 9 del ACTUAL:

a) En general, ha sido mal acogida.

b) Las razones de esta acogida, obedecen principalmente a la índole del argumento.

c) Estas razones han sido totales.

d) En el sector de público de un nivel cultural algo elevado, se comenta con desagrado especialmente la índole del argumento, inmoral e inadmisible en una producción nacional, acentuado por dialogo duro, y escenas crudísimas. Asimismo, se comenta desfavorablemente la actuación del protagonista, que tan buen recuerdo dejó con “DON JUAN”.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, en cuanto a técnica, está a la altura de las mejores producciones nacionales y significa un avance en esta índole de películas escasas en nuestra cinematografía.

Por lo demás, tanto por su argumento, como por la crudeza de sus diálogos y situaciones, se separa completamente de la tónica de moral y buen gusto que debe caracterizar en todo momento a nuestras producciones, siendo varias las personas que se han dirigido a esta Delegación con sus protestas, lamentando que en un Estado como el nuestro, se permita la producción de tales películas. Económicamente, ha sido también un fracaso.

Se adjunta crítica publicada en "ODIEL" único periódico de la demarcación.

Dios guarde a V.S. muchos años,
Huelva 14 de diciembre de 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia.

UNA MUJER CUALQUIERA – PAMPLONA – 16.09.1952

TITULO: "UNA MUJER CUALQUIERA"
Expd.: 9064
Casa: "SUEVIA FILMS-CESAREO GONZALEZ"
Nac.: española
Día de estreno: 6 de Septiembre
Local: "CINE OLIMPIA"

CRITICA

a) La acogida que el público ha dispensado a esta película, como en la inmensa mayoría de las protagonizadas por la actriz MARIA FELIX, ha seguido dos tendencias: Una de grata aceptación por las dotes que adornan a la primera figura femenina mencionada y otra de "ya nos lo temíamos" por la índole argumental escabrosa y cruda. En general, se conceptúa como "entretenida" solamente.

b) Abonan la primera tendencia las excelentes prendas artísticas de los principales actores, en primer lugar y después el ambiente bastante bien logrado así como el interés en el diálogo y en la acción. Justifican la segunda el desenfado y la excesiva "naturalidad" de la protagonista en su papel, así como lo amargo del argumento y la incorregible costumbre de pronunciar "sotto voce" los parlamentos más interesantes en que interviene la actriz ya repetida, de modo que se hace punto menos que imposible captarlos íntegramente.

c) El Juicio se refiere a la totalidad de la película.

d) No han existido más discrepancias que las apuntadas y los periódicos no han publicado críticas de esta producción.

JUICIO PROPIO: Está más cerca de los primeros que de los segundos, si bien, reconocerlo es obligado, encontramos justificada la reacción de buena parte del público contra la escabrosidad de tales argumentos.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 16 de Septiembre de 1952.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
P.A. EL SECRETARIO,
F: Emilio J. Esparza

UNA MUJER CUALQUIERA – SALAMANCA – 04.02.1950

INFORME SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL ESTRENADA EN ESTA CAPITAL DURANTE EL PASADO MES DE ENERO, TITULADA "UNA MUJER CUALQUIERA".

"UNA MUJER CUALQUIERA". Estrenada en el Cine "Gran Vía" de esta capital, el día 27 de enero de 1950.

a) Repulsa general.

b) Por razones de tipo argumental.

c) Totales.

d) En casi todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

No creemos que una buena dirección y una buena interpretación sean el eje de una buena película. Hay otras razones en la que no es la menor la del argumento, que son las que deciden y justifican una buena obra.

"UNA MUJER CUALQUIERA", a juicio del que suscribe es francamente rechazable. Si bien es verdad que no hemos de caer en un exagerado historicismo para realizar películas en España, también es cierto que no hemos de caer en la grosería, en la chabacanería ni en la ordinariez, para una producción digna de España, sacando argumentos de una realidad palpitante de barrio chino. Porque eso y no más es la película "UNA MUJER CUALQUIERA" que al verla da la impresión de que no se ha hecho necesario la confección de un guión ni el artilugio de un diálogo, sino que bastaba haber cogido una cámara tomavistas con su correspondiente tipo de sonido y haber recorrido las casa de mala nota para captar la simpleza vulgar y ordinaria de unos personajes que se debaten en su furor líbico. Repito que a juicio del que suscribe esta película no debiera contar, porque denigra, entre las películas españolas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 4 de febrero de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: R. Cantolla

UNA MUJER CUALQUIERA – VALENCIA - 11.09.1949

INFORME DE LA PELÍCULA "UNA MUJER CUALQUIERA"

1°- Aceptación o repulsa que la película haya sido objeto por parte del público.

Bien aceptado.

2°- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones.

El argumento de tipo americano entretiene al público ya irremisiblemente influenciado por aquellas producciones.

La dirección es buena, pero del corte y estilo ya señalado. La actuación de Antonio Vilar, bien. María Félix mejora su pésima actuación en *Mare Nostrum*, pero sigue siendo figura decorativa más que artística.

JUICIO DEL DELEGADO: Si queremos crear ante todo un cine español, estimo habrá que seguirse la línea ya trazada con "El Clavo", "El Escandalo", "Currito de la Cruz" y "Locura de amor", abandonando este tipo que tan contrario es a nuestra manera de ser. Lo contrario nos conduciría a ser quizás unos buenos imitadores de lo de fuera pero nada más.

Existen poderosas razones y no son las menos importantes de orden educativo, para que no se prodigue.

Valencia, 11 de Septiembre de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL

UNA MUJER CUALQUIERA – VALLADOLID – 09.12.1949

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA

"UNA MUJER CUALQUIERA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Ha gustado esta producción de nuestro cine, en la que su Director ha sabido aprovechar las buenas cualidades del guión, para lograr una película cuyo interés no llega en ningún momento a decaer.

RAZONES LE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Técnicamente esta película supone un acierto, tanto por la agilidad con que se mueve la cámara, como el ritmo con que se lleva a cabo la acción y el fondo musical, de acuerdo siempre con las situaciones. El sonido regular, sobre todo en lo que se refiere a la protagonista de la que se pierden algunas frases. Buena la interpretación.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Aparte de algunas escenas reprobables por su excesiva inmoralidad, esta Delegación coincide con el público en considerar esta película como un acierto.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 9 de Diciembre de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: A. Santiago Juárez.

NAO CAPITANA (LA)

Florián REY
1946
Suevia Films

Tous publics
Prix du CEC à Jesús Tordecillas (meilleur second rôle) et à Manuel Berenguer (meilleure photographie)

Première catégorie

Genre(s) cinématographique(s) : aventure ; historique

Synopsis : L'histoire débute sur le port de Séville, en 1640. Le navire de la *Nao Capitana*, commandé par le capitaine Diego Ruiz, s'apprête à prendre le large pour les Indes. A son bord, des passagers de toutes classes sociales : des nobles, comme Antonio Fernandez de Sigüenza accompagnée de son épouse – Estrella – et de ses deux filles – Leonor et Trinidad ; des prêtres missionnaires partis évangéliser ; des colons à la recherche de nouvelles terres ; et des prisonniers à qui on a proposé la liberté à condition qu'ils voguent vers le Nouveau Monde. Parmi cet ensemble bigarré, un individu mystérieux s'introduit sur le bâtiment. Cet homme d'origine arabe est à la recherche de son amour de jeunesse, Estrella. Lorsque l'équipage découvre l'intrus, il dévoile enfin son identité qui indique se nommer « El Fugitivo ». L'homme possédant des notions de navigation, le capitaine décide de l'intégrer au reste de l'équipage après qu'il ait passé une dizaine de jours dans la cale. Son isolement sera néanmoins interrompu par les visites secrètes de Leonor, curieuse d'en connaître plus sur le passé de sa mère. Il profite également de son enferment pour gagner la confiance des prisonniers dans le but de prendre le contrôle du navire et de récupérer son ancienne amante. Il parvient une nuit à s'entretenir avec Estrella. On en apprend alors un peu plus sur son identité. El Fugitivo se nomme en réalité Abdalah. Il apprend qu'Estrella s'est convertie au christianisme. Cependant, Antonio surprend leur conversation et meurt des mains d'Abdalah. Estrella affirmera que son époux a été victime d'un accident. Au cours de la traversée, alors que la mutinerie fait rage, des pirates attaquent le navire. Au cours de ces combats, Estrella est tuée. Une fois les pirates repoussés, le commandant juge les conspirateurs. Abdalah est condamné à mort. Bien que Leonor prenne sa défense, il accepte son sort mais demande à se convertir au christianisme dans l'espoir de rejoindre sa bien-aimée dans une autre vie.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Paola Barbara (Estrella), Manuel Luna (El Fugitivo), José Nieto (capitaine Diego Ruiz), Raquel Rodrigo (Leonor), Jorge Mistral (Martin Villalba), Rafael Calvo (frère Gutiérrez), Dolores Valcárcel (Trinidad), Fernando Fernández de Córdoba (frère José), Jesús Tordesillas (Antonio), José María Lado (maître Barrios)

Scénario et dialogues : Manuel Tamayo

Photographie : Manuel Berenguer

Musique : Conrado del Campo, Guadalupe Martínez del Castillo

Décors : Sigfrido Burmann

EN BREF

Cette adaptation de la nouvelle de Ricardo Baroja publiée en 1935 est un échec. La trame narrative exalte de façon trop évidente la conquête des Indes et réduit la colonisation espagnole à une colonisation religieuse et linguistique. Certains spectateurs ont néanmoins critiqué le fait que le film ait alimenté la « légende noire » espagnole en intégrant des prisonniers au groupe des colons

En outre, malgré la présence de grands noms du cinéma espagnol tels que Berenguer pour la photographie et Burmann pour les décors, le film a été critiqué pour la faiblesse de ses effets spéciaux et son manque de réalisme. Il a en effet été entièrement tourné en studio.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 14

Période de diffusion : du 15 octobre 1947 au 13 juin 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Teatro Principe	2	-3	0,3
17/12/1947	ALMERIA	Salon Hesperia	1		1
Janvier 48	BADAJOZ	Teatro Lopez de Ayala	-2	-3	-2,3
06/11/1947	BURGOS	Teatro Cine Avenida	2		2
02/12/1947	CACERES		-2		-2
14/01/1948	CASTELLON		-3		-3
16/10/1947	GRANADA		2	2	2
05/03/1948	HUELVA	Gran Teatro	0	0	0
03/11/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3	3	3
15/10/1947	OVIEDO	Salon	1	-3	-0,3
02/06/1948	PALMA	Sala Astoria	1		1
30/10/1947	PAMPLONA	Principe de Viana	-2	-3	-2,3
04/04/1949	SALAMANCA	Teatro Breton	2		2
20/10/1947	VALLADOLID		1		1
				Moyenne générale	**0,2**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Non indiquée	ALAVA			-2
17/12/1947	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	-3
Janvier 48	BADAJOZ			2
06/11/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
02/12/1947	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
14/01/1948	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz	DP	-3
16/10/1947	GRANADA	José Leon Arcas	DP	2
05/03/1948	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	2
03/11/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	-2
15/10/1947	OVIEDO	José Fernandez Gallego	DP	-2
02/06/1948	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	-3
30/10/1947	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	-3
04/04/1949	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	-3
20/10/1947	VALLADOLID	Antonin Santiago Juarez	D	-3
			Moyenne générale	**-1,5**

RAPPORT EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1948)

LA NAO CAPITANA – ALMERÍA – 17.12.1947

Iltmo Sr.

Conforme lo dispuesto en su Oficio Circular n° 2481 de fecha 20 de noviembre del pasado año, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en el Salón Hesperia el día 14 del actual y titulada "LA NAO CAPITANA", lo siguiente:

a) Causo una gran decepción.

b) Se ha querido introducir un la película al tono patriótico y esto es bueno para otra de más envergadura, pues en la realización de "La Nao Capitana", se ha tenido en cuenta más la acción teatral que la cinematográfica. La carencia absoluta de exteriores, la falta de escenas complementarias que dan lugar a casi un esfuerzo de imaginación para poder seguir la trama de la película y algunas escenas demasiado duras precisamente por falta de realidad y el continuo desenvolvimiento de la acción en un mismo escenario, hacen que esta película que podía haber sido una gloria gas del cine español, queda reducida a una más y no de las buenas.

c y d) Todas las impresiones que se han dado antes han sido recogidas entre el público en su totalidad y en sus comentarios no han sido muy favorables.

En mi impresión personal se trata de una película que en las actuales circunstancias, hace dar un paso atrás al continuo mejoramiento de nuestra cinematografía, que tiene facetas tan brillantes como "Fuenteovejuna".

No se manda la crítica por no haber aparecido en el periódico "Yugo" de esta capital.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Almería, 17 de diciembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: R. M. de los Reyes.

LA NAO CAPITANA – AVALA – non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA
"LA NAO CAPITANA"

Distribuidora: Suevia Films
Intérpretes: Paolo Bárbara, Manuel Luna, Jorge Mistral y Raquel Rodrigo
Calificación: Tolerada menores de 16 años
Proyección: Teatro Príncipe, el día 13 de junio de 1948
Expte. Núm. 6990

a) La película española "LA NAO CAPITANA" se proyectó en el Teatro príncipe de nuestra Ciudad el día 13, domingo, alcanzando un éxito aunque no en todos los sectores de público.

b) Es indudable que si esta película se hubiese llevado con una mayor agilidad hubiese alcanzado un éxito general, ya que la lentitud de muchas escenas es el defecto principal de esta producción española.

A pesar de ello tiene ésta película un interesante argumento, en el que se recoge fielmente el ambiente de la época en que se centra la acción.

Interpretativamente hemos de destacar la labor de Manuel de Luna junta a Paola Bárbara y con ellos Jorge Mistral y José Nieto, aunque este último presta excesiva afectación a su personaje.
Técnicamente la película "LA NAO CAPITANA" posee valores indudables en la captación de escenas, con fotogramas llenos de contraste de luz y magníficamente conseguidos.

Hubo si una frase que fue mal acogida por el público, dando lugar a un murmullo de desaprobación al decir: “Como se advierte que eres vasco por lo terco que eres!".

c) Salvando el defecto apuntado de lentitud en muchas escenas puede decirse que la película consiguió el favor del público.

d) La impresión desfavorable se manifestaba en los sectores populares.

e) El juicio que a la Delegación merece esta película lo constituyen la mayoría de los extremos señalados.

Valor destacable es aquel en que se habla en tonos patrióticos de la obra colonizadora de España, así como aquellas escenas, realmente emotivas, en que los emigrantes besan la tierra de España antes de embarcarse.

Se advierte, en general, en la película un desee muy elogiable de superación, aunque no haya sido totalmente conseguido por el defecto en que tan fácilmente caen los intérpretes cinematográficos españoles al no olvidar que no están en el desarrollo de una obra teatral. Como siempre los intérpretes masculinos superan en mucho a lo femeninos en su tarea interpretativa ya que sobre todo Raquel Rodrigo encuentra totalmente fuera de lugar; sin encontrar su puesto.

Debieron añadirse más escenas de exteriores y captar mejor las marineras, que tanta brillantez prestan a películas extranjeras de este carácter.

Repetiremos que el defecto más acentuado es el de la lentitud en algunas escenas.

LA NAO CAPITANA – BADAJOZ – Non daté

BADAJOZ. Crítica de la película nacional "LA NAO CAPITANA " estrenada en el Teatro López de Ayala, de esta capital, el día 25 de Enero de 1948.

La proyección de la película nacional "La Nao Capitana", despertó escaso interés entre los espectadores, quienes en la generalidad, hicieron pocos elogios. El sector más entendido la juzgó demasiado ambiciosa en su propósito, pero después no pudo al elogiar por falta de medio e imperfecciones técnicas, sobre todo en el aspecto fotográfico.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN.

Loable en su propósito, "La Nao Capitana " marca una tendencia nueva del cinema nacional hacia temas de gran envergadura. Su realización, sin embargo, no está a la altura del propósito, y se

advierte cierta penuria en la parte técnica y hasta interpretativa, aunque se logren numerosos objetivos, y en general, sea una película francamente aceptable.

(Se adjunta crítica de ésta película aparecida en el periódico HOY).

LA NAO CAPITANA – BURGOS – 06.11.1947

INFORME sobre la película española titulada "LA NAO CAPITANA" proyectada en la Sala del Teatro Cine Avenida de esta Capital durante los días 2, 3 y 4 del actual, autorizada para menores de dieciséis años, con hoja de censura de fecha 27 de Marzo de 1947, expd. 2850

No acaban de llenar al público las películas españolas. Y esta de "LA NAO CAPITANA" no se sale gran cosa de la línea general. Sin embargo, la mayor parte de los espectadores los que no se deslumbran con los nombres y marcas extranjeras no dejan de reconocer sus buenas cosas y aciertos. Señalan ante todo ese crudo realismo con que presenta las escenas de aquellas expediciones españolas que sorteando toda clase de peligros buscan en el Nuevo Mundo la aventura y la nueva vida sin olvidar la Patria que dejan. Consigue se también en ella mantener el interés a través de desarrollo, que ya es bastante, en el reducido marco en que la acción se realiza, amenizada con unas canciones y bailes regionales que son del agrado del público.

De argumento original logra escenas magnificas, favorablemente comentadas por los espectadores, al reflejar la ruda vida del marino de la época, en sus luchas contra los temporales, piratería y toda clase de peligros internos. Sin llegar a ser una gran producción, consigue lo esencial, entretener al público, quien sin esas escenas un tanto truculentas y macabras demasiado realista quedaría más complacido con ese final, de por sí, altamente simpático y conmovedor. Una discreta interpretación, en la que sobresale Manuel Luna y buenos fotogramas interiores acrecen los méritos de esta cinta que ha llevado el Cine Avenida un público numeroso durante los tres días de proyección de la misma.

Burgos, 6 de Noviembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA NAO CAPITANA – CÁCERES - 02.12.1947

INFORME SOBRE LA PELÍCULA DE PRODUCCIÓN NACIONAL TITULADA:

"LA NAO CAPITANA"

Durante estos últimos días, se ha dado a conocer en esta capital la nueva producción cinematográfica nacional titulada LA NAO CAPITANA.

No obstante la propaganda favorable de que venía precedida, el público en su desarrollo y en su técnica, le pone muy señalados reparos.

Desde luego el guión, a parte su procedencia, se estima por demás interesante, creyéndose que del mismo pudo haberse sacado mayor provecho prescindiendo de algunas escenas que bien pudieron sustituirse por otras de más justificada emotividad y sensación.

En los comienzos se observa cierta lentitud y falta de amplitud en los cuadros, sustrayéndose a la curiosidad del espectador la pausada observación que este quisiera hacer, sobre todo de la nave, que antes de partir, apenas si puede hacerse idea de su importancia, pues ya navegando, se ofrece a la vista del público como un barco de juguete, para luego encontrarse sorprendido con una gran capacidad en su interior que no esperala.

Se repara al mismo tiempo en la falta de realismo en ese momento tan peligroso del temporal en el mar que tanto se teme, donde las olas suelen ser gigantescas y la Nao Capitana lejos de ser azotada por grandes masas de agua, más bien parece que se encuentra bajo los efectos de unos potentes surtidores, culminando la falta de ilusión para dejarse impresionar por algo que se asemeje a la realidad, la presencia, si es que así puede considerarse, de ese otro barco pirata al que apenas se deja ver.

De los intérpretes, todos ellos con aptitudes reconocidas, poco es lo que se puede decir de Paola Bárbara por su papel tan reducido en el drama, destacándose la labor de Manuel Luna aunque da la sensación de no "cambiar de cara" en la pantalla y objetando a José Nieto en el desempeño de su papel, de capitán de barco de aquellos tiempos, un comedimiento más propio de petimetre para triunfar por los saraos, que para alcanzar la sumisión temerosa de quienes le han de obedecer ciegamente. Al público le parece demasiado señorito para capitanear un barco que ha de correr los peligros de un mar embravecido y la amenaza más que probable de la piratería.

Además, en dicho barco va como se pretende, el alma, el sol y la vida de España y pudo muy bien ser otra cosa, porque el asunto, a ello, indudablemente se presta.

Dejando a un lado las apreciaciones sobre la técnica puesta en juego en la película, la opinión del público viene a ser sobre poco más o menos como la que dejamos expuesta.

CÁCERES, 2 de diciembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA NAO CAPITANA – CÁDIZ – 03.11.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en su oficio n° 2481 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional "LA nao CAPITANA“, Hoja de Censura núm.6990, proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez el día 20-10-47.

APARTADO a) Fue aceptada.
APARTADO b) Por Su argumento e interpretación.
APARTADO c) Puede decirse que tota1.
APARTADO d) En todas las localidades especialmente en las de público selecto.

La Delegación Local de este Servicio en Jerez nos dice: Es una película de realización estimable, aunque el emplear maquetas haya sido una equivocación sobre todo en los planos en que pueden realizar directamente, como por ejemplo en el de la Giralda.

Muy mal lograda la escena en la batalla con el barco pirata.

Argumento bueno, adoleciendo de corto metraje para el desarrollo del mismo.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 3 Noviembre 1.947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

LA NAO CAPITANA – CASTELLÓN – 14.01.1948

Tengo el honor de elevar a V.I. el informe correspondiente a la película española titulada "LA NAO CAPITANA", ha sido estrenada en esta capital.

La misma ha sido recibida fríamente por el público. Escuchamos críticas dirigidas sobre todo a los defectos de decorado y presentación en general, que acusan excesiva escasez de medios. También se critica la interpretación, la obscuridad de muchas fotografías y los defectos de sonido.

Esta Delegación considera que la película tiene escasa calidad. No logro 1a dirección conseguir el nivel que indudablemente se propuso, debido especialmente a la pobreza que en todos aspectos se hace presente, ya que tanto decorados (demasiado teatrales) como vestuario no son dignos de la acción que presenta. Sobre todo, el movimiento de masas en escenas culminantes desentona con la grandeza del momento que quiera captar, no logrando la ambientación requerida. Tampoco esta la interpretación a la altura debida, salvo momentos del protagonista. La cámara se mueve casi siempre con lentitud, deficientes en muchas escenas sonido y fotografía.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 14 de Enero de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala

LA NAO CAPITANA – GRANADA – 16.10.1947

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO,DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "NAO CAPITANA"

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto, por parte del público.

La "Nao Capitana", es una película del agrado del público, por sus excepcionales cualidades de interés, habiendo tenido buena acogida, aun cuando cinematográficamente solo resulte una cinta discreta, dada la veteranía de su Director.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Florián Rey, Director de la película y al mismo tiempo adaptador de la obra original de Ricardo Baroja, no ha estado muy acertado en esta última labor, aunque hay que consignar sus loables y ambiciosos propósitos, y sobre todo la magnificencia de los tipos que aparecen en la cinta, bien ambientados y que son claro exponente del carácter español.

Las escenas intercaladas de la fiesta de baile y música a bordo de la nave, están un poco fuera de todo sentido cinematográfico, habiendo acortado sin embargo otros pasajes de la obra en los que pudo haberse obtenido mejor resultado.

Fotografía excelente, con unos claro oscuros de impecable factura.

Decorados muy buenos.

La interpretación muy buena, a cargo de primeras figuras de nuestra pantalla, sin que pueda destacarse a ninguno, ya que todos han cumplido excelentemente su cometido.

c) Si las mismas son parciales o totales.

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

Las observaciones de tipo técnico expuestas en el Apartado b), solo han podido apreciarse por la minoría selecta, habiendo pasado desapercibidas para la masa, a quien la película ha gustado.

e) Juicio propio.

Coincide plenamente con lo expuesto en los Apartados a) y b).

f) En hojas separadas tengo el honor de acompañar a V.S.I., las críticas de prensa, aparecidas en los diarios de esta ciudad.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 16 de Octubre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA NAO CAPITANA – HUELVA – 05.03.1948

De conformidad con lo ordenado un el oficio-circular n° 2481 de esa Dirección General, a continuación su informa sobre la acogida dispersada a la película de producción nacional "LA NAO CAPITANA", estrenada en el Gran Teatro de ésta capital, el día de 28 febrero ppdo:

a) El público ha acogido indiferente, le justifican esta película, con indiferencia, no habiendo suscitado comentarios interesantes en ningún sentido.

b) Esta acogida indiferente, la justifican diciendo que el argumento es de por sí bastante interesante y podría haber sacado más partido de él. La interpretación, así como la fotografía, se consideran buenas

c) Estos comentarios, han sido generales, en aquel sector de espectadores que acude habitualmente a las películas.

d) En el núcleo de espantadores, de escaso nivel cultural, los comentarios se redujeron a decir que en algunas escenas resultaba la película demasiado "pesada" ; en los de más elevado nivel cultural, los comentarios afirman que el propósito principal de la fracasa, pues su argumento esta pobremente desarrollo.

En cuanto al Delegado que suscribe, encuentra que la película en cuestión, tanto en su interpretación como en su realización y dirección, resultada bastante aceptable, sin ser una gran producción.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Huelva, 5 de Marzo de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia.

LA NAO CAPITANA – OVIEDO – 15.10.1947

En relación con su oficio circular número 2481 de 30 de noviembre tengo el honor de informar a V.I, sobre el estreno de la película cuyo título queda expresado:

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

La propaganda de esta película fue acogida con gran entusiasmo por el público ovetense, esperando ver en ella la superación que anhela del cine nacional.

Sin embargo, los comentarios después de proyectada la película fueron, en general, desfavorables, criticándose principalmente el argumento de la misma que no consigue el fin que se propone.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Los comentarios en torno a las figuras principales de la película coinciden en que el protagonista, al encarnar su papel de Capitán de la Nao, usa, en ocasiones, de excesivo rigorismo que hacen su figura un tanto antipática.

En relación a la primera figura femenina, se la crítica su afectación falta de naturalidad que, a veces, ocasiones trances ridículos.

En cuanto al argumento, ha sido desfavorablemente acogido por el público selecto y universitario el hecho de que fuesen en grados prisioneros y malhechores para luego darles libertad en las Indias y que sirviesen allí de colonizadores. Se considera este hecho como una afirmación, por nuestra parte, de las calumnias de que en este sentido fue víctima España en la Leyenda Negra y detractores de su Historia.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

La repulsa, pues, ha sido general y lo prueba claramente el hecho de que, después de los primeros días de proyección, el Salón se ha visto concurrido por escaso número de espectadores.

EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CLASE SE PRODUJERON.

Individuos siempre bien intencionados para comentar todo lo Nacional opinan que no tiene categoría este película para ser exportada al extranjero, principalmente a las Repúblicas Hispano Americanas; donde, en vez, de propaganda, puede nuestra propia difamación ejercida por nosotros mismos. Basan esta afirmación en el hecho ya comentado de la emigración de malhechores.

Lo anteriormente expuesto son los comentarios recogidos en los distintos sectores del público espectador.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO.

Por su parte, esta Delegación Provincial, sin llevar a tales extremos los comentarios en torno a "LA NAO CAPITANA", cree que no se logra en esta película ninguna superación del Cine Nacional, e incluso que representa un retroceso en relación con algunas otras de producción anterior.

Es de hacer notar, sin embargo, que, técnicamente, la fotografía es francamente buena en algunas ocasiones, aunque en otras desmerece bastante, como por ejemplo en los festejos organizados en la Nava con motivo del paso del Ecuador.

Asimismo resulta defectuosa la simulación de las tormentas en alta mar.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Oviedo, 15 de Octubre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA NAO CAPITANA – PALMA – 02.06.1949

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "LA NAO CAPITANA" ESTRENADA EN LA SALA ASTORIA DE ESTA CAPITAL EL DÍA 28 DE MAYO DE 1948.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Generalmente ha sido acogida con repulsa ya que ni la parte técnica ni la argumental están a gran altura.

Además de esta película se había realizado cierta propaganda y por ello la decepción causada al público ha sido mayor.

RAZONES DE TIPO TECNIFICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

En "La Nao Capitana" se puede decir que sus realizadores no han alcanzado sus proyectos, algo de los cuales se vislumbra en la cinta, por falta de un guion adecuado y por la escasez de los medios puestos en práctica para la filmación de la cinta.

En la parte argumental se observan grandes lagunas que no permiten al espectador hacerse perfecto cargo del asunto. Además el desarrollo es pesado e irregular abundando escenas innecesarias y no concediéndose la importancia requerida a las principales.

En la parte técnica la fotografía resulta muy oscura y la cámara de movimientos muy simples, el montaje es deplorable y la falta de cuidado es patente en casi todas las escenas.

En la interpretación nada importante que señalar, ya que los actores cumplen muy a la ligera sus cometidos.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES.

La Nao capitana ha causado decepción entre la opinión ya que se esperaba una buena película y en su lugar se ha encontrado con una cinta muy mediocre, con poco intereses y muchos defectos técnicos.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Ningún dato importante que consignar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA.

Resalta primeramente el hecho de que un director de la clase y solvencia de Florián Rey, haya llevado a cabo una realización tan deficiente, siendo su única disculpa la pobreza de medios con que indudablemente con topar el rodaje de la cinta.

Aun así cabe consignar que la labor de dirección queda muy por debajo de lo normal ya que no existe en la película ningún detalle que revele una mano experimentada.

El montaje es muy deficiente y la interpretación no llega a discreta. Las escenas principales están logradas con cierto infantilismo y la fotografía es oscura y de pocas aspiraciones.

En resumen, otra película malograda por falta de guion, dirección, artistas y recursos cinematográficos.

Palma de Mallorca, 2 de Junio de 1948
Delegado provincial de Educación Popular

LA NAO CAPITANA – PAMPLONA – 30.10.1947

La película, "LA NAO CAPITANA" fue estrenada en esta ciudad el día 18 de octubre, en el cine "Príncipe de Viana", habiendo merecido ante el público la acogida sintetizada en los apartados siguientes:

a) El público, desde el primer momento, la acogió con reservas, pero a pesar de ello permaneció seis días en cartelera.

b) La razón argumental, gesta española, constituye el motivo fundamental del interés suscitado, aunque en general fue criticada la película como un pobre ensayo de llevar a la escena episodios de nuestra Historia.

c) Este juicio abarca el conjunto de escenas que integran la película, pero observó sobre todo la pobreza de recursos utilizados para las composiciones de la nave: es decir, que el escenario resulta pobrísimo.

d) En el público no cabe hacer otra excepción en cuanto a la aprobación del argumento, que el del pequeño sector de criterio separatista, por lo que la película pueda significar de exaltación de las cosas españolas.

JUICIO PROPIO. La caracterización defectuosa y escenas como la de la nave en que se da la impresión de un barquito de juguete, desmerecen notoriamente el juicio aprobatorio que pudiera darse al realismo y emoción de la época. Hay que hacer un esfuerzo para comprender que se trata de una travesía por mar y no de la quietud de una habitación terrestre.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona 30 de octubre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: Jaime del Burgo.

LA NAO CAPITANA – SALAMANCA – 04.04.1949

INFORME SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL TITULADA "LA NAO CAPITANA"

"LA NAO CAPITANA", estrenada el día 20 de marzo de 1948 en el teatro Bretón.

a) Aceptada pero con muchísimos reparos.
b) Los reparos estriban no solo en la parte técnica y artística sino también en el argumental.
c) Los reparos han sido totales.
d) En casi todo al núcleo de espectadores.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Sucede en esta película una cosa parecida a "Alhucemas" con la particularidad de que el guion de "LA NAO CAPITANA", es demasiado pequeño para la ambición del autor y para el tema que en el mismo se quiere desarrollar. Se le ha dado más carácter de teatro que de cinta cinematográfica y esta ya más que probado que teatro y cine son dos cosas completamente opuestas, aunque parezca lo contrario. No se puede tratar temas como este de nuestros viajes a

Indias con la ingenuidad y hermetismo con que le trata Ricardo Bareja, y mucho menos dar los diálogos unos engolamientos que resultan ridículos hasta en las mismas tablas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, 4 de Abril de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : R. G Cantolla

LA NAO CAPITANA – VALLADOLID – 20.10.1947

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL
"LA NAO CAPITANA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. A pesar de la propaganda de que venía precedida esta película la aceptación por parte del público no ha podido ser peor, siendo calificada casi unánimemente como una parodia de una gesta heroica.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. El fallo principal
de esta película es el de la dirección, fallo este que podemos hacer extensivo a todas las películas españolas, ya que siempre la quiebra viene de parte de los directores. Falta la sensibilidad, la verdad, todo sensación de ser falso y nos la imaginamos con todas sus escenas a una enorme farsa.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Esta Delegación está en un todo
de acuerdo con los juicios que la película ha merecido tanto al público como a la crítica periodística, y se lamenta sensiblemente de éstos profundos, lamentables y reiterados baches en que cae nuestra producción nacional con excesiva prodigalidad.

Dios guarde a V.I. muchos años .
Valladolid, 20 de Octubre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : A. Santiago Juárez

NOVIO A LA VISTA

Luis GARCÍA BERLANGA — Première catégorie B
1954 — Tous publics
C.E.A., Producciones Benito Perojo — Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : romance ; comédie

Synopsis : Durant l'été 1918, Loli et ses parents, issus de la bourgeoisie moyenne, décident de passer leurs vacances dans une station balnéaire cotée. Loli, encore adolescente, coule une vie paisible, sort avec ses amis et vit même ses premières amours avec Enrique, un jeune étudiant sans ressource qui vient d'échouer à ses examens de juin. Cependant, elle entre en âge de se marier. Sa mère entend lui trouver un mari sans tarder. Selon elle, le meilleur endroit pour le rencontrer se trouve sur la plage de Lindamar, où tous les jeunes gens de bonne famille viennent se promener. Toutes deux se rendent donc sur la côte. La mère de Loli espère qu'un jeune ingénieur de sa connaissance, Federico Villanueva, tombera sous le charme de la jeune fille. Mais Loli ne l'entend pas de cette oreille…

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Josette Arno (Loli), Jorge Vico (Enrique Garcia Hurtado), Julia Caba Alba (mère de Loli), Antonio Riquelme (Antonio Cortina), Julia Lajos (femme de Pepito), Irene Caba Alba (Mme Cortina), Fernando Aguirre (Amoros), Alicia Altabella, José Luis Lopez Vazquez (Juanito Renovales), Luis Roses (Enrique), Carlos Diaz de Mendoza, Mercedes Muñoz Sampedro (tante de Loli), Luis Pérez de Leon (Ballester), Concha Fernandez (Genoveva Pelaez), Josefina Bejarano (mère de Genoveva)

Scénario et dialogues : Juan Antonio Bardem, José Luis Colina, Edgar Neville, Luis García Berlanga

Photographie : Miguel Fernández Mila, Cecilio Paniagua, Sebastián Perera

Musique : Juan Quintero

Décors : Sigfrido Burmann

EN BREF

Cette comédie est l'une des moins connue de la filmographie de Berlanga. Il a pourtant reçu l'aide de deux grands noms de la cinématographie espagnole, Edgar Neville et Juan Anonio Bardem, pour l'aider à écrire le scénario.

La comédie montre des adolescents qui ne veulent pas grandir et des adultes qui passent leur temps à jouer au sein de la petite société bourgeoise du littoral, en particulier les époux.

Le film a rencontré quelques problèmes avec la censure. Lors du dernier examen, alors que le tournage est fini depuis quelques mois, la commission de censure oblige Berlanga à tourner une nouvelle scène. Le groupe des maris incarnait à l'origine des généraux à la retraite. Mais les censeurs exigent que Berlanga change leur profession, car il tourne en ridicule ce trio d'anciens militaires, ce que le régime ne peut tolérer. Berlanga a donc du tourner une autre scène dans laquelle leurs épouses se moquent de leurs maris car ils se prennent pour des généraux alors qu'ils n'en sont rien : en réalité, il s'agit de simple docteur, banquier ou pharmacien de province.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 4
Période d'émission des rapports : du 18 mars 1954 au 27 octobre 1955

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
18/03/1954	CASTELLON		-3		**-3**
14/08/1954	CUENCA	Cine Las Palmeras	-3	2	**-1,3**
27/10/1955	HUELVA	Cine Oriente	3	3	**3**
20/04/1954	OVIEDO	Cine Aramo	3		**3**
				Moyenne générale	**0,4**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
18/03/1954	CASTELLON	Manuel A. Zavala Diaz	DP	**-2**
14/08/1954	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**3**
27/10/1955	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**2**
20/04/1954	OVIEDO	Leon B. Manso Mendenz	Inspecteur	**3**
			Moyenne générale	**1,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1954-1955)

NOVIO A LA VISTA – CASTELLÓN – 18.03.1954

Se esperaba con cierto interés en esta capital el estreno de la película española titulada NOVIO A LA VISTA, debido principalmente a haberse rodado gran parte de sus exteriores en la playa castellonense de Benicasim. Más de las opiniones recogidas de entre los espectadores se llega a la conclusión de una total decepción ya que, tanto por el argumento como por la interpretación y la fotografía de exteriores, la película fue considerada como de escasísima calidad.

Esta Delegación estima que, en efecto, es película que no reúne ningún apreciable valor cinematográfico. Únicamente pueden en parte salvarse los intérpretes, especialmente los juveniles. Pero guionista y director creemos no han acertado en su labor. Los diálogos, que quieren ser irónicos, carecen de gracejo casi siempre. La fotografía, aunque no de mala no supo captar en materia de exteriores el paisaje en que se desenvuelve la mayoría de la acción. La ambientación, bien conseguida en ocasiones.

No se ha publicado critica del estreno en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 18 de Marzo de 1954.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firma: M. A. Zavala.

NOVIO A LA VISTA – CUENCA – 14.08.1954

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRAFIARA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "NOVIO A LA VISTA"
Director: L. G. Berlanga
Distribuidora: CIFESA
Fecha de proyección: 7 al 10 de Agost.
Local: Cine Palmeras (de verano)

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Acogida con total contradicción.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumentan etc.

No gusta a la mayoría del público, esa mayoría que necesita ver algo fuerte, o dentro de lo ligero, chabacano para que hiera su sensibilidad, encantando sin embargo a esa parte que sabe captar el fino humorismo.

La película es un modelo de guión sencillo, pero lleno de detalles en cuanto a los tipos que representa, siendo estos, tanto como el, exponente de una época y de la inmutable vanidad humana.

El diálogo gracioso, y lo que es más difícil en estas películas, exacto en dimensión y ajuste.

La interpretación muy buena en general.

Buena fotografía, estupenda ambientación y una magnifica dirección que posiblemente solo tenga el defecto de haber dado demasiada amplitud a una escena que en sí es intrascendente.

El final acertadísimo.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Una de las originales películas de nuestro tiempo cuya línea en forma y técnica debía imitarse.

Cuenca, 14 de Agosto de 1954.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo : José L. Álvarez de Castro

NOVIO A LA VISTA – HUELVA – 27.10.1955

De conformidad con lo ordenado por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en esta capital, a la proyección de la película "NOVIO A LA VISTA", estrenada en el cine "Oriente" el día 29 de septiembre ppdo.

a) La película ha sido muy bien acogida.

b) Las razones de esta acogida se deben principalmente a su argumento.

c) Han sido totales.

d) Entre los aficionados más entendidos se comenta favorablemente, sobre todo, la tarea del realizador que ha sabido ambientar perfectamente la acción. En el resto de los espectadores se comenta favorablemente, por la abundancia de situaciones cómicas que se suceden a lo largo de la película.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, sin ser gran cosa, es buena, bien ambientada, consiguiendo a menudo la hilaridad del público, aunque a veces se repitan los efectos cómicos. Buenas la interpretación y la fotografía.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva, 27 de octubre de 1955.
EL DELEGADO PROVINCIAL ACCTAL.

NOVIO A LA VISTA – OVIEDO – 20.04.1954

INFORME DE LA PELÍCULA “NOVIO A LA VISTA”

Local: Aramo
Estreno: 17 de abril
Intérpretes: Rossete Arno Horge Vico
Dirección: Berlanga

a) Ha tenido muy buena acogida por el público.

b) Puede achacársele el éxito a la circunstancia de figurar Berlanga como director de la película.

c) La crítica la ha calificado de un nuevo acierto.

Todo el éxito de esta película puede repartirse entre el magnífico dialogo de la misma y la buena interpretación de cada uno de los actores, que en todo momento acusan la mano maestra de un Director que "sabe por dónde se anda".

Oviedo, 20 de Abril de 1954.
EL INSPECTOR,
León B. Manso Mendnez

¡OLÉ, TORERO!

Benito PEROJO
1948
Suevia Films

Première catégorie
Tous publics
Aucune distincion

Genre(s) cinématographique(s) : taurin ; comédie dramatique

Synopsis : A ses débuts en tant que torero, Luis Vazquez a reçu l'aide de Manuel, un footballeur argentin. Depuis ce jour, les deux hommes ont noué une amitié sans faille. Les années passent, et les deux hommes se retrouvent à Buenos Aires. Luis est devenu un matador reconnu, surnommé « El Cartujano » tandis que Manuel est chauffeur de taxi. Le torero, qui doit rentrer en Espagne pour se marier avec Soledad – une jeune sevillane fortunée – convainc son ami de l'accompagner. Malheureusement, durant le trajet, Luis meurt d'une angine de poitrine. Arrivé à Séville, Manuel se dirige au *cortijo* de Soledad comme il l'avait promis au torero avant de mourir. En arrivant au *cortijo*, il comprend fortuitement que l'administrateur de Soledad utilise son argent pour ses propres intérêts. Au village de Los Olivares, Manuel est confondu avec le célèbre torero, y compris par sa fiancée, ce qui donne lieu à une succession de situations comiques et de quiproquos. Le faux matador parvient à démasquer l'administrateur du *cortijo* et met à jour ses activités illégales. Il est cependant sollicité pour participer à une corrida avant son départ. Son imposture est alors découverte : Manuel est emprisonné pour avoir usurpé l'identité de son défunt ami. Il est cependant heureux d'avoir tenu sa promesse auprès de Luis en rendant visite à Soledad, qui, quant à elle, sait qu'elle peut compter sur un véritable ami qui a su protéger ses intérêts.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Luis Sandrini, Paquita Rico, Félix Fernández, Guillermo Marín, Manolo Morán, José Nieto, Francisco Bernal, Manolo Gómez Bur, Carmen Szantana

Scénario : Enrique Llovet, Francisco Madrid, Benito Perojo

Dialogues : Enrique Llovet

Photographie : Jules Kruger, Andrés Pérez Cubero

Musique : Manuel L. Quiroga

EN BREF

Le rôle principal est interprété par le comique argentin Luis Sandrini, qui interprète son personnage de torero de façon extrêmement stéréotypée. En 1948, trois autres films taurins sont produits en Espagne (*Currito de la Cruz, Brindis a Manolete* et *La fiesta sigue*), mais celui de Perrojo se distingue par son caractère parodique.

Cette approche a fortement déplu aux censeurs qui ont interdit la première version du scénario en estimant que l'atmosphère du film dénigrait la culture taurine et risquait de jeter le discrédit sur la culture espagnole à l'extérieure des frontières nationales.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 12
Période d'émission des rapports : du 18 février 1949 au 27 octobre 1950

La réception par les publics

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiqué	ALICANTE		2		**2**
01/02/1949	BADAJOZ	Teatro Lopez de Alaya	2	1	**1,7**
16/03/1949	CACERES	Cine Norba			
03/05/1949	CASTELLON		-3	3	**-1**
27/10/1950	CUENCA	Cine España	-2	3	**-0,3**
25/03/1949	GRANADA		-2		**-2**
02/04/1949	HUELVA		3	-3	**1**
18/02/1949	JEREZ DE LA FRONTERA	Cine Villamarta	2	3	**2,3**
25/03/1949	PALMA DE MALLORCA	Salon Rialto	0		**0**
16/03/1949	PAMPLONA	Cinema Alcazar	2		**2**
05/07/1949	SALAMANCA	Teatro Gran Via	Partagé		**Partagé**
20/04/1949	VALLADOLID		-3		**-3**
				Moyenne générale	**0,27**

La réception par les auteurs des rapports

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Non indiqué	ALICANTE			**-1**
Février 1949	BADAJOZ			**1**
16/03/1949	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
03/05/1949	CASTELLON	M. A. Zavala Diaz	SP	**-2**
27/10/1950	CUENCA	José L. Alvarez de Castro	DP	**-3**
25/03/1949	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**-3**
02/04/1949	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**0**
18/02/1949	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**-2**
25/03/1949	PALMA DE MALLORCA	Francisco Soriano Frade	DP	**-2**
16/03/1949	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**2**
05/07/1949	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	-3
20/04/1949	VALLADOLID	A. Santiago Huarez	DP	-3
			Moyenne générale	**-1,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1949-1950)

OLE TORERO – ALICANTE – non daté

INFORME MENSUAL DE LAS ACTIVIDADES CINEMATOGRÁFICAS CORRESPONDIENTES A ABRIL

a) Solicitudes de censura de guiones cinematográficas presentado en esta Delegación para su tramitación.

NINGUNO

b) Sesiones cinematográficas de carácter propagandístico, organizados por la Delegación o por Organismos Oficiales.

NINGUNO

c) Relación de las películas proyectadas en los salones de esta Capital y observaciones sobre las mismas.

Durante el mes actual se han proyectado en los salones de esta Capital, las películas siguientes: "NOCHE ETERNA" Expediente núm. 8692, "MATRIMONIO AL REVÉS" 8624, "LA CASA COLORADA", 8016, "EL VIAJE" 8777, "EN UN RINCÓN DE ESPAÑA" 8749, "LA VIDA SECRETA DE WALTER MITTY" 8446, "EXTRAÑO AMANECER" 7238, "SAN ANTONIO" 8869, "QUE EL CIELO LA JUZGUE" 9005, "DE CORAZÓN A CORAZÓN" 8642, "OLE TORERO" 8831, "FIESTA BRAVA" 8727 "LA CALUMNIADA" 8064, "FORT APACHE" 8848, "EL BARCO DE LA MUER TE" 3414, "PASIÓN INMORTAL" 9013,."

d) Información sobre los Noticiarios NO-DO.

Los Noticiarios Nodo se han proyectado con toda normalidad.

INFORMACIÓN RELATIVA A LA PROYECCIÓN DE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL PROYECTADAS EN LOS SALONES DE ESTA CAPITAL CIRCULAR N° 2481

- - - - - - - - - - - - - - - - -

OLE TORERO

a) Aceptación o repulsa con que el público ha acogido la película.

Buena impresión en el público.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que haya podido originar tales reacciones.

La aceptación solo se justifica como película cómica y en algunos aciertos como la fotografía y el movimiento de comparsas .

c) Si las mismas han sido parciales o totales.

Todos coinciden en la misma opinión.

d) En que núcleo de espectadores y con que características en cada clase se produjeron.

De modo general.

JUICIO PERSONAL

Como película cómica, obtiene en si en todo su trascurso, los efectos deseados. Por lo que respecta a la técnica, son generalmente, elogiados la naturalidad en el desarrollo de las escenas con intervención de muchos personajes tales como las de la plaza de toros y la calidad de la fotografía.

Se elogia así mismo por el público el contraste que supone esta producción respecto a las anteriores de Sandrini, tan defectuosas en el sonido y en fotografía y poco esmeradas en el aprovechamiento de la estupenda mímica del gran actor.

Los reparos esenciales, en la generalidad de los espectadores se han referido a los absurdos del argumento que, aun en la línea del juguete cómico podían haberse evitado fácilmente.

Como se indica anteriormente, el mayor elogio que puede hacerse de esta película es que ha descubierto a Sandrini para el público español. Todas las interpretadas por él y proyectadas anteriormente en nuestras salas acusaban defectos comunes. La comicidad del actor, en un número limitadísimo de gestos y actitudes, carecía de valores cinematográficos y su fotografía era deficiente. En "Ole Torero", ha sido captado un gesto sobrio eficazmente cómico y, hay momentos de verdadera realización fílmica como la huida del protagonista vestido de D. Tancredo.

El guión es defectuoso en muchos extremos. La falta continuidad a la acción, casi hasta las escenas finales y el diálogo; cuando no recoge ocurrencias en cierto modo populares, carece de sentido y de naturalidad. Hay en toda la película una grave tendencia a la dispersión que la perjudica mucho. Los tipos secundarios, en medio de algún rasgo definitivo, suelen estar dibujados groseramente. Y por lo que respecta al conjunto, vemos un nuevo abuso del tipo andaluz que no sabemos hasta que punto es tolerable en una película española, por muy cómica que sea, ya que por la popularidad de su protagonista ha de proyectarse en el extranjero. No es que Hispanoamérica nos vaya a descubrir a través de nuestras películas, pero no debe ofrecerse desde nuestros estudios, tan deformadas versiones de lo español. Son ya varias las películas en que " ella " es, sin lugar a dudas, o una ganadera o hija de un ganadero, dispuesta en cualquier momento a actuar no muy aristocráticamente que digamos, en cualquier patio o colmado con artistas de variedades. No se ve la necesidad artística de incurrir en esas cosas ni la de encomendar a ciertos artistas papeles que están fuera de sus recursos interpretativos. Hasta lo convencional tiene un límite que no puede ni debe ser rebasado. La generalidad del público no debe estar nunca por encima del autor de una obra de arte. Y este es el caso de muchas de las películas análogas a la que comentamos que todo el interés y cuidado de los productores se concentra en uno o a lo más dos aspectos, en lugar de cuidarlos todos, dejando que el público censure con su repulsa lo que el director y anexos hicieron con excesiva despreocupación.

OLE TORERO – BADAJOZ – Non daté

BADAJOZ. CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "OLE TORERO" ESTRENADA EN EL TEATRO LOPEZ DE AYALA DE ESTA CAPITAL EL DÍA 27 DE FEBRERO DE 1949.

Esta película, en general, gusto más a la galería que al público selecto, ya que lo único aceptable de ella, según opinión general, es la interpretación cómica del argentino Sandrini, pero ésta misma interpretación adolece de una falta de dirección en el desarrollo del argumento.

CRITERIO DE ESTA DELEGACIÓN

Lo importante de ésta película, ya que su propósito es el de producir comicidad, es la parte personal de Sandrini en su primera intervención en los platas españoles, y ésta labor aunque buena,

creemos que es inferior al desarrollo de otras películas argentinas, sin duda, por la falta de una perfecta conjugación con argumento, artistas y dirección españolas. El mismo argumento adolece en la última parte de una precipitación que resta comicidad en los momentos en que se espera pueda producirse en dosis mayor.

En general, la primera parte tiene mayor valor artístico y es técnicamente mejor.

(Se adjuntan criticas aparecidas en HOY y NORMA).

OLE TORERO – CÁCERES – 16.03.1949

¡OLE, TORERO!

Película de producción nacional estrenada en Cáceres el día 13 de marzo.

INFORME

Estrenándola en domingo, después de un largo periodo de propaganda por medio de la pantalla, se ha dado a conocer en Cáceres la película de producción nacional ¡OLE, TORERO! hecha indudablemente para lucirse el gran artista de cine argentino, Luis Sandrini, cuyo nombre llevó numeroso público a las dos secciones del primer día, decayendo notablemente la concurrencia en los dos siguientes, proyectada en el NORBA y en el GRAN TEATRO.

De seguro que sin la figura de Sandrini, la película desde el primer momento y antes de su proyección, hubiera encontrado reparos; pero también es posible que sin el genial artista argentino, tal vez ¡OLE TORERO! se desenvuelva mejor, por la sencilla razón de que cualquier actor cómico español vive el ambiente que se trata de caricaturizar, con esa naturalidad y realismo que no puede llegar a comprender quien por primera vez lo respira.

No obstante y sin reparar en ninguna clase de detalles y menos en la verosimilitud del argumento, el público, que iba dispuesto a reírse con las cosas de Sandrini, aprovechó algunas oportunidades para no defraudarse a si mismo.

En el aspecto técnico, se le hacen bastantes reparos ante las marcadas incongruencias que se aprecian en el mismo, destacándose también la forma poco habilidosa con que se ofrecen algunos trucos.

Resulta una película hecha con la mejor intención, pero realizada fuera de España, con el propósito de llevar a cabo una españolada más.

De otra manera, no se explica que se intente suplantar la persona de un gran torero y nada menos que en Sevilla.

Porque entre los españoles se puede ignorar quien es el Presidente del Tribunal Supremo y hasta darse el caso de que alguien se haga pasar por Ministro en cualquier localidad de provincias; pero desconocer hasta los más mínimos detalles quien es el torero de más fama, es el absurdo de los absurdos.

En resuma y a juicio de todos los que la han visto, incluso los que se rieron con ganas, la película ¡OLE TORERO! no obstante ser interpretada por Sandrini, que cuenta con tantos admiradores, no llegara formar parte, ni mucho menos, de la antología del cine español.

CÁCERES, 16 de marzo de 1.949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

OLE TORERO – CASTELLÓN – 03.05.1949

Ha sido estrenada en esta capital la película española titulada "OLE TORERO", de la que tengo el honor de elevar a esa Superioridad el preceptivo informe.

Únicamente fue bien recibida por aquella parte de público que acude a presenciar la proyección de este género de películas con la sola idea de encontrar motivos hilarantes. Pero a la gran mayoría de espectadores produjo, como película, pobre impresión. Recogimos criticas referentes a la pobreza del argumento, deficiente interpretación, defectos de dirección, excesiva rapidez de muchas escenas y graves defectos de sonido.

A juicio de esta Delegación pocos méritos reúne la película en cuestión. Creemos que pudo sacarse muchísimo mayor partido al guión, cosa en la cual no ha acertado la dirección. El nombre del protagonista se ha explotado como atracción, y la realidad no responde al nombre. Se ha querido también explotar la parte folklórica y, salvo alguna canción de la protagonista, el resto es de escasísima calidad y pesa sobre el espectador. El sonido tiene grandes imperfecciones, que hacen ininteligible la mayor parte del diálogo. La interpretación salvo la del protagonista, es en general mediocre.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde á V.I. muchos años.
Castellón 3 de Mayo de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.O.
EL SECRETARIO PROVINCIAL

OLE TORERO – CUENCA – 27.10.1950

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL. QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "¡OLE, TORERO!
Productora: SUEVIA FILMS
Director: Benito Perojo
Fecha de proyección: 26-27 de octubre
Local: Cine España

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

La película se proyectó ante un numeroso público, integrado por elementos de todas las clases sociales. En términos generales, es mayor el número de espectadores a quienes no ha gustado que el de aquellos otros que la han encontrado aceptable.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

El sector de personas a quienes ha gustado se circunscribe a los niños y ese sector de personas mayores poco exigentes en el orden artístico, que se contentan con la mayor o menor risa de las situaciones cómicas y chistes que comportan.

Los que rechazan dicha, película se apoyan en razones:

De orden técnico: La técnica empleada en la realización no pasa de lo corriente y aún alcanza los límites de lo peor, por cuanto se aprecian malos encuadres y decorados de bambalina.

De argumento. La trama argumental la hallan absurda, y sólo podría admitirse en gracia a la comicidad, si esta se lograse, cosa que no pasa de ser un intento fallido en todos sus elementos por encontrarla grotesca, propia de clown circense.

Las situaciones a que dicho argumento da lugar así como el diálogo se consideran un despropósito.

Al mismo tiempo creen ver ridiculizado el sentimiento de la afición al espectáculo de los toros en las reacciones del personaje principal dotado de una absoluta incomprensión que no excluye el desprecio ante los valores artísticos de dicho espectáculo y de los característicos del baile español.

De interpretación. Se la califica de pobre y amanerada.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Esta Delegación recoge los comentarios hechos, según los cuales se censura que películas de la calidad de esta que nos ocupa gocen de los beneficios del crédito sindical, que, según esas opiniones, deberían concederse a las que por sus valores artísticos lo merezcan.

Esta Delegación abunda en el criterio de los que la encuentran inaceptable por su escaso mérito, analizada en todos sus elementos.

Cuenca, 27 de Octubre de 1950.
EL DELGADO PROVINCIAL,
Fdo: José L. Álvarez de Castro

OLE TORERO – GRANADA – 25.03.1949

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "OLE TORERO! ".

a) Aceptación e reparos de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película a que hacemos referencia, ha tenido escasa aceptación por parte del público, ya que se trata de una cinta de mala calidad, cargada de tópicos gastadísimos, con muchas situaciones absurdas, en la que solamente se ha buscado el lucimiento personal de ese buen cómico que es Luis Sandrini.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:

Técnicamente, sus argumentistas Benito Perojo y Enrique Llovet han estado muy desafortunados pues su trama, ademas de mala, no divierte, y sus tópicos están muy vistos, el torero, la cortijera, el administrador infiel, etc. y con el consabido "baile gitano", tan indispensable en esta clase de películas.

En la dirección de la película, Benito Perojo ha puesto su veterania para lograr salir airoso.

Muy discreta la fotografiá de Kruger y la música de Quintero y Quiroga. En la interpretación solamente se salva Luis Sandrini con su gracia y estilo personalisimo, y a quien se debe que la cinta no sea un rotundo fracaso. Los restantes intérpretes se limitan a cumplir.

c) Si las mismas son totales o parciales:

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con cine características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público, aun en el popular, para el que se ha hecho esta película, pero al cual ya no agradan tanto las "andaluzadas", por lo repetidas e idénticas.

e) Juicio propio:

La película que nos ocupa, primera del actor Luis Sandrini en España, ha sido un fracaso, principalmente por su argumento, que no divierte al espectador, y por su realización de muy poco valor cinematográfico.

En hoja separada se acompaña la crítica aparecida en el Diario "Patria".

Dios guarde a V.I. muchos años.
Granada a 25 de Marzo de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José León Arcas.

OLE TORERO – HUELVA - 02.04.1949

Informe de la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película de producción nacional "!OLE TORERO!", estrenada en el Teatro Mora el día 27 de marzo ppdo:

a) La película, en general, ha sido bien acogida.

b) La principal razón de ésta buena acogida, es debida a la índole de su argumento, que, sin ser original, consigue hacer reír al público.

c) Estas razones han sido totales.

d) En el núcleo de espectadores más entendidos, se comenta la falsedad de ambientación y la repetición de tópicos. En el resto de los espectadores, se comenta favorablemente la actuación del protagonista, sin preocuparse de la parte técnica de la película.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, sin representar ningún avance en nuestra producción cinematográfica, consigue su fin principal, que es hacer pasar al público, un rato divertido.

Se adjunta recorte de la crítica publicada en el periódico “ODIEL”, de ésta capital.

Dios a guarde muchos años.
Huelva 2 de abril de 1949.
F.:José González Duque

OLE TORERO – JEREZ DE LA FRONTERA – 18.02.1949

En cumplimiento a lo ordenado por V.I. en oficio numero 2481 le transcribo informe de la película de producción nacional "OLE TORERO", proyectada en el Cine Villamarta de Jerez de la Frontera el día 29 de Enero.

APARTADO a) Fue aceptada.

APARTADO b) Sobre todo por el papel de la protagonista y después el ambiente en que se desarrolla, también el sonido y la fotografía, aunque tiene errores graves en fotografía y en los trucos cinematográficos, destacando sobre todos ellos los rodados en la Plaza de Toros.

APARTADO c) Fueron casi totales debido a lo distraída y alegre que resulta la película.

APARTADO d) Tuvo mucha más aceptación entre los espectadores de localidades más económicas.

JUICIO: La Delegación Local de Jerez de la Frontera, informa de esta película como sigue :

"Se considera un triunfo personal de la protagonista ya que el argumento resulta a veces incomprensible, carece de interés, basándose en unos supuestas amores que el público ignora su origen, ya que en la película se advierte que no se conocían.

Técnicamente, la fotografía muy mediocre y muy mal realizado los trucos cinematográficos en el rodaje de planos de una corrida de toros" .

Dios guarde a V.I. muchos años.
Cádiz, 18 de Febrero 1949

OLE TORERO – PALMA – 25.03.1949

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "OLE TORERO", ESTRENADA EN EL SALÓN RIALTO DE ESTA CAPITAL EL DÍA 17 DE MARZO DE 1949.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA.

Ha sido recibida con indiferencia, siendo muchos los aficionados al cine que dejaron de asistir a sus proyecciones por no ofrecerles demasiadas garantías ni el tema ni los intérpretes.

Entre los asistentes, los comentarios han sido escasos, considerándola una astracanada cómica realizada muy irregularmente, de la que destaca únicamente el sentido interpretativo, la comicidad un tanto burda del actor argentino Luis Sandrini.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTIST1CO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

No existen grandes razones en ningún aspecto de la película, la técnica es corriente, la parte artística regular y la argumental cuida solamente de adaptarse el plan general de la película, de hacer reír por todos los medios.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES O PARCIALES

Nada importante que señalar en este apartado.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Con "Ole Torero" ha quedado demostrado, una vez más que las películas españolas, más si son de toros, en serio o en broma, necesitan presentar unas buenísimas cualidades para interesar a los principales grupos de opinión.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Luis Sandrini es un actor que en Palma no ha alcanzado la popularidad que, al parecer, tiene en otras partes. El cine argentino está aquí bastante desacreditado y se puede decir que ninguna de las muchas películas de Sandrini ha conseguido hasta la fecha llamar la atención.

"Ole Torero" con ser realizada en España no ha constituido una excepción para Luis Sandrini.

La película está realizada sin pretensiones y mediocremente. La labor de dirección es vulgar y hace pensar que Benito Perojo no ha aprendido nada en sus viajes por América. El tema con ser para una película cómica un tanto exagerado y la parte técnica es también muy corriente.

No obstante, suponiendo que la única ambición de la cinta es hacer reír, puede afirmarse que cumple bastante bien su cometido.

Palma de Mallorca, 25 de Marzo de 1949.
El Delegado provincial de Educación Popular

OLE TORERO – PAMPLONA – 16.03.1949

Título: "OLE TORERO"
Casa: Astoria
Expt.: 8831
Nac.: española
Dia de estreno: 5 de marzo
Local: "Cinema Alcázar"

CRITICA

a) La impresión que esta película produjo en los espectadores fue regular, entre los grados que en orden a la aceptación de las producciones españolas se emplean corrientemente. Permaneció cinco días en cartelera, pero "reforzada" con otras películas y en sala de segunda categoría.

b) Se ha estimado esta cinta como intrascendente, que procura un rato divertido, sin otra pretensión que el lucimiento personal del protagonista, Luis Sandrini, que obtiene un éxito discreto. Presenta, no obstante, algunos aciertos, como son las canciones, pero como observación general se opina que se ha abusado del tipismo español, el famoso y verdadero flaco de la cinematografía española.

c) El juicio anterior se refiere a la totalidad de la película.

d) No se han obtenido aseveraciones diferentes a la expuesta, a no ser las que resaltan otros defectos concretos.

JUICIO PROPIO: Este abunda con el expuesto como impresión general. Sería conveniente abandonar ya el empleo de ciertos trucos excesivamente primitivos para obtener efectos cómicos, y el perfil de la torre de la Giralda como aviso inmediato de la presencia de España y de unas sesiones prolongadísimas de folklore gitano.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Pamplona, 16 de marzo de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL

OLE TORERO – SALAMANCA – 05.07.1949

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE JUNIO DE 1949, DE ACUERDO CON LO ORDENADO EN LA CIRCULAR NUM. 2481.

"OLE, TORERO" Estrenada en el Teatro Gran Vía, de esta capital el día 9 de Junio de 1949.

a) Ni repulsa ni aceptación.
b) Por razones de tipo principalmente argumental y artístico.
c) Totales.
d) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

La película realizada con el actor argentino Sandrini, no merece destacarse en ningún aspecto porque en realidad no lo merece. Se ha logrado una película bastante mediocre, sin que la salve el ambiente de que se la rodeó y que la convierten en auténtica "españolada", en el sentido un tanto denigrante para nuestro cine.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Salamanca, a 5 de Julio de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: R. G. Cantolla.

OLE TORERO – VALLADOLID – 20.04.1949

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL:

"OLE TORERO"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. El público salió francamente aburrido y disgustado de esta ínfima película española. Ni el actor argentino, Sandrini es un buen cómico, ni gusta, ni agrada, ni la película dirigida por Perojo, pasa de ser una medianía realizada como para salir del paso.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. La ausencia de los más elementales motivos técnicos y cinematográficos, contesta por sí solo de este apartado.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Volvemos una vez más a manifestar nuestra desilusión por estas lagunas artísticas en que tan a menudo cae, desgraciadamente, nuestra producción cinematográfica.

Dios guarde. a V.I. muchos años .
Valladolid, 20 de Abril de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: A. Santiago Juárez.

PERSEGUIDOS

José Luis GAMBOA
1952
Felco Films

Troisième catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame; romance

Synopsis : Une jeune femme, Macha, est poursuivie par la police russe. Elle trouve refuge dans la maison d'un jeune violoniste de talent, Alexis, qui tombe sous son charme. Malheureusement, alors qu'il est absent, elle est retrouvée par la police et faite emprisonnée. Le violoniste part à sa recherche, en vain. Il décide de quitter la Russie, cette « éternelle prison ». Il fait donc la demande d'un sauf-conduit auprès de la police russe. Mais la jeune employée au guichet n'est autre que la belle inconnue qu'il avait accueillie chez lui. Il comprend que cette dernière est la secrétaire du chef de la G.P.U. ainsi que sa maîtresse. Mais l'amour entre les deux jeunes gens triomphe : Macha décide d'abandonner son amant pour s'enfuir avec Alexis hors de la Russie. Ils parviennent jusqu'à un petit village au bord de la frontière. Là-bas, ils décident de se marier, mais ils ne trouvent aucun prêtre pour bénir leur union. Seuls dans la neige, ils dessinent une croix, s'agenouillent devant elle et échange leurs vœux. Ils se considèrent ainsi unis religieusement. Ils décident alors de passer la frontière, mais ils sont repérés par les gardes qui les poursuivent. Une balle touche Macha et la blesse grièvement. Alexis se précipite pour la prendre dans ses bras, et lance une dernière invective désespérée contre cette « prison à ciel ouvert » que forme la Russie.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Francisco Rabal, Silvia Morgan, Ana Mari Laye, Carlo Tamberlani, Asunción Balaguer, María Pardo, Fortunato García

Scénario et dialogues : José Luis Gambona, Gerard Morel, Joaquín Calvo Sotelo

Photographie : Jaime Piquer

Musique : Napoleone Annovazzi

EN BREF

Il s'agit d'un film de troisième catégorie qui livre un discours anticommuniste caractéristique du premier franquisme. Il s'agit ici d'une attaque directe contre l'URSS qu'il faut lire à la lumière du contexte de la guerre froide et du rapprochement hispano-américain en cours. Dans la rhétorique du régime, Franco s'est auto-proclamé comme « la sentinelle de l'Occident », dernier bastion s'opposant à la menace soviétique en Europe. Ce positionnement idéologique lui a permis de renouer avec les États-Unis et de réintégrer progressivement au cours des années cinquante les institutions et les organisations internationales dont l'Espagne franquiste avait été exclue par les Alliés.

Ce film s'inscrit donc la stratégie propagandiste anticommuniste adoptée par le régime. Cet anticommunisme est continu durant toute la dictature et demeurera un trait constitutif de son identité jusqu'à la mort de Franco.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 15 novembre 1955

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
15/11/1955	CUENCA	Cine España	-3		**-3**
				Moyenne générale	**-3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
15/11/1955	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	-3
			Moyenne générale	**-3**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1955)

PERSEGUIDOS – CUENCA – 15.11.1955

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN.
Título de la película: PERSEGUIDOS
Director: José Luis Gamboa
Fecha de proyección: 10 de noviembre
Local: Cine España

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Muy mal acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Pretende exponer la vida del pueblo ruso sometida a la policía del estado, y comienza a ser incongruente desde el título. La reacción de los protagonistas no tiene fundamento, como así mismo es inadmisible el desarrollo y el final.

La interpretación no es destacada en ninguno de los actores.

La ambientación pésima.

Gran lentitud en toda ella con exceso de dialogo carente de fondo.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Pobre de guión, esta mal desarrollada, careciendo de fondo y forma.

Cuenca, 15 de Noviembre de 1955, EL DELEGADO PROVINCIAL, Fdo : José L. Alvarez de Castro.

PLEITO DE SANGRE

Ricardo GASCÓN — Seconde catégorie A
1955
Amilcar — Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : policier

Synopsis : Le jeune avocat Alfredo Conteras fait la connaissance d'une vedette de revue, Laura Ferri, lors d'une de ses représentations. Séduit par la jeune femme, il tente de la courtiser mais elle le rejette brutalement. Elle entretient déjà une relation sentimentale avec Santiago. Cependant, ce dernier participe au braquage d'une bijouterie durant lequel le gérant est tué. Laura retrouve donc Alfredo pour lui demander son aide et faire sortir de prison son ami. Lorsqu'elle lui explique la situation, Alfredo lui annonce qu'il ne peut rien pour elle, que l'affaire est quasiment classée. Elle interprète son refus comme une façon de se venger du fait qu'elle ait refusé ses avances par le passé. Cependant, Alfredo décide de mener l'enquête sans le lui dire, et il découvre que Santiago n'est autre que son frère qui s'est enfuit de son domicile quelques années auparavant.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Jaime Avellan (Alfredo Contreras), Carmen de Ronda (Laura Ferrez), Carmen Lopez Lagar (mère d'Alfredo), Manuel Gas (inspecteur Varela), Miguel Fleta (Pedro Casanovas), Julio Gallego (Juan Volpini Perrini), Ramon Martori (fiscal), Paquita Ferrandoz (Nati), Angelas Velasco (fiancée de Perrini), Luis Induni (El Rubio), Pedro Mascaro (bijoutier), Jésus Colomer (le témoin), Juanita Espin (Flora Martinez), Joaquin Regalza (juge), Antonio Miras (témoin)

Scénario et dialogues : Manuel R. Cabello, Ricardo Gascón, Manuel R. Cabello

Photographie : Federico G. Larraya

Musique : Maestro Lamotte De Grignón

Décors : Alfonso de Lucas

EN BREF

Peu de films policiers espagnols ont pour thématique centrale celui du déroulement d'un procès et de sa résolution, même si cette thématique apparaît dans de nombreux films du cinéma noir ou policier. Le milieu judiciaire est évidemment présent dans la narration, mais n'occupe pas l'espace principal de l'histoire, contrairement à *Pleito de sangre*, où l'histoire se centre autour du déroulement d'un procès pour meurtre.

Le film adopte un ton feuilletonesque à partir du moment où le jeune avocat découvre que l'accusé n'est autre que son frère disparu. Ce dernier, innocenté du crime pour lequel il avait été accusé, purge tout de même une peine de prison pour le vol qu'il a commis, mais ce procès parvient à réunir et réconcilier la famille.

Les personnages du film sont présentés de façon extrêmement manichéenne : les personnages principaux sont agréables et élégants, y compris le jeune frère délinquant qui appartenait à une bonne famille. Les personnages des bas-fonds qui fréquentent le véritable assassin sont associés à un monde laideur, de crasse et de déchéance morale.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 12 septembre 1956

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
12/09/1956	CUENCA		2		**2**
				Moyenne générale	**2**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
09/07/1949	CUENCA	DP		**Partagé**
			Moyenne générale	**Partagée**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1956)

PLEITO DE SANGRE – CUENCA – 12.09.1956

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL

Título de la película: PLEITO DE SANGRE
Director: Ricardo Gascón
Fechas de proyección: del 8 al 11

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Regularmente acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Ambientada en interiores y con planos excesivos por superfluos, la película entretiene sin que consiga alabanzas.

En este tono de discreción participa también la interpretación. Únicamente puede destacarse la fotografía. El argumento cae en el folletín.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN: Técnicamente no puede elogiarse y en cuanto a moral salva la conciencia profesional en medio de un ambiente turbio.

Cuenca, 12 de septiembre 1956. EL DELEGADO PROVINCIAL.

POTOTO, BOLICHE Y COMPAÑIA

Ramón BARREIRO
1949
Hispania Artis Films

Troisième catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie

Synopsis : Pototo y Boliche dirigent leur agence artistique avec négligence. De façon inespérée, Boliche apprend qu'il a hérité de trois millions de pesetas ainsi que d'une œuvre d'art de son oncle qui vivait en Amérique. Cependant, pour percevoir l'intégralité de son héritage, il doit avant tout remplir certaines conditions testamentaires : créer une émission de radio qui devra fonctionner durant un an complet. Cependant, la tâche est ardue : il n'a reçu de l'héritage que 300 pesetas pour mener cette affaire. Avec l'aide de Pototo, il décide de vendre le tableau que lui avait légué son oncle et, avec ces nouveaux fonds, ils parviennent tous deux à monter une émission de radio qui fonctionnent durant six mois. A partir de ce moment, le cousin de Boliche fait tout pour nuire à l'émission afin qu'il ne touche pas l'héritage à l'issue de l'année impartie. Au final, les tentatives de son cousin échoue, et Boliche parvient à assurer le succès de son émission jusqu'au bout. Il reçoit ainsi son héritage comme convenu, et continue même de travailler au sein de son émission qui lui rapporte en définitive des fonds réguliers.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Eduardo Ruiz de Velasco (Pototo), Manuel Bermúdez (Boliche), Manuel Requena (Manolito), Maribel Alonso (Maribel), José Jaspe (León Boliche), Pablo Alvarez Rubio (Landelino Viladomat), José Morató, Los Cuatro Prim, Antoñita Moreno, Pacita Tomás, María Portillo. Avec la participation de María Fernanda Ladrón de Guevara, Amparito Rivelles, Maruja Tamayo, Jorge Mistral, Rina Celi; Alfredo Mayo, Antonio Pallarés, Angel Ter, María Angeles Serrano, Maruchi Fresno, Fernando Fernán-Gómez, Tina Jiménez, Pilar Soler, Eduardo Fajardo, Fernando Galiana, Agustín Embueno, Pedro Pablo Ayuso, Mercedes Sierra, Carmen Mendoza, José Caârrós, Lupe Sino, Angel de Echenique, Carmen de Lucio.

Scénario et dialogues : Ramón Barreiro

Photographie : César Benítez

Musique : Emilio Lehmberg

Décors : Francisco Canet Cubel, Francisco R. Asensio

EN BREF

Il s'agit d'une production légère, aux accents comiques caractéristiques des années 1940. Les rôles principaux sont tenus par Eduardo Ruiz de Velasco et Manuel Bermúdez, qui n'étaient pas des acteurs mais un duo d'animateurs et de présentateurs radio qui connurent leur heure de gloire dans les années quarante, aux micros de *Radio Madrid*. Le duo comique était surnommé « Pototo et Boliche ». Le réalisateur Ramón Barreiro imagine donc le film et le scénario spécifiquement pour eux.

Le film a reçu un accueil mitigé de la part du public, mais il est parvenu à mobiliser une brochette d'acteurs et d'actrices étonnante. Son principal intérêt réside dans le fait qu'il réunit dans de courtes apparitions les principaux acteurs espagnols de l'époque, qui passent par l'agence artistique que dirigent les deux personnages principaux et qui sont invités dans leur émission de radio.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 3
Période d'émission des rapports : du 10 septembre 1949 au 12 août 1953

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
12/08/1953	CASTELLON		3		**3**
04/03/1950	SALAMANCA	Teatro Breton	0		**0**
10/09/1949	VALLADOLID		1		**1**
				Moyenne générale	**1,3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
12/08/1953	CASTELLON	Francisco Mundina Vea	SP	3
04/03/1950	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	-3
10/09/1949	VALLADOLID	Luis Fernandez Madrid	SP	-3
			Moyenne générale	**-1**

POTOTO, BOLICHE Y COMPAÑÍA – CASTELLÓN – 12.08.1953

La película española POTOTO, BOLICHE y Cª, estrenada en esta capital, satisfizo en general al público, de entre el cual recogimos impresiones favorables, dentro del marco y pretensiones de la cinta, riéndose las situaciones jocosas.

Estimamos que la película llena plenamente los propósitos de sus realizadores de entretener y dar muestras de humor bien logrado. Todo en ella es amable y los interpretes cumplen bien su cometido, ligero, pero con ciertas dificultades. El diálogo tiene gracejo y la presentación es original.

La fotografía, aceptable, y bueno el sonido.

No se ha publicado critica en la prensa.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 12 de Agosto de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.O.
EL SECRETARIO PROVINCIAL.

POTOTO, BOLICHE Y COMPAÑÍA – SALAMANCA – 04.03.1950

"POTOTO, BOLICHE Y COMPAÑÍA". Estrenada en el Teatro Bretón el día 4 de Febrero de 1950.

A) Ni aceptación ni repulsa.

B) Por razones de todo tipo.

C) Totales.

D) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Si hemos de juzgar la película con ambiciones de realización humorística, dudamos que lo haya conseguido, ni aun entre la gente menuda, pero si la hemos de juzgar como producción que responda a los cánones de una buena obra, tenemos que decir que se ha perdido el tiempo y el dinero.

Dios guarde a V.I. muchos años.

SALAMANCA, 4 Marzo,1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: R. G. Cantolla.

POTOTO, BOLICHE Y COMPAÑÍA – VALLADOLID – 10.09.49

INFORME QUE EMITE .ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL

"POTOTO, BOLICHE Y COMPAÑÍA"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. - El público acogió con desagrado manifiesto este nuevo borrón de nuestro cine.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ECT. - Ni el descabellado argumento, ni la pedestre técnica, ni la pésima interpretación pueden nunca justificar el gasto de celuloide lamentablemente perdido en tan desafortunada película.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Una vez más hemos de lamentar estas vergonzantes producciones españolas que tan poco dicen en pro de nuestro cine, como no sea para desprestigiarle.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Valladolid, 10 de septiembre de 1949
EL DELEGADO PROVINCIAL
P. A. EL SECRETARIO PROVINCIAL
Fdo.: Luis Fernández Madrid.

PRINCESA DE LOS URSINOS (LA)

Luís LUCIA
1947
CIFESA

Intérêt National
Autorisé aux mineurs, avec coupes
Prix du SNE (scénario)

Genre(s) cinématographique(s) : drame historique ; aventure

Synopsis : Afin de renforcer son influence sur la cour espagnole, Louis XIV décide d'envoyer la Princesse de los Ursinos à Madrid. Anne-Marie de la Tremouille, de son vrai nom, est chargée de faire pression sur le roi Philippe V – petit-fils du Roi Soleil – afin de lui rappeler qu'il est Français avant d'être Espagnol. L'objectif est d'obtenir certaines concessions au bénéfice de la France. Le cardinal Portocarrero, prenant rapidement conscience des réelles intentions de la belle jeune femme, charge Carvajal de la surveiller. Peu à peu, l'espionne française finit par succomber au charme de l'Espagne et de Carvajal. Ainsi, lorsqu'éclate la Guerre de Succession espagnole (1701-1714) et que l'Archiduc d'Autriche lance une attaque contre le royaume d'Espagne, la princesse sollicitera elle-même l'aide de Louis XIV pour qu'il vienne soutenir la couronne espagnole.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs principaux : Ana Mariscal (Anne Marie de la Tremouille), Roberto Rey (Luis Cavajal), Fernando Rey (Philippe V), Juan Espantaleón (Cardinal Portocarrero), José Isbert (Maese Pucheros), Maria Isbert (Lidia)

Acteurs secondaires : Julio Rey de las Heras (Ministre), José Jaspe (Truhán), Julia Pachelo (Dama), Aníbal Vela (Ministre de la Guerre), Conrado San Martín (Capitaine de frontière), José Prada (Ortuzar), Adriano Domínguez (Chef des *Corchetes*), Felix Fernández (cocher)

Scénario : Carlos Blanco Hernandez

Photographie : Alfredo Fraile (chef opérateur), José F. Aguayo

Musique : José Ruiz de Azagra

Décors : Enrique Alarcon

EN BREF

Ancien combattant républicain – il est emprisonné à la fin de la guerre civile – Carlos Blanco se présente à un concours de scénarios pour gagner sa vie. Après le succès de *La princesa de los Ursinos,* il est de nouveau engagé par CIFESA pour écrire le scénario de *Locura de Amor*, l'un des plus grands succès cinématographiques de la période. Il gagne le prix du SNE pour ces deux films et se convertit ainsi en une figure majeure du cinéma de cette époque. Il fait du cinéma historique une de ces thématiques de prédilection, car, selon lui, il était plus simple de se réfugier dans des récits historiques que d'évoquer certaines thématiques problématiques pour la censure (1).

Le succès de ce film marque l'entrée de CIFESA dans le cycle historique entamé par le cinéma franquiste des années 1940. Ce cinéma se fait l'allégorie de l'empire espagnol perdu, en revenant sur des personnages ou des circonstances historiques susceptible d'être relues ou réinterprétés à la faveur des intérêts du régime. Ici, le film défend l'intégrité et l'indépendance de l'Espagne face à la France

Le film a cependant failli ne jamais voir le jour. Une fois entièrement monté, les négatifs de la bobine ont pris feu. Luis Lucía a alors du remonter le film à partir des secondes et troisièmes prises de vue.

(1) Carlos F. Herdero dans l'émission *Historia de nuestro cine - La princesa de los Ursinos (Presentación)* sur RTVE, diffusée le 16 janvier 2017

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 15

Période de diffusion : du 25 octobre 1947 au 17 septembre 1949

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Janvier 1948	ALAVA	Teatro Florida	3			3
20/10/1947	AVILA	Cine Actualidades	3	3		3
17/10/1947	BURGOS	Cine Calatravas				NI
05/11/1947	CADIZ	Cine Gadés	3			3
10/12/1947	CASTELLON		2			2
24/11/1947	GRANADA		2			2
Février 1948	GUADALAJARA	Cine Imperio	2			2
23/01/1948	HUELVA	Gran Teatro	3	3	3	3
24/10/1947	LOGROÑO	Cine Rialto	2			2
04/02/1948	ORENSE	Teatro Principal	3			3
02/12/1947	OVIEDO	Filarmonica	3	3	3	3
19/12/1947	PALMA	Teatro Principal	3	2		2,7
23/12/1947	PAMPLONA	Teatro Gayarre	3			3
04/12/1947	SALAMANCA	Teatro Coliseum	3			3
10/10/1947	VALENCIA	Rialto	3			3
14/11/1947	VALLADOLID		2			2
					Moyenne générale	2,7

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Janvier 1948	ALAVA			**3**
20/10/1947	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**2**
17/10/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
05/11/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	**3**
10/11/1947	CASTELLON	Manuel A. Zavala Diaz	DP	**2**
24/11/1947	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**3**
Février 1948	GUADALAJARA			**2**
23/01/1948	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**3**
24/10/1947	LOGROÑO			**2**
04/02/1948	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	**3**
02/12/1947	OVIEDO	Alejandro Fernandez Sordo	DP	**3**
19/12/1947	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
23/12/1947	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**2**
04/12/1947	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**3**
10/10/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	**3**
14/11/1947	VALLADOLID	Luis Fernadez Madrid	SP	**0**
			Moyenne générale	**2,4**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1949)

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – AVALA – Non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "LA PRINCESA DE LOS URSINOS"

Cumplimentación al oficio-circular núm. 2481 de 30 de noviembre de l946.
"LA PRINCESA DE LOS URSINOS"
Distribuidora: Cifesa
Intérpretes: Ana Mariscal, Roberto Rey, Espantaleon y Fernando Rey
Calificación: Tolerada menores con cortes
Proyección: 16 enero de 1948 en el Teatro Florida
Expte. Num. 7423

a) La película española "La Princesa de los Ursinos" proyectada recientemente en esta capital durante cinco días ha sido favorablemente acogida por público y crítica quienes la elogiaron y destacaron en varios de sus aspectos, sobre todo en la trama argumental así como en la fidelidad en ambientación, decorados y vestuario.

b) "La princesa de los Ursinos" tiene gran eficacia sobre la propaganda e las virtudes raciales españolas, especialmente el sentido de la independencia nacional, y, técnicamente, por escenas que transcurren en exteriores, que han sido escogidos, supone una avance en el cine español.
Aunque el argumento no sea históricamente muy fiel, ha sido un acierto basarlo en un episodio importante de nuestra historia. .
En cuanto a la interpretación destacan Ana Mariscal, Roberto Rey, Espantaléon y Fernando Rey.

c) La película no ha tenido sector alguno de público desfavorable.

d) Nada que señalar.

e) "La Princesa de los Ursinos" está bien lograda y por ensalzar las más importantes virtudes nacionales sirve maravillosamente para la propaganda de estas, y no dudamos que en Hispanoamérica constituirá su proyección un gran éxito.
Por la dirección e interpretación de la película, así como por la ambientación cuidada, podemos resumir este informe diciendo que es una buena producción española cuyo ejemplo debía ser seguido por todas las casas productoras.

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – AVILA – 20.10.1947

Consecuente a su Oficio-Circular N°2481 de fecha 30 de Noviembre del pasado año y a sus efectos a continuación tengo el honor de emitir el presente INFORME relativo a la película española "LA PRINCESA DE LOS URSINOS" estrenada en el Cine Actualidades de esta capital el día 16 de los corrientes:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo argumental y artístico.
c) Totales.
d) Público de graderías y butacas. Aceptación reflejada en el comentario.

A juicio de esta Delegación la película objeto de este INFORME dentro de su género histórico merece parangonarse con las mejores del extranjero y aún en cierto modo las aventaja , ya que es una producción calidades técnicas, argumentales, artísticas y sobre todo fotográficas con una nitidez en la imagen verdaderamente asombrosa. En cuanto a la interpretación tampoco ha de ponérsela reparos, y en ella Ana Mariscal demuestra su flexibilidad artística. Roberto Rey se nos muestra perfecto en su papel juvenil y arrogante. Juan Espantaleón en su papel de cardenal Portocarrero, exactamente logrado, con el dominio, sosiego y firmeza a que nos tiene acostumbrados. Es en suma una película buena, aunque no pudiéramos decir tanto de la dirección de Luis Lucia teniendo que conformarnos con señalar que fue discreta pero no inmejorable.
No se acompañan críticas por no haberse publicado.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 20 de Octubre de 1.947
Firmado: J. Mayoral

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – BURGOS – 17.10.1947

INFORME sobre la película española titulada "LA PRINCESA DE LOS URSINOS", proyectada en la Sala del Cine Calatravas de esta Capital los días 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16 del actual, autorizada, con hoja de censura de fecha 30 de Septiembre de 1947, expediente n° 7423.

De franco y verdadero puede calificarse el éxito que ha obtenido la película "LA PRINCESA DE LOS URSINOS" en su estreno y días posteriores a su primera proyección en la Sala del Cine Calatravas de esta Ciudad.

Ocho días ha permanecido en la cartelera del citado Cine y mucho, muchísimo público ha sido el que asistió a las tres sesiones diarias, siendo este el mayor elogio y el mejor que de ella puede hacerse.

Como película de carácter histórico se sale de lo corriente entre las producciones nacionales presentando una intriga amena y sentimental en la que juegan buen papel los tipos creados en la urdimbre del asunto saliendo airosos y justificados en sus papeles respectivos. Sin la rigidez de un argumento eminentemente realista, conjuga el aspecto histórico con el sentimiento patriótico dentro de un ameno marco cortesano, dándose solución a la sugestiva trama, amenizada con magníficas canciones que entusiasman al auditorio, con soltura y agilidad. La interpretación a cargo de Roberto Rey y Ana Mariscal es magnífica destacando el dinamismo y simpatía de aquel junto a la belleza e inteligencia de esta. Tanto estos como los demás colaboradores alcanzan un pleno y auténtico triunfo que el público recoge en sus manifestaciones y encomia sin regateos.

En resumen, una magnifica digna de elogio que demuestra el progreso técnico de nuestro cine y que ha gustado extraordinariamente al público burgalés.

Burgos 17 de Octubre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – CÁDIZ – 05.11.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio n° 4281 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional "LA PRINCESA DE LOS URSINOS", Hoja de censura n° 7425 proyectada en el Cine Gades de Cádiz el día 2 de Noviembre de 1947.

APARTADO a) Fue aceptada totalmente.

APARTADO b) Esta película fue aceptada en todos sus aspectos debido a la magnífica interpretación de los artistas que en ella intervienen como asimismo a la dirección y decorados.

APARTADO C) Totales.

APARTADO d) Tuvo aceptación en todas las localidades.

Esta Delegación Provincial de Educación Popular considera a esta película muy buena, desde el punto de vista de su magnífica interpretación, calidad y caracterización de los actores. En una palabra esta película ha sido acogida favorablemente por todos los espectadores.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 5 de Noviembre 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – CASTELLÓN – 10.11.1947

Tengo el honor de comunicarle y ha sido estrenada en esta capital la película nacional titulada LA PRINCESA DE LOS URSINOS, remitiendo el correspondiente informe a efectos del Oficio-Circular n° 2481.

Concepto que ha merecido al público: El público ha acogido esta película como una nueva producción del cine español que si no supone ningún avance decisivo, tampoco recuerda, por su estimable Calidad, los films decepcionantes de nuestra primera época cinematográfica. Ha juzgado aceptable la interpretación, discreto el desenvolvimiento técnico de la cinta y satisfactoria la tesis del argumento, si bien en la tercera considerado un notable descenso del interés, consecuencia de una prolongación acaso excesiva.

Opinión de la Delegación. Coincide con la expuesta en relación con el público, habiéndose apreciado una notable oportunidad en la tesis que, no solo reafirma la intransigencia de los españolas frente a las intromisiones de países extraños en nuestras cuestiones, sino que supone un elocuente ejemplo cuya difusión parece indica al extranjero.
Se acompaña la crítica de dicha película hecha por el diario local “Mediterráneo”.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón , 10 de diciembre 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – GRANADA- 24.11.1947

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N°2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA:

"LA PRINCESA DE LOS URSINOS"

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

Ha sido acogida muy favorablemente la cinta en cuestión, sobre todo por el público medio, que es con mucho, el que da la nota mayoritaria.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

1°- Favorables: La calidad del argumento; la ligereza y perfecta adaptación cinematográfica del guion; la buena actuación de la mayoría de los actores; la inmejorable fotografía; y la exacta de la música de fondo.

2° - Desfavorables: La falta de calidad artística de algunos actores (los menos), y la poca calidad de algunos decorados, principalmente los que hacían de fondo a los exteriores pirenaicos. Defecto capital es la falta de soltura de la masa (componentes de los ejércitos en lucha), ante la cámara .

c) Si las mismas son parciales o totales:

Los aciertos pueden calificarse de totales, y las deficiencias de parciales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En el sector medio, como más arriba se hace constar.

e) Juicio propio:

Me permito estimar que la cinta "La Princesa de los Ursinos, sin que pueda ser calificada de extraordinaria, ni mucho menos, tiene a su favor determinadas calidades artísticas que hacen que pueda incluírsela entre las películas de clase que va realizando la Cinematografía Española, en estos últimos tiempos, pudiendo hacerse constar, desde luego, que entre ella y la felizmente abandonada "Española", hay todo un abismo del que esta es el fondo y las películas del tipo de la que nos ocupa, constituyen la cima.

f) En hoja adjunta, tengo el honor de acompañar a V.S.I., las críticas de Prensa, aparecidas en los Diarios "Patria" e "Ideal" de esta Ciudad.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 24 de Noviembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firmado: José León Arcas

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – GUADALAJARA – Non daté

INFORME DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL "LA PRINCESA DE LOS URSINOS"

Estrenada en el "Cine Imperio" el día 7-II-48

a) La mayoría del público que asistió al estreno de esta película ha salido complacido de la misma, sin que sus comentarios hayan sido excesivamente elogiosos. Ha sido una película corriente que en general ha gustado.

b) La causa principal de la aceptación de esta película se debe a la agilidad de la trama argumental que sin falsear excesivamente el desarrollo histórico de la misma, logra un matiz entretenido y ameno en el que se ponen de manifiesto las virtudes y el heroísmo de los españoles.

c) Estas reacciones han sido generales, sin que como ya hemos dicho anteriormente hayan dado lugar a excesivos comentarios.

d) La gran masa de gente que asiste únicamente al cine como a un medio distracción, salió complacida de la película.

La impresión causada a esta Delegación por el estreno de la película nacional "LA PRINCESA DE LOS URSINOS" es bastante favorable.

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – HUELVA – 23.01.1948

De conformidad con el Oficio circular de ese Departamento, número 2481, se informa a continuación sobre la proyección de la película española "LA PRINCESA DE LOS URSINOS", estrenada en el Gran Teatro de esta capital, el día 17 del actual:

a) La película, ha sido muy bien acogida.

b) Razones que han motivado esta buena acogida, alcanzan tanto a la parte artística y técnica, como a la argumental, aunque la mayoría de los comentaristas, aplican sus elogios con más calor, a la parte argumental.

c) Esta buena acogida ha sido total, incluso en aquellos sectores, poco partidarios de nuestro cine.

d) En el núcleo de espectadores, de más elevada cultura, los comentarios favorables se refieren principalmente a la parte argumental, afirmando que esta clase de argumentos son los que van bien a nuestros artistas y en los que nuestro cine puede alcanzar más éxitos. En el resto de los espectadores, se ha producido esta acogida, porque esta clase de argumentos siempre es del agrado del público.

En mi opinión personal, "LA PRINCESA DE LOS URSINOS", es una producción que honra a la cinematografía nacional, ya que, tanto por su interpretación y dirección, como por lo atractivo de su argumento, hacen de ella una película que nada tiene que envidiar a las producciones extranjeras.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Huelva 23 de enero de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
F: José González Duque de Heredia

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – LOGROÑO – 24.10.1947

PELÍCULA "LA PRINCESA DE LOS URSINOS"
Estrenada en el cine Rialto, el día 23 de octubre de 1947.

a) Aceptada favorablemente, en general, aunque señalándose defectos.

b) Técnicamente, adolece de cierta lentitud, sobre todo en la primera mitad.

El argumento se considera aceptable; no obstante, se estima que no se ha extraído todo el rendimiento que podía esperarse.

Magníficos y bien cuidados escenarios. Idéntico juicio en cuanto a vestuarios. La fotografía y los exteriores francamente buenos.

La interpretación es, a ratos buena u a ratos un tanto infantil. Bien encajados los intérpretes en relación con los tipos que representan. Ana Mariscal resulta en algunas escenas un tanto dura de expresión.

c) Generales.

El juicio de esta Delegación se ajusta a lo anteriormente manifestado.

Logroño, 24 de octubre de 1947

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – ORENSE – 04.02.1948

Título de la película: "LA PRINCESA DE LOS URSINOS"
Casa productora: C.I.F.E.S.A.
Local en donde se estrenó: TEATRO PRINCIPAL

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

Dicha película ha sido acogida favorablemente por el público de esta capital, y hasta con ostensibles muestras de agrado.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

Más que nada por la índole patriótica del tema, el cual en algunos momentos ha llegado a emocionar a los espectadores.

c) DICHAS REACCIONES ¿HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON: '

Estas reacciones se produjeron en casi todos los espectadores, siendo considerada dicha película por muchos "como una de las mejores que se han realizado en España hasta la fecha".

INFORME DE LA DELEGACIÓN

"La Princesa de los Ursinos", es indudablemente una buena película española. Un argumento españolísimo, una ambientación perfecta de la época, una buena interpretación y, sobre todo, un

guión muy bien aprovechado, son aspectos que hacen de esta película nacional una de las mejores que hemos visto hasta ahora en nuestras pantallas.

Orense, 4 de febrero de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – OVIEDO – 02.12.1947

TITULO: "LA PRINCESA DE LOS URSINOS"
DIRECTOR: Luis Lucia
PRODUCTORA: Cifesa
FECHA: 14 noviembre 1947
LOCAL: FILARMONICA

En relación con el oficio-circular número 2481, de fecha 30 de noviembre de 1946, tengo el honor de informar a V.I. sobre el estreno de la película cuyas características quedan expresadas.

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

Ha sido una película unánimemente elogiada. El público ha acudido con interés a contemplarla y se ha calificado con todo entusiasmo a pesar de que es frecuente la reacción adversa de algunos núcleos, al menos ante estas cintas que cuentan con el apoyo general.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Son de todo orden, pues en la película se conjuntan todas las características marcadamente populares: asunto histórico, con sus ribetes de patriotismo, canciones, inquietud aventurera, presentación fastuosa, artistas conocidas, etc. A todas ellas hay que añadir una magnífica labor técnica en dirección, fotografía, sonido, etc.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

Las reacciones han sido unánimemente favorables. Cabe mayor o menor entusiasmo, pero siempre dentro de tal estimación.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, SE PRODUJERON.

Se da la circunstancia de tratarse de una película que ha entusiasmado a todos los grupos de espectadores; los de menores inquietudes por su trama interesante y movida; los que asisten al cine por afán crítico, por estimar que al fin se ha logrado hacer una película histórica con agilidad.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO

Además de lo dicho, que hacemos nuestro, creemos necesario añadir que se trata a nuestro juicio de una película de auténtica educación popular. De una manera que llega indiscutiblemente al fondo del público, se hace resaltar nuestras virtudes nacionales, que desde luego han impresionado a la mayor parte de lo que pudiera creerse de los asistentes.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Oviedo, 2 de diciembre de 1947.

EL DELEGADO PROVINCIAL

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – PALMA – 19.12.1947

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "LA PRINCESA DE LOS URSINOS" ESTRENADA EN EL TEATRO PRINCIPAL DE ESTA CAPITAL EL DÍA 15 DE DICIEMBRE DE 1947.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

Ha sido recibida con aceptación por la casi totalidad del público que ha asistido a sus proyecciones, el cual ha sido más numeroso del que comúnmente asiste a las películas españolas.

Cabe señalar, empero, que la protagonista Ana Mariscal, es actriz que cuenta en Palma con muchísimas simpatías, gozando por tanto de excelente cartel para sus intervenciones.

Además la película venía precedida de cierta fama de "súper producción" y con ello aumentaba el interés del público ya que la gran mejoría observada estos últimos años en el cine nacional hace que escasas veces salga defraudado cuando se anunció una película superior a las cintas normales.

Existía por tanto expectación para ver "La princesas de los Ursinos", y como se ha dicho, gran parte del público ha salido satisfecho de la misma.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE HAN ORIGINADO TALES REACCIONES.

Las reacciones favorables han sido motivadas en primer lugar por la desacostumbrada labor de casi todos los intérpretes, lo cual es raro en nuestro cine, destacándose en este sentido la protagonista Ana Mariscal.

La dirección, el montaje, la música, la parte artística y la fotografía, han contribuido también a los comentarios favorables.

Solamente la trama ha sido considerada un tanto pueril por ciertos espectadores, si bien este detalle carece de importancia para los más, que vieron en el film, desde sus principios, un marcado carácter de películas del genero un tanto aventurero en las que hay que pasar por alto ciertos detalles de desenvolvimiento.

Hay naturalidad en casi todas las escenas, energía y brillantez en los parajes de luchas, y por esto ha gustado la película.

Además a entender de muchos hacía falta una película de esta clase, después de la gran cantidad de cintas extranjeras sobre la guerra, o motivos de ella, proyectadas estos ultimas años y en las que no se ha hecho otra cosa que resaltar la osadía, valor caballerosidad, etc. de otros pueblos. Faltaba pues una película en este sentido, cuando menos para tratar de contrarrestar la propaganda de dichas cintas que a fuerza de su abundancia hubieran podido llegar a crear un sentimiento de inferioridad.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

Casi se puede afirmar que los resultados favorables han sido totales, ya que los detalles que puedan aducirse para menoscabar la película son de escaso interés.

EN QUE NÚCLEOS DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON.

Los comentarios favorables se produjeron en gran parte de los espectadores.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

Si se ha querido hacer una película para el gran público, la finalidad política que constituye su guion se ha conseguido dado el carácter novelesco de su argumento histórico en el cual se hace incapie en la repulsa a la ingerencía extranjera y esto dosificado con un poco de galán a lo Jorge Negrete y a una fastuosidad en cierta manera ramplona, de lo que es en realidad "LA PRINCESA DE LOS URSINOS".

Considerada la película de una manera más exigente, no pasa de ser una buena intención malograda por no haber sabido aprovechar los elementos disponibles, dándole mayor dignidad tanto en el desarrollo de su argumento como en la realización.

Las escenas de las batallas, aparte de una reiteración excesiva en los primeros planos de la artillería, pierden gran parte de su espectacularidad debido a la superposición de planos.

El envaramiento de algunos de los artistas y en general de las segundas partes resta también brillantez a su actuación.

La cámara actúa bastante bien.

Palma, 19 de Diciembre de 1947
El Delegado provincial de Educación Popular

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – PAMPLONA – 23.12.1947

Título: "LA PRINCESA DE LOS URSINOS"
Casa: "Cifesa Produccion"
Exp.: 7423
Dia de estreno: 12 de diciembre
Local: "Teatro Gayarre"

CRITICA

a) Por la propaganda indudablemente acertada que precedía a la película, "La Princesa de los Ursinos" fue bien acogida, si bien es difícil que el público - aunque el menos cultivado - deseche las reservas mentales que suscita la producción cinematográfica española; quizá por esto también, estas películas se someten a una crítica más severa.

b) El aspecto que corrientemente se denomina técnico, acaso atribuyéndose al concepto un excesivo contenido, satisfizo al público que asistió a las proyecciones durante ocho días consecutivos. La parte artística con pocas deficiencias ostensibles; y la argumental, tratada con dignidad y discreción, agradaron plenamente.

c) El juicio abarca la totalidad de la película por lo que, en conjunto, dejó una buena impresión que, por otra parte, es bien necesaria al prestigio nacional.

d) Los juicios procedentes de diversos orígenes coinciden en registrar un resultado halagüeño para la producción cinematográfica española.

JUICIO PROPIO. Extremando la apreciación de los defectos de la película, que en conjunto agrada, se advierten deficiencias muy claras en el montaje de algunos interiores, como el del salón

de recepciones y bailes de la Corte española que se exhibe además, reiteradamente desde el mismo ángulo que hace destacar el defecto.

En el "movimiento de masas" se abusa de primeros planos cercanos, pero a pesar de ello están logrados con acierto.

La labor de los intérpretes, por último, es merecedora de elogio.

Dios guarde a V.I. muchos años
Pamplona, 23 de diciembre 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: Jaime del Burgo.

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – SALAMANCA – 04.12.1947

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE NOVIEMBRE DE 1947, DE ACUERDO CON LA CIRCULAR N°2481

Durante el pasado mes de noviembre, se han estrenada en esta capital las películas españolas tituladas:
"LA PRINCESA DE LOS URSINOS", día 4 noviembre, 1947, Teatro "Coliseum" dirigida por Luis de Lucia.

a) Esta película ha merecida las mayores elogios por parte de todo el público, que ha venido asistiendo a cada una de las sesiones de esta proyección.

b) El fundamento de la aprobación tan general despertada en el público estriba no solo en la admirable dirección realizada por Luís de Lucía, sino que también lo ha sido por la realización de las intérpretes, la fastuosa presentación artística y por el fondo argumental de la película. Pocas veces ha sido tan unánime la reacción del público ante una película española como en la "Princesa de las Ursinas", pues el interés va creciendo desde las primeras escenas hasta el final, aumentado quizá por la coincidencia de estarse tratando "El caso de España en la O.N.U.", durante aquellos días y haciéndose alusiones de tipo patriótico en la película.

c) Como decimos en el primer apartado la aceptación ha sido total.

d) La aceptación fue total.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Aunque se nota en algunas escenas parsimonias que alargan un tanto el dialogo expositivo, sin embargo se puede juzgar a la película "LA PRINCESA DE LOS URSINOS" como una de las mejores, si no la mejor película realizada en España.

Nada tiene que envidiar esta producción española a las mejor hechas en el extranjero, pues tanto en escenificación como en realización y dirección resulta magnífica. La labor de las intérpretes es maravillosa, y sobre todo Roberto Rey encarna un personaje lleno de alegría y agilidad que muy pocos le pueden superar. La fotografía y los distintos planos de los escenarios naturales están a la altura del argumento y de le dignidad con que esta hecha y engendrada.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 Diciembre, l947.

EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: R. G. Cantolla.

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – VALENCIA – 10.10.1947

1° Aceptación o repulsa que la película maya sido objeto por parte del público:
Ha causado inmejorable impresión en el público

2° Razones de tipo técnico, argumenta, dirección, artístico, etc. que hayan podido originar tales reacciones:
Argumento muy bueno y ameno, debiendo añadir también que lo considero muy oportuno. Buena dirección y magnifica presentación. Muy bien el ambiente de época.

3° Si las reacciones del público han sido totales o parciales:
Totales.

JUICIO DEL DELEGADO: Buena película y además oportunísima por su fondo patriótico y actualidad política.

Valencia, 10 octubre l947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José Corts Grau

LA PRINCESA DE LOS URSINOS – VALLADOLID – 14.11.1947

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR DE VALLADOLID, SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL "LA PRINCESA DE LOS URSINOS"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Esta película que si bien al final se hace un tanto pesada comenzó en un tono amable y ligero fue seguida por el público con agrado, sobre todo en su primera parte el cual la calificó de entretenida.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Esta película es un loable intento de hacer cine, por parte de su director Luis Lucía, que a ratos lo consigue, salvo en la lentitud de algunas escenas y en la reiteración quizás excesiva del tema que hace que la cinta se alargue innecesariamente. La interpretación se mantiene en un tono discreto, con alguna nota descollante por parte de Ana Mariscal. El sonido es a lo largo de toda ella un tanto deficiente.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Esta película aunque no desprestigie nuestro cine, tampoco le añade ninguna gloria y pasara desapercibida como una más entre la multitud de anodinas que producimos.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 14 le Noviembre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P.A.
EL SECRETARIO PROVINCIAL
Fdo: Luis Fernández

REINA SANTA

Rafael GIL
1946
Suevia Films

Intérêt National
Tous publics
Premier prix du SNE ; prix du CEC à Rafal Gil (meilleur réalisateur)

Genre(s) cinématographique(s) : historique ; romance
Synopsis : Afin de parvenir à une alliance avec l'Aragon pour mettre en échec son frère (soutenu par la Castille), le roi du Portugal, Dinis, épouse Isabelle, la fille du roi Pedro III. Le roi aragonais voit quant à lui dans son nouveau gendre un allié de poids dans sa campagne sicilienne. Cependant, le roi Dinis, séducteur invétéré, multiplie les aventures sans lendemain en trompant ouvertement sa jeune épouse. Les pages du roi – don Alvaro – et de la reine – don Nuño – sont en concurrence. Don Alvaro trame alors un complot pour en terminer avec son rival, mais échoue lamentablement et meurt de son coup manqué. La reine, qui a pardonné les nombreux écarts de son mari et a adopté à la cour ses fils illégitimes, tombe enceinte. Lors de la naissance d'un héritier légitime, le roi Dinis se repent de ses erreurs passées. Ses fils sont éduqués ensemble à la cour. Néanmoins, son aîné est son préféré, provoquant la colère et la jalousie de son fils légitime, l'infant Alfonso, qui finira par entrer en rébellion contre son père et par lui déclarer la guerre. La vertueuse Isabelle tente d'empêcher le conflit, mais en vain : les deux camps s'affrontent, et les armées de l'infant prennent le dessus. Lors de l'ultime bataille, Isabelle parvient à interrompre le combat en traversant le champ de bataille une croix à la main. A travers son action, elle rétablit la paix entre les deux hommes. Peu de temps après, le roi, vieux et fatigué, meurt. L'infant Alfonso est alors couronné. La reine décide quant à elle de rejoindre le couvent de Santa Clara non sans avoir réalisé un dernier pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, où elle dépose sa couronne en offrande.

.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Maruchi Fresno (reine Isabelle), Antonio Vilar (roi Dionis), Fernando Rey (infante Alfonso), Luis Peña (Nuño de Lara), José Nieto (Vasco Peres), Juan Espantaleón (frère Pedro), Mery Martin (Blanca), Barreto Poeira (Alvaro), Fernado Fernández de Córdoba (Pedro III de Aragón) Milagros Leal (doña Betaza), Virgilio Teixeira (Alfonso Sánchez), Julieta Castelo (doña María Ximénez), Maruja Asquerino (Leonor), Gabriel Algara (Juan Velho), Rafael Luis Calvo (Fernán Ayres), José Prada (Martin Gil), Félix Fernández (Barredo), Joaquina Almarche (María de Molina), José Franco (Froilas), Luista España (Isabelle enfant), José Jaspe (Estevao), Fernando Fresno, Emilio García Ruiz (infant Pedro), Manuel Guitían (Ramiro), Carmen Sánchez (doña Constanza), Mercedes Castellanos (María), Manrique Gil (don Juan Manuel), Alfonso de Córdoba (Juan), Francisco Hernández (Villafranca), Rafael Luis Calbvo, Joaquin Puyol, Julio Alymán, Elvira Leal, Santiago Rivero

Scénario : Rafael Gil

Dialogues : Antonio Tudela, Luna de Oliveira (version portugaise)

Photographie : Alfredo Fraile

Musique : Ruy Coelho

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Co-production portugaise, *Reina Santa* constitue une superproduction des années quarante, digne des grandes productions hollywoodiennes. L'investissement technique est sans précédent dans l'histoire du cinéma historique espagnol : la réalisation a voulu mener un véritable travail de reconstruction historique en portant une attention particulière aux costumes, aux décors, aux lieux, aux trucages, etc. Rafael Gil parvient même à convaincre une actrice britannique, Madeleine Carroll, qui a déjà brillé à Holywood, d'interpréter le rôle d'Isabelle. Cependant, alors que le tournage du film a débuté, l'actrice quitte précipitamment l'Espagne et abandonne brutalement le projet. C'est Maruchi Fresno, qui avait déjà joué dans *La Prodiga* de Rafael Gil qui est finalement choisie pour la remplacer.

Isabelle incarne parfaitement l'archétype féminin du premier franquisme. Pure, obéissante, soumise, altruiste, elle pardonne les écarts adultérins de son mari et accepte ses enfants illégitimes comme les siens. Elle est l'incarnation de la vertu, celle qui parvient à remettre dans le droit chemin l'homme qu'elle aime, grâce à sa dévotion inébranlable. Il est intéressant de souligner que le roi Dinis se repent une fois qu'Isabelle lui donne un fils : sa rédemption vise à reconstruire un solide noyau familial, rouage essentiel à l'ordre moral catholique défendu par le régime.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 27

Période d'émission des rapports : du 28 avril 1947 au 28 février 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Mars 1947	ALAVA	Teatro Principe	2			**2**
23/02/1948	ALBACETE	Cine del Productor	3			**3**
07/04/1947	ALMERIA	Salon Hesperia	2	2		**2**
08/05/1947	AVILA		2			**2**
Septembre 1947	BADAJOZ	Teatro Lopez de Alaya	3			**3**
21/04/1947	BILBAO	Cine Coliseo Albia	3			**3**
12/02/1947	BURGOS	Cine Avenida	3			**3**
14/04/1947	CACERES	Cine Norba	3			**3**
30/04/1947	CADIZ	Cine Municipal	2			**2**
09/05/1947	GRANADA		2	2		**2**
21/04/1947	HUELVA	Teatro Mora	3	2		**2,7**
18/08/1947	HUESCA		3		3	**3**
21/05/1947	JAEN					
15/04/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3	-3		**1**
Juin 1947	LOGROÑO	Cinema Diana	3			**3**
25/11/1947	ORENSE	Cine Xesteira	2			**2**
22/04/1947	OVIEDO		2	3	3	**2,5**
10/04/1947	PALENCIA	Cines Proyecciones	3	-2		**1,3**
18/04/1947	PALMA	Sala Born	2	2		**2**
31/05/1947	PAMPLONA	Principe de Viana	3			**3**
05/05/1947	SALAMANCA	Teatro Breton	3			**3**
11/06/1947	SAN SEBASTIAN	Teatro Miramar	2			**2**
26/05/1947	TARRAGONA		3			**3**
19/05/1947	VALENCIA	Cine Olympia	3			**3**
05/05/1947	ZARAGOZA	Cinema Eliseos	2	3	-2	**1,3**
					Moyenne générale	**2,4**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Mai 1947	ALAVA			**3**
23/02/1948	ALBACETE	José de Luna Cañizares	DP	
07/04/1947	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	**3**
08/05/1947	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**2**
Septembre 1947	BADAJOZ			**3**
21/04/1947	BILBAO	Bernardo Bureba Muro	DP	**3**
12/02/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
14/04/1947	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
30/04/1947	CADIZ	José Maria Garcia-Cernuda	DP	**2**
09/05/1947	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**2**
21/04/1947	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**3**
18/08/1947	HUESCA	José Maria Esobar Dronda	DP	**3**
21/05/1947	JAEN	Alfonso Montiel Vilar	DP	**2**
15/04/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**3**
Juin 1947	LOGROÑO			**2**
25/11/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	**2**
22/04/1947	OVIEDO	Alejandro Fernandez Sordo	DP	**2**
10/04/1947	PALENCIA	Enrique Gonzalez Royuela	DP	**3**
18/04/1947	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
31/05/1947	PAMPLONA	Jaime del Burgo	DP	**2**
05/05/1947	SALAMANCA	Luis Plaza Rodriguez	SP	**2**
11/06/1947	SAN SEBASTIAN	Luis Dotres Aurrecochea	DP	**3**
26/05/1947	TARRAGONA	José Laria March Ayuela	DP	
19/05/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	**3**
05/05/1947	ZARAGOZA	Felix Ayala Viguera	DP	**2**
			Moyenne générale	**2,5**

REINA SANTA – ALAVA – NON DATE
INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA PROYECTADA DE ESTRENO "REINA SANTA"

Cumplimentación al Oficio-Circular num. 2481 de 30 de noviembre de 1946

"REINA SANTA"

Productora: Suevia Films
Intérpretes: Maruchi Fresno, Antonio Vilar, Martín Pereira y otros
Calificación: Mayores de 16 años
Proyección: 17/05/47 - Teatro Príncipe
Expte. Núm. 6955

a) La acogida dispensada a esta película española puede decirse que ha colmado le expectación de que venía precedida por su proyección en otras capitales de España.

b) Tanto la parte argumental como la artística e interpretativa encontraron un eco favorabilísimo en el público que asistió a la representación. En esos comentarios se destacaba la magnífica interpretación que a su personaje presta Maruchi Fresno, llena de naturalidad y simpatía y huyendo de aquel carácter teatral al que aludimos con frecuencia el enjuiciar películas españolas. Todos los demás personajes interpretan así mismo con toda corrección su papel destacando los del Rey, Príncipe Alfonso, D. Nuño y Rey de Aragón.

La labor de Rafael Gil como director de la película he de calificarse de excelente, ya que desarrolla la acción sin que en ningún momento decaiga el interés de la misma.

c) No hubo reacción contraria por parte de ningún sector del público.

d) Excluida oda oposición a la película únicamente se consignó como deficiencia la presentación de un decorado representando un exterior.

e) El juicio de la Delegación respecto a la proyección de la película "REINA SANTA" coincide en todo con lo manifestado por los espectadores. Creemos que hacen falta algunas películas españolas más como la que comentamos, para dar a conocer en el extranjero el notable avance logrado por nuestra Cinematografía.

Se ha demostrado con este films que en España se sabe manejar las masas en la representación cinematográfica y aun pecando de excesivamente optimista podemos señalar que en muchos aspectos nada tiene que envidiar esta película española a aquella joya de la cinematografía inglesa "Enrique V".

El argumento cautiva al espectador, pero es que además la magnífica interpretación que a la película dan todos lo que intervienen en el reparto de la misma valora mucho más la impresión que causa en el espectador.

El elemento femenino, tan a la zaga del masculino en otras películas, no desmerece en nada en este films, y es precisamente Maruchi Fresno la figura más destacada en el mismo.

En resumen, una buena película como así se reconoce en las criticas periodísticas que adjuntamos.

REINA SANTA – ALBACETE – 23.02.48

INFORME RELATIVO AL ESTRENO EN ESTA CAPITAL DE LA PELÍCULA NACIONAL "REINA SANTA", DE ACUERDO CON LAS INSTRUCCIONES DEL ILTMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE LA CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE FECHA 30 DE NOVIEMBRE DE 1946.

Lástima que el estreno de esta producción haya tenido lugar en el Cine del Productor, local pequeño en que las condiciones acústicas no permitieron apreciar si el sonido era tan perfecto como las restantes cualidades.

La impresión general coincide en considerar esta película como una de las más logradas y se la pone a la altura de muchas extranjeras.

REINA SANTA – ALMERÍA – 07.04.47

Conforme lo dispuesto en su oficio nm. 2481 de fecha de 30 de noviembre del pasado año, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada e Salón Hesperia el día 5 del actual y titulada "REINA SANTA" lo siguiente:

A) Ha agradado a la totalidad del público.

B) Técnica y artísticamente, es difícil que se pueda superar ya que esta película es la mejor que se ha visto en esta siendo todos los comentarios favorables a la misma y pudiendo igualarse a las mejores películas extranjeras proyectadas. Entre los comentarios solamente hay que resaltar las escenas de amor entre la labradora y el Rey D. Dionis, que no parecen estar muy de acuerdo con la clasificación de "tolerada menores", ya que estas escenas son de un crudo realismo.

C) Las escenas anteriormente descritas han sido recogidas por una gran mayoría de espectadores.

D) Mas impresiones anteriormente expuestas fueron notadas especialmente entre los espectadores del patio de butacas, no así la del publico de gradería que inicio alguna repulsa al creer que la escena se hacía algo pesada.

En mi impresión personal se trata de una película difícilmente superable.
Adjunto le remito la critica publicada en el periódico "Yugo" de esta localidad.

Dios guarde a V.I. muchos años
Almería 7 de abril de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
R. M. de los Reyes

REINA SANTA – ÁVILA – 08.05.47

A efecto del Oficio-Circular n°2481, tengo el honor de emitir el presente INFORME del estreno en esta capital de la película "REINA SANTA" y que es el que sigue:

a).- Proporciono grandes llenos y en general gusto aunque parte del público censuro la clasificación de la película como tolerada para menores de 16 años estimando que debió clasificarse como únicamente para mayores de 16 años.

b).- Las razones; el argumento un tanto escabroso y algún momento de la película con demasiado realismo como las primeras escenas de la lugareña con el Rey.

c).- Parciales

d).- En el público de butacas.

A juicio de esta Delegación la película objeto de este INFORME admite parangón honroso y exacto con las mejores extranjeras de su género, tiene una buena interpretación y una fotografía clara e irreprochable habiéndose conseguido magníficos planos y efectos sublimes. La música de ambientación y los decorados excelentes. La realización perfecta, si acaso adolece de demasiado realismo en algunas escenas relativas a los amores del Rey las que dieron lugar, en esta capital, a que un sector del público manifestaran su desagrado por la calificación dada a la película.

No se remiten críticas por no haberse publicado.

Dios guarde a V.I. muchos años
Ávila a 8 de Mayo de 1947
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

REINA SANTA – BADAJOZ – NON DATE

BADAJOZ.- Informe sobre la película española "REINA SANTA" estrenada en el Teatro López de Ayala, el dia 21 de Septiembre de 1947.

Durante una semana ha estado proyectándose la película española "REINA SANTA" en esta capital. La permanencia durante tantos días en la pantalla demuestra el éxito que ha tenido, ya que de ordinario las mejores cintas no suelen durar más de tres días. El público comento en tono elogioso tanto a acertada dirección como la interpretación de sus principales personajes resaltando la labor de Maruchi Fresno.
Puede comprarse sin ningún desdoro a los mejores films históricos extranjeros, decían muchos de los espectadores.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Por la elección del tema argumental, por la dignidad en su desarrollo, por propiedad de escenarios, por la exquisita y perfecta interpretación de los artistas, por la inteligente dirección, excelentes fondos musicales esta película es para nosotros una de las mejores y más digna que ha producido el cine nacional.
Valores éticos, estéticos y humanos se suman y conjugan inteligentemente sobre el asidero de un acontecimiento histórico bello y rico en emociones y lecciones.

(Se adjunta critica aparecida en el semanario "Norma")

REINA SANTA – BILBAO – 21.04.47

De acuerdo con las ordenes contenidas en su oficio circular n°2481 de 30 de noviembre de 1946, remito informe sobre la película española titulada "REINA SANTA" estrenada en el Cine Coliseo Albia de esta Villa, el día 17 del actual mes de abril.

A.- Se aceptó la película con tan acusada complacencia que al final de su primera proyección en la tarde del jueves día 17 en el Cine Coliseo Albia, fue aplaudida por gran parte del público tan poco dado aquí a la exteriorización de sus sentimientos.

B.- A juicio del Delegado que suscribe determino la favorable reacción el hecho de que la película no tiene tacha en el aspecto técnico, al extremo que eran muchos los que al calor de la primera impresión, afirmaban en los pasillos que era entre las películas españolas la de mayor perfección técnica; el de que desde el punto de vista artístico logra también cimas de perfección e el de que el argumento es lo suficientemente emotivo para que prenda el interés en los primeros metros de la cinta y se mantenga hasta su terminación.

C.- Los aciertos son plenos y como en cambio no hay defecto sensibles dicho esta que esas razones de buena acogida y de entusiasta aceptación parecen totales en los tres aspectos enumerados; el técnico, artístico y argumental.

REINA SANTA – BURGOS – 12.04.47

INFORME sobre la película española titulada "REINA SANTA" proyectada en la sala del Cine Avenida los días 5, 5, 7, 8, 9, 10 y 11 del actual, tolerada para menores, hoja de censura de fecha de 18 de Marzo de 1947 y Exp. N°6955.

Magnifica impresión del cine español ha dejado la proyección de esta película en Burgos. Se habla de ella como "film" histórico de primera línea que bien puede codearse con los que de esta clase presentan las casas productoras extranjeras. Los espectadores en general elogian la extraordinaria interpretación que realizan los artistas principales bien secundados por los demás y el dinamismo con que presenta la historia de San Isabel, Princesa de Aragón y Reina de Portugal.

El público en diversas sesiones subrayo con nutridos aplausos las escenas del "Milagro de las rosas", las que presentan a la Reina pasando en el fragor de la batalla entre los guerreros que cesan en el combate ate su presencia, y mantiene en suspenso su emoción en el momento de la ofrenda que hizo ésta de su corona al Apóstol Santiago, para manifestarla la inmediatamente con grandes aplausos al finalizar de la película.

Esta favorable impresión ha sido corroborada con la asistencia de un público numeroso que llenaba la sala del Cine Avenida, en casi todas sus tres funciones diarias, comentado en los descansos este alarde del cine español que merece felicitación sincera tanto en la persona del Director de esta película como intérpretes, técnicos y colaboradores.

En resumen, una buena película vista con verdadera satisfacción entre tantas otras de carácter psicológico y morbosos que invaden actualmente los cines españoles.

Burgos, 12 de Abril de 1947
EL DELGADO PROVINCIAL
Firmado: Angel Temiño

REINA SANTA - CÁCERES – 14.04.47

Se ha estrenado en esta localidad la película de producción nacional REINA SANTA que justifica por completo los cálidos elogios que se han podido conocer por todos los medios de la propaganda y de la crítica al ocuparse de la misma.

Dicha película se proyectó ayer domingo en la secciones de tarde y noche en el Cine NORBA cuya amplitud se vio rebosante de público y se seguirá poniendo e la pantalla en el mismo local por lo menos hasta el miércoles en igual forma, si se ha de llenar en parte los deseos de la población.

Al decir de los que la presenciaron, se señala un avance muy destacado en el perfeccionamiento de este arte en los estudios de España y un progreso extraordinario en sus intérpretes, que desde "Inés de Castro" hasta esta película, constituyan una muestra significativa de lo que el cine español puede ofrecer al mundo llevando a la pantalla con todo realismo y magnificencia de una época, la transcendencia de un género que, como el histórico, puede ser la escuela popular donde se estudie el pasado de una raza y de un pueblo que tanto contrasta con a falta de espiritualidad en los tiempos presentes.

REINA SANTA no solo satisface el gusto más exigente del espectador, sino que arranca de ésta una admiración que no había puesto en otras películas de mayor alarde en el montaje y de fabulosas financiación, cuya propaganda en muchos casos rebasada los límites de su propia dimensión.

Con esta película, netamente nacional, llevada a cabo dentro de los reducidos límites de una industrialización que balbucea por los alrededores de una resuelta empresa superabundantemente capitalizada, se colige lo que podrá ser el cine español cuando la timidez del dinero haya dejado de ser el principal obstáculo para ponerse a la cabeza de rodas la industrias de este género.

Hay lo que no existe en muchas partes: escenario, ambiente, temperamento y, sobre todo, historia.

CÁCERES, 14 de abril de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

REINA SANTA – CÁDIZ – 30.04.47

"En cumplimiento de lo ordenado por V.I. con su oficio circular n°2481, a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional REINA SANTA, hoja de censura núm. 6955, proyectada en el CINE MUNICIPAL DE ESTA CAPITAL durante los días 26, 27, 28, 29 de Abril de 1947.

APARTADO a).- Fue aceptada totalmente.

APARTADO b) Toda la película en sus diferentes aspectos ha contribuido a su aceptación, mereciendo destacar la magnífica dirección que en algunos momentos como por ejemplo – el milagro de las rosas – esta plenamente conseguido y llamo poderosamente la atención de todo el público; el vestuario, decorados, fotografía e interpretación todo ello esta logrado perfectamente. El numerosos público que durante los cuatro días de proyección han presenciado el pase de esta película han hecho verdaderos elogios llegando en numerosos casos – a compararla con la película Enrique V lamentando el que no se hubiera hecho en tecnicolor.

APARTADO c) Fue total durante toda la proyección si bien algunas veces los fondos musicales están un poco elevados y no permiten oír con toda claridad el dialogo.

APARTADO d) Fue aceptada totalmente por todos los espectadores haciendo como se dice antes verdaderos elogios de la película que la han conceptuado como la mejor lograda del Cine Español.

Únicamente aunque sin mostrar su desagrado durante la proyección numeroso espectadores de todas las localidades han puesto como reparo la calificación de esta película TOLERADA ya que por la índole de algunas escenas – las de la campesina y el rey – y algunos trozos del dialogo dejan mucho que desear en cuanto la moralidad se refiere.

Esta delegación hace suyo el anterior informe resaltando también la clasificación de la película que no la encuentre incluida en la clasificación de Tolerada pues sin duda de ningún género cualquier otra película de producción extranjera en la que apareciese escenas como las reseñadas anteriormente no hubieran logrado la calificación que esta ha merecido.

Dios guarde a V.I. muchos años
CÁDIZ, a 30 Abril 1947

EL DELEGADO PROVINCIAL

REINA SANTA – GRANADA – 09.05.47

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N°2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "REINA SANTA"

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

"Reina Santa", ha sido, probablemente, la película española que mejores comentarios ha merecido por parte del público. Y ello con la mayor justicia. Naturalmente la aceptación ha sido casi unánime, aunque se critica el "demasiado" realismo de algunas escenas amorosas.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Dirección acertadísima, aunque quizás falte experiencia en el movimiento de masas, como puede verse en las escenas de la batalla, posiblemente las peores de la cinta.

Fotografía y decorados muy buenos.

Guion y adaptación difíciles de mejorar.

Interpretativo muy buena, sin que quepa señalar los tradicionales defectos de los actores nacionales.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, SE PRODUJERON.

En todos, por ser película que llega tanto a la psicología de la masa, como a la de la minoría selecta.

e) Jucio propio

Coincide plenamente con lo expuesto en los apartados a) y b), y estimo que es particularmente difícil encontrar defectos técnicos, salvo el movimiento de masas aludido, a "Reina Santa".

Sin embargo creo justo el criterio que califica de muy realista las expansiones amorosas de los protagonistas, que chocan particularmente, por contrastar con la espiritualidad de la cinta, profundamente impregnada de sentido católico.

f) En hojas separadas tengo el honor de acompañar más criticas de prensa, aparecidas en los Diarios "Patria" e "Ideal".

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 9 de Mayo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José León Arcas

REINA SANTA – HUELVA – 21.04.47

En cumplimiento de lo ordenado en el oficio circular n°2481, a continuación informo sobre la proyección de la película de producción española, "REINA SANTA", estrenada en el Teatro Mora de ésta capital el día 12 de abril actual:

a).- La película ha sido muy bien acogida por el público.

b).- Las razones de la buena acogida, alcanzan tanto a la parte técnica, como a la artística y argumental, ya que los sentidos, habiéndose demostrado una vez más, que nuestra producción cinematográfica, realiza películas que nada tienen que envidiar a las mejores producciones extranjeras. Consideran como un acierto el haber doblado la película.

c).- La buena acogida ha sido general, si bien hay cierto sector del público que, aun reconociendo el indudable mérito de la película en cuestión, prefiere otro tipo de argumentos; peros éste sector no debe tenerse muy en cuenta, por el nivel cultural poco elevado, de sus componentes.

d).- Según el nivel cultura de cada núcleo, aprecian en la producción su valor únicamente como espectáculo o la fidelidad con que los hechos históricos han sido llevados a la pantalla. También ha influido mucho en la buena acogida de la película, el tener noticias un sector bastante extenso, que la actriz cinematográfica extranjera Magdeleine Carrol estaba contratada para protagonizar dicha producción y que faltando a las formalidades del contrato, se ausento en perjuicio de la Casa Productora; afirman que Maruchi Fresno le ha demostrado que no necesitamos recurrir a estrellas extranjeras para protagonizar con perfección una película.

El Delegado que suscribe, ha presenciado la proyección de la "REINA SANA", habiendo salido altamente satisfecho, tanto por la actuación de los artistas, como por la dirección, fotografía, argumento, etc., considerando que la película de referencia, es un nuevo éxito de nuestra producción cinematográfica.

Se adjunta recorte de la crítica publicada en el diario "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años
Huelva 21 de abril de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José González Duque de Heredia

REINA SANTA – HUESCA – 18.08.47

INFORME CORRESPONDIENTE A LA PELÍCULA NACIONAL "REINA SANTA", ESTRENADA EN ESTA LOCALIDAD EL DÍA 17 DEL CORRIENTE

El Delegado Provincial que suscribe, tiene el honor de informa a V.I. lo que sigue:
a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

Ha causado gratísima impresión en la totalidad del público que, según las impresiones recogidas, la ha calificado como la mejor película de producción nacional que ha pasado por nuestras pantallas.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Esta película ha sido aceptada plenamente y sin ninguna crítica adversa, lo que ha obligado a reconocer la perfección con que esta llevada a cabo en todos sus aspectos.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

De manera total. Al finalizar la misma fue dedicada en todas las sesiones una prolongada salva de aplausos; cosa que demuestra de manera plausible la aprobación del público que hasta la fecha ha demostrado, en lo que respecta al cine, en muy pocas ocasiones un entusiasmo como el producido por la película que nos ocupa.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, SE PRODUJERON.

En toda clase de espectadores, como queda demostrado por la cantidad de comentarios elogiosos que ha originado.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO QUE SUSCRIBE:

Es una película que coloca a gran altura el cinema español, ya que su magnífica dirección, dialogo, y la perfecta actuación artística de todos cuantos en ella intervienen, así como su argumento excelente y bien llevado y su parte técnica francamente insuperable, dejan admirados al espectador, que no esperaba ver reunidas todas estas cualidades en una cinta nacional. Indica claramente las posibilidades con que cuenta nuestro cine de llegar a ser uno de los más apreciados, si continua en el camino iniciado por esta gran producción de la que podemos sentirnos orgullosos.

Dios guarde a V.I. muchos años
Huesca, 18 de Agosto de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL ACCTAL
Firmado: José Mª Escobar

REINA SANTA – JAÉN – 21.05.47

DON ALFONSO MONTIEL VILLAR, Delegado Provincial de la Subsecretaria de Educación Popular

INFORMA:

En cumplimiento de la circular n°2481 de esa Dirección General de Cinematografía y Teatro, elevamos el presente informe referente a la película española “REINA SANTA” estrenada en esta Ciudad el día 15 del presente más.

“REINA SANTA”

Por la técnica, por el ambiente, por la belleza plástica de muchas de sus escenas y por la selección de un dialogo que sin excesos verbalistas guarda el debido empaque a tono con el rasgo

de los personajes perfectamente interpretados por los artistas que los desempeñan, consideramos ésta cinta como digna del mayor encomio. Supone un paso de indudable progreso en el campo de la cinematografía nacional. Porque hasta ahora casi todas las salidas que se hicieron con carácter histórico, habían parecido de la misma pobreza de visión y de medios, en evidente perjuicio de la grandeza de temas de que esta sembrada nuestra Historia. Esta cinta viene a remediar esa mediocridad pasada, con un alarde hasta ahora desconocido para nosotros, tal como movimiento de las masas, que si no alcanza el dominio que en tal especialidad registran numerosas producciones extranjeras, en esta película se mantienen con indudable dignidad. Así las escenas de la batalla y del torneo, son suficientemente claras para poder distinguir a los beligerantes; y no como en otras cintas españolas que las que por defecto de Dirección, domina la el confusionismo y no logra el espectador distinguir quienes son los combatientes, aparte de una simulación efectista en el verismo de la batalla… Todo ello se ha remediado en esta cinta, en bien del proceso lógico de la mejor comprensión visual.

La agilidad de las escenas, netamente cinematográficas, y el delicado matiz de las que reflejan el milagro, son dignas del más sincero aplauso. Reprochando únicamente aquellas abusivas a la frivolidades del Rey Don. Dionis con la campesina, su amante, que adolece de una crudeza innecesaria.

En resumen: sin ser una película excepcional es de considerar como un auténtico triunfo de cinematografía española. Es cuanto tengo el honor de informar.

Dios guarde a V.I. muchos años
Jaén a 21 de Mayo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: Alfonso Montiel Villar

REINA SANTA – JEREZ DE LA FRONTERA – 15.04.47

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en su oficio circular núm 2481 a continuación le transcribo informe de la película REINA SANTA. Hoja de censura núm. 6955 proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera los días 5, 6 y 7 de Abril actual.

APARTADO a).- Fue aceptada totalmente.

APARTADO b).- La aceptación que mereció por parte del público se debe principalmente a la magnífica presentación, interpretación ambiente y argumento, así como también a la magnífica dirección.

APARTADO c).- Fueron totales

APARTADO d).- Fue aceptada unánimemente por todos los espectadores.

La Delegación Local de Educación Popular de Jerez de la Frontera nos informa lo siguiente: La película ha tenido la aceptación que la misma merece. El público de cierta cultura y que a veces es perjudicado por la catalogación de películas, comento desfavorablemente que ésta fuera "TOLERADA MENORES" toda vez que existen escenas de amores ilegales, demasiado expresiva. La Delegación Local esta de acuerdo con todo el informe interior de la citada película.

Dios guarde a V.I. muchos años
CADIZ, a 15 Abril 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL"

REINA SANTA – LOGROÑO – JUIN 1947

"REINA SANTA"
Cinema Diana, 8 Junio 1947

a).- Aceptada plenamente
b).- En todos sus aspectos
c).- Totales
d).- Fácilmente pudo observarse la unanimidad de criterio ensalzándola.
e).- Puede considerarse como notabilísima; su magnífica presentación, interpretación irreprochable, ambiente muy logrado y excelente fotografía, hizo que el público no regateara sin elogios de esta película con las proyectadas, también de producción nacional, desde hace bastante tiempo. También mereció conceptos elogiosos su argumento y dirección. [Tal vez falto cierto soplo poético.]
A esta función asistió numeroso y selecto público.

REINA SANTA – ORENSE – 25.11.47

Título de la película: "REINA SANTA"
Casa Productora: Cesáreo González. Suevia Films
Local en donde se estrenó: "Cine Xesteira"

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

La película, objeto del presente informe, ha sido aceptada totalmente por el público. Diversos detalles, que al fin no le restan grandiosidad pero eso sí, desdicen in poco han sido comentados, no con la misma animadversión con que se enjuician las demás películas nacionales, son con critica juiciosa.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Se encuentra perfectamente lograda, tanto en su parte artística como argumental, destacándose sobre todo la maravillosa técnica con que esta realizada. Como motivos criticables se han presentado detalles como el de los exteriores que en su inmensa mayoría dan sensación real de decorados. La escenas primeras, cuando la reina es niña, están ni tan a tono con el resto de la proyección por su carácter demasiado infantil. Asimismo la escena del torneo realizada, quizás, un poco pobre aunque no se desdiga. También la parte amorosa entre el Rey D. Dionis y la campesina están presentadas in poco crudamente y con demasiado realismo. También se ha comentado la figura de la reina, que a pesar de destacarse enormemente se halla un poco diluida y esfumada entre tantas y tantas personas de primera figura. A la reina debiera de presentársela aún más elevada. La labor de los intérpretes ha sido calificada de acertada y aun de maravillosa.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, SE PRODUJERON.

En la totalidad.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

Esta Delegación hace suya la opinión pública que califica a esta película de proyección grandiosa, aun a pesar de los defectos señalados anteriormente. La mejor definición del film, era las caras de los espectadores a la salida de la sala y los comentarios de agrado y de entusiasmo que ha provocado.

Orense, 25 de Noviembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

REINA SANTA – OVIEDO – 22.04.47

En relación con su oficio circular número 2481 de 30 de noviembre, tengo el honor de informa a V.I. sobre el estreno de la película cuyo título queda expresado :

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

La película ha tenido una acogida formidable en todos los sectores de público, incluyendo el infantil. Es calificada como la mejor película que ha salido de los estudios nacionales.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

En el éxito extraordinario de ésta producción concurren todas las razones. Tanto por la labor de los intérpretes, como por la caracterización, propiedad y riqueza del vestuario, movimientos de masas, cámara y fotografía, y desarrollo argumental. Los sectores más exigentes consideran, además, lo difícil que resulta para el cine nacional realizar películas históricas en las que se exige la movilización de grandes masas, estimándose que el acierto preside en todos los pasajes donde estas intervienen; además, se estima mucho el dinamismo de todas las escenas y como la emoción se sucede de unas a otras. Es por esto, también, que en el sector infantil la película esta teniendo una aceptación enorme.

Hemos recogido impresiones contrarias a algunas escenas – especialmente las del pabellón de caza del Rey Denis – que son consideradas como excesivamente crudas y que no debieran permitirse en una producción “tolerada para menores” y que tan aceptación tiene entre los muchachos. Se considera que éstas escenas son muy fuertes y “están excesivamente realizadas” por lo que deberían ser acortadas suprimiendo los momentos de mayor realismo.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, SE PRODUJERON.

Ya dejamos expuesto, que en todos.

IMPRESION PERSONAL DEL DELEGADO.- Coincide en todo con las apreciaciones que dejamos expuestas. Se trata de la mejor producción nacional y que puede competir con las mejores películas de carácter histórico realizadas en el extranjero. Es de admirar la labor del director que ha

sabido imprimir a todas las escenas un realismo insuperable, venciendo todas las dificultades de que están erizadas las producciones de éste tipo.

Los actores han asimilado muy bien sus papeles y se han adaptado a las características del film con una propiedad insuperable. Caracterización, vestuario, decorado, de todo magnifico. Y la labor de cámara, no podemos menos de calificarla también como insuperable.

Estamos con los que consideran la crudeza de algunas escenas que podrían pasar perfectamente si le película no hubiera autorizado para menores. Pero precisamente, en una película que conviene, vean muchos muchachos y que están viendo, porqué asisten en masa, debieran ser suprimidas o por lo menos muy cortadas. Es el único pero que podemos formular. Por lo demás, repetimos una película que glorificara al cine nacional.

Es cuento tengo que exponer a V.I. en relación en el estreno de la película "Reina Santa".

Dios guarde a V.I. muchos años
Oviedo, 22 de abril de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

REINA SANTA – PALENCIA – 10.04.47

INFORME SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOL "REINA SANTA"

Fue estrenada esta cinta española en nuestra capital el Sábado de Gloria en el cine "Proyecciones". Su aceptación por el público ha sido unánime y sin distinciones, mereciendo los elogios de todos y afirmándose que puede compararse con cualquiera otra extranjera del mismo género sin menoscabo alguno y quizá superándola en algún aspecto.

Las razones en que se funden para ello son principalmente la buena captación del ambiente histórico en que el argumento de la cinta se desarrolla, la fiel encarnación de los distintos personajes por los diferentes artistas que expresan maravillosamente la psicología de casa uno, principalmente en los papeles protagonistas, el movimiento de masas en el combate de los dos ejércitos fielmente llevado, la fotografía, decorado y vestuario y en general por el dinamismo que la caracteriza tan lejos de aquel otro cine lento y escenas desgarbadas del primitivo cine español.

Únicamente hemos oído algunos espectadores haberles parecido un tanto irreverentes ciertas escenas entre el rey D. Dionis y hijo rebelde en el sentido de que en aquella época los hijos, aunque de condición discola no eran capaces de adoptar esa actitud de igual a igual que aparece en algunos diálogos, aunque reconocen ignorar el carácter histórico de ambos personajes.

El juicio de esta Delegación Provincial coincide en un todo con el expresado anteriormente y hace votos porque el cine español siga lanzando películas tan bien logradas como "Reina Santa".

No se adjuntan críticas de la prensa local porque desde hace tiempo no publica ninguna y solamente algunas teatrales.

Dios guarde a V.I. muchos años
Palencia, 10 Abril de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

REINA SANTA – PAMPLONA – 31.05.47

La película "LA REINA SANTA" fue estrenada en esta ciudad el 20 de mayo, en el Cinema Príncipe de Viana, habiendo merecido ante el público la acogida siguiente, sintetizada en los apartados que siguen:

a) La película ha tenido la mejor aceptación, incluso por el público para quien siempre desmerece toda producción española.

b) Han influido en esta aceptación razones de orden técnica, artística y argumental, prevaleciendo sin duda los de orden artístico, por la excelente presentación histórica de los personajes, y la interpretación de actrices y actores en lo que se ha observado un notorio progreso.

c) Lo señalado, indica que la razón artística ha influido más en la aceptación, si bien la argumental ha gustado también mucho, aunque esto en la mayor porción del público, desconocedor de ese ángulo de la historia del Portugal. Se destaca la actuación del actor Villar y de la actriz Freso.

d) Poco o nada cabe decir de este apartado, ya que se constata como unánime la aceptación.

JUICIO PROPIO: Se observan deficiencias de sonido que bien pudieran ser efecto de la corriente o de la máquina. Asimismo, defectos de la cámara que "voltea" los cuadros con vertiginosidad de mareo Deficiente, como imagen, el final en Compostela. Acertadísimo en la expresión caracterológica de los personajes históricos y la sumisión argumental al hecho de la historia. De gran dignidad los planos de masas. Merecedora del mayor elogio la interpretación, debido quizá al tono enfático del drama más teatral que cinematográfico.

Dios guarde a V.I. muchos años
Pamplona, 31 de Mayo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: Jaime del Burgo

REINA SANTA – PALMA – 18.04.47

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N°2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "REINA SANTA", ESTRENADA EN LA SALA BORN DE PALMA EL DÍA 11 DE ABRIL DE 1947.

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

La presentación de esta película era extremadamente difícil dado lo mucho que de ella se había hablado a raíz del censurable proceder de cierta actriz extranjera que abandono su parte cuando habían sido ya filmadas varias escenas.

La expectación era grande, así como la diversidad de criterios, abundando entre los detractores del cine nacional la creencia de que el abandono citado fue motivado al no responder técnica cinematográfica española a las aspiraciones de la actriz, la cual tuvo que abandonar (aun cuando pudo hacerlo en forma más correcta) para no tomar parte en un cinta que no podía servir sino para desprestigiar su nombre artístico.

Existían pues grandes deseos de ver "Reina Santa". Entre unos para corroborar sus opiniones sobre la "retirada" citada, y entre otros, deseosos de convencerse, aun cuando no fuera más que por defender lo nuestro de que no nos hace falta ninguna "ingerencia" extranjera para obtener, existiendo medios, una buena película. La cinta no solo no ha defraudo a estos últimos, sin

o que ha constituido un gran triunfo aun entre los primeros, y se la considera en general, como una de nuestras mejores producciones y la mejor, indiscutiblemente, de la presente temporada.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Las reacciones favorables han sido originadas por la parte técnica y artística de la película en la cual se advierten detalles hasta ahora desconocidos en nuestro cine.

El excelente trabajo de casi todos los interpretes (solamente falla lamentablemente Mery Martin en la escena del carro), tanto primeras figuras como comparsas, una excelente fotografía y un movimiento de cámara nada común avalan este película española, en la que además se observa un realismo muy logrado, un ambiente perfecto y unos movimientos de masas poco vistos en el cine nacional.

Las reacciones sobre el argumento han sido buenas. Solamente un cierto sector del público ha aceptado con algunas reservas por no ser argumente para el gran público, considerando este de cierta pesadez en su desarrollo.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES

Han sido totales las reacciones favorables no habiéndose encontrado persona alguna que haya puesto reparos a la película, a la proyección de la cual han asistido un número de personas muy superior al que comúnmente asiste a las películas españolas.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, SE PRODUJERON.

No puede indicarse núcleo alguno que la haya comentado desfavorablemente. Tal vez los más reacios a nuestra películas lo encuentran un poco pesada pero todos coinciden en afirmas sus grandes calidad técnica y artística.

e) Juicio de la delegación sobre la película

"Tierra Santa" demuestra una vez más que cuando existe capital responsable, pueden lograrse en nuestro país buenas producciones cinematografiaras.

Pocas objeciones pueden ponerse a la misma. Su interpretación es casi perfecta, destacando particularmente Antonio Vilar y Maruchni Fresno, la cual habrá puesto, seguramente, todo su empeño en el papel.

La dirección es cuidada y eficaz, observándose hasta en los menores detalles.

La parte técnica: fotografía, sonido, música, vestuario, caracterización, etc. de una perfección pocas veces conseguida.

El guion esta bien desarrollado y cuidadísimos los diálogos, si bien los amores ilegales del Rey están tratados con demasiada crudeza.

Es una lástima que no se haya sacado todo el partido posible en las escenas del torneo y la batalla, lográndose planos muy parciales de los mismos, cuando con movimiento más amplio de la cámara hubieran ganado en grandiosidad.

En resumen, una de las mejores películas nacionales que se han proyectado estos últimos años.

Palma de Mallorca, 18 de Abril de 1947
El Delegado provincial de Educación Popular

REINA SANTA – SALAMANCA – 05.05.47

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE ABRIL 1947, DE ACUERDO CON LA CIRCULAR NÚM. 2.481.

Durante el mes de Abril, únicamente se ha estrenado en Salamanca, en el teatro Bretón, la película española titulada "REINA SANTA".

a) El público salmantino influenciado ya por la propaganda de la misma se había hecho en los periódicos madrileños, y por la fama de que venía rodeada, acudido a ver esta película que no le defraudo ni un solo momento, siendo por lo tanto, su aceptación, en general.

b) Las razones por las que el público ha acogido con aplauso general esta película, se apoyan no solo en la realización técnica de la misma, sino por la fastuosidad y buen gusto de los escenarios, así como también por el interés de su argumento.

c) Por lo dicho anteriormente se desprende que la aceptación ha sido total, sin que hayan oído comentarios adversos.

d) Como los espectadores pertenecen a todas las clases sociales no hay distinción en la aceptación antes dicha.

Juicio personal del Delegado

Al ser patrocinada ya esta representación por la Asociación de la Prensa salmantina, podía esperarse que la película "REINA SANTA" seria digna de estrenarse en sesión de gala y con todos los honores.

Es indudable que los temas históricos son los que en España encumbran a los directores de películas, ya que por su contenido se prestan al despliegue de la buenas condiciones en que se hallan para interpretar con fidelidad los sentimientos y la grandeza de toda nuestra historia, por eso Rafael Gil al preparar el guion y dirigir la película "REINA SANTA", no ha tenido más que sentirse buen español para calar profundamente sobre este tema tan interesante. Por eso y para presentarlo con la dignidad de que era merecedor, ha echado mano de todos sus recursos artísticos enmarcándolo en un ambiente propio en el que eran necesarios los escenarios fastuosos en alguna ocasión con lo que ha logrado un ambientación escénica perfecta. Para que la tónica no bajase ni un momento la cámara ha recogido en unas bellas fotografías calidades de insuperable belleza.

Es en los temas históricos, como antes decimos, donde se encumbra la cinematografía española, de tal forma que no hay película extranjera que sobre pase en realización y conjunto a estas producciones españolas.

Dios guarde a V.I. muchos años
SALAMANCA, 5 de Mayo 1947
EL SECRETARIO PROVINCIAL EN FUNCIONES DE DELEGADO

REINA SANTA – PAMPLONA – 31.05.47

La película "LA REINA SANTA" fue estrenada en esta ciudad el 20 de mayo, en el Cinema Príncipe de Viana, habiendo merecido ante el público la acogida siguiente, sintetizada en los apartados que siguen:

a) La película ha tenido la mejor aceptación, incluso por el público para quien siempre desmerece toda producción española.

b) Han influido en esta aceptación razones de orden técnica, artística y argumental, prevaleciendo sin duda los de orden artístico, por la excelente presentación histórica de los personajes, y la interpretación de actrices y actores en lo que se ha observado un notorio progreso.

c) Lo señalado, indica que la razón artística ha influido más en la aceptación, si bien la argumental ha gustado también mucho, aunque esto en la mayor porción del público, desconocedor de ese ángulo de la historia del Portugal. Se destaca la actuación del actor Villar y de la actriz Freso.

d) Poco o nada cabe decir de este apartado, ya que se constata como unánime la aceptación.

JUICIO PROPIO: Se observan deficiencias de sonido que bien pudieran ser efecto de la corriente o de la máquina. Asimismo, defectos de la cámara que "voltea" los cuadros con vertiginosidad de mareo Deficiente, como imagen, el final en Compostela. Acertadísimo en la expresión caracterológica de los personajes históricos y la sumisión argumental al hecho de la historia. De gran dignidad los planos de masas. Merecedora del mayor elogio la interpretación, debido quizá al tono enfático del drama más teatral que cinematográfico.

Dios guarde a V.I. muchos años
Pamplona, 31 de Mayo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: Jaime del Burgo

REINA SANTA – SAN SEBASTIÁN – 11.06.47

Cumplimentado lo ordenado en circular de V.I. n°2481 de fecha de 30 de noviembre del pasado año adjunto tengo el honor de enviarle críticas de los tres diarios de esta ciudad, correspondientes a la película española titulada "REINA SANTA" de Rafael Gil.
Igualmente y a continuación pasó a cumplimentar los diferentes apartados de la citada circular, sobre los juicios que ha merecido la citada película.

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.
REINA SANTA. Se estrenó en el Teatro Miramar de la Empresa S.A.D.E. salón catalogado de estrenos, el día 7 del mes de mayo manteniéndose hasta el 13 inclusive.
El día 16 paso al Teatro Bellas Artes hasta el día 20.
El día 21 paso al Teatro Trueba, mintiéndose hasta el 25 proyectándose nuevamente el día 27 en el indicado salón.

Esta película según las varias y múltiples opiniones del público es una de las mejores que se ha proyectado en España, pudiendo parangonarse con las mejores películas extranjeras, siendo la taquilla obtenida con la misma muy saneada.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.
No ha caso a este apartado puesto que ha sido aceptada esta película plenamente por todo el público sin distinción de clases. Por su sentido histórico, por la fuerza dramática y por sus religiosidad, es tenida la presente cinta como la que más alto deja el pabellón del séptimo arte hispano-portugués.

c) SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES
La única objeción que se puede poner a esta cinta es la de algunos cuadros demasiado fuertes, se tiene en cuenta que esta considerada como apta para menores. Cuadros que, por otra parte, están muy justificados, toda vez que los vicios del Rey, en ellos presentados no sirven sino para patentizar y hacer resaltar más y más, la belleza de alma de nuestra reina Isabel.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN
El juicio de esta Delegación ni puede ser sino una continuación del juicio de todo el público. Considera a la presente cinta como una de las mejores películas hechas en España, patentizando una vez más la línea ascendente que lleva el séptimo arte en nuestra Nación, demostrando igualmente que para las películas históricas son los artistas españoles los más capacitados para hacer llegar al espectador las emociones de cada momento. El movimiento de masas de la presente cinta prueba que se ha conseguido producir algo hasta ahora no conocido en nuestras películas, haciendo olvidar aquella lentitud teatral que se observa aun en nuestras mejores cintas.
Puede codearse con las mejores cintas de importación y que sirven para borras la retracción del público español hacia las películas nacionales.

Dios guarde a V.I. muchos años
San Sebastián, 11 de junio de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: Luis Dotres

REINA SANTA – TARRAGONA – 26.05.47

En cumplimiento de cuanto dispone el Oficio-Circular número 2481, de fecha de 30 De Noviembre 1946, paso a informarle que el pasado martes día 20 de Mayo y en los cinematógrafos de esta capital se estrenó la película titulada "REINA SANTA", producción nacional.

Con referencia al ánimo del publico respecto a ducho estreno debe manifestarse:
a) La película ha sido objeto de una aceptación unánime y se ha venido en calificarla como el mayor éxito de la producción cinematográfica nacional.
b) La anterior es debido principalmente a la riqueza de presentación de que se reviste la cinta, siendo muchos los comentarios que la comparan a las más espectaculares producciones norteamericanas por las masas puestas en juegos para obtener algunos efectos guerreros medievales, efectos en los que se consigue soslayar acertadamente toda sensación de ridículo.

Se adjuntan recortes de "Diario Español" correspondientes a los días 22 y 23 de los corrientes.

Dios guarde a V.I. muchos años
Tarragona, 26 Mayo 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

REINA SANTA – VALENCIA – 19.05.47

INFORME DE LA PELÍCULA: REINA SANTA
Local: OLYMPIA
Fecha de estreno: 12-V-47

1°.- ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PUBLICO.
Ha sido bien aceptado por el público.

2°.- RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.
Una fotografía y sonidos buenos, argumento histórico escogido con acierto y una interpretación buena han originado una acogida más que favorable en todos los sectores del público que la comenta hasta con entusiasmo.

3°.- SI LAS REACCIONES HAN SIDO PARCIALES O TOTALES
Totales.

4°.- JUICIO DEL DELEGADO

Resalta en la película la mano experta del Director y el interés de un argumento de tipo histórico bien desarrollado por un excelente guion y mejor presentado en su realización y ambientación.

Las producciones nacionales de esta altura, son inmejorablemente acogidas por todos los sectores de público y compiten en su favor con ventaja respecto a las películas extranjeras, inclinando el ánimo de las gentes a ellas, ya bastante reacio por tanta desgraciada película como le ha sido presentada.

Valencia, 10 Mayo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: José Corts Grau

REINA SANTA – ZARAGOZA – 05.05.47

En virtud de los dispuesto por V.S. en oficio circular n°2481 de fecha de 30 del pasado mes de Noviembre, a continuación tengo el honor de trasladarle informe de la película proyectada al pasado día 22 en el Cinema Elíseos, y que lleva por título:

"REINA SANTA"

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE LA PELÍCULA HAYA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO.

Generalmente esta película se ha hecho acreedora de la aceptación, por el carácter histórico de su argumento, por su dirección y magnífica interpretación, venciendo todo ello ciertos reparos o defectos que más adelante expondremos.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES.

Ha sido admirada la técnica cinematográfica española puesta al servicio de esta cinta, que en nada tiene que envidiar a la extranjera, faltándole únicamente el suficiente crédito económico para salvar algunos defectos consecuencia únicamente de esta causa. Señalaremos entre ellos las escenas de las batallas que tienen ligar en la película, en las que hubiera sido necesaria la intervención de una mayor masa humana que se moviese además con más naturalidad que lo hacen. Por otra parte, si bien hay que admirar la fastuosidad de presentación en la que se ve que para ella no se han escatimado gastos, hay veces en las que se observa que son decoraciones que más bien parecen de teatro que de cine.

Desde el punto de vista artístico, ya hemos dicho en el apartado a), que sin reparo de ninguna índole se ha admirado la magnífica interpretación de las principales figuras que intervienen.

En relación con el argumento, ningún reparo se ha hecho acerca del mismo, estimándose por parte de personas conocedoras de nuestra historia, que la película refleja exactamente la vida de la Infanta Isabel de Aragón, reina de Portugal.

Moralmente, existen algunos reparos cuyo comentario hemos recogido y que hacen relación a las escenas del rey con la campesina, consideradas excesivamente crudas y mucho más para una película tolerada para menores, teniendo en cuenta por otra parte, que el corte de las mismas nada hubiera perjudicado a la película por considerar que ni son precisas para hacer resaltar la vida aventurera del rey de Portugal.

c) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO, SE PRODUJERON.

Estas reacciones han sido únicamente sentidas por los espectadores, pero sin bien la aceptación ha sido general y mucho más por parte del público culto, en lo relacionado con los reparos morales que apuntábamos, ha alcanzado solamente su desagrado entre las personas más aprensivas desde el punto de vista moral.

e) Juicio que le ha merecido a esta Delegación Provincial

Estimamos, sumándonos a la opinión del público anteriormente mencionada y de la crítica de la Prensa local, de que se trata de una gran película que viene a romper la indiferencia existente a toda la producción nacional y a evitar el desdén característico de un gran número del público con que acoge estas producciones.

En lo que se refiere a la moral, estimamos que para una película tolerada para menores, podrían haberse suprimido las escenas mencionadas, y aun nos atreveríamos a decir que aunque tal película solo hubiera sido autorizada para personas mayores de dieciséis años.

Dios guarde a V.S. muchos años
Zaragoza, 5 de Mayo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: Felix Ayala

En lo que se refiere a la moral, estimamos que para una película tolerada para menores, podrían haberse suprimido las escenas mencionadas, y aun nos atreveríamos a decir que aunque tal película solo hubiera sido autorizada para personas mayores de dieciséis años.

Dios guarde a V.S. muchos años
Zaragoza, 5 de Mayo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmado: Felix Ayala

SABELA DE CAMBADOS

Ramón TORRADO
1949
Suevia Films

Seconde catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; romance ; folklorique

Synopsis : Adaptation de la pièce de théâtre éponyme d'Adolfo Torrado.

Les vacances d'été terminées, Eduardo, fils unique du marquis de Soñeiro, s'apprête à retourner à Saint-Jacques-de-Compostelle pour poursuivre ses études. Dans la maison de campagne familiale, le « pazo de Armental », sa mère, Sabela, vient lui faire ses adieux, accompagnée de Tonucha, une jeune orpheline recueillie par la famille et avec laquelle Eduardo espère pouvoir se marier à la fin de ses études. Le marquis don Jaime, qui s'apprête à quitter la campagne galicienne pour rejoindre Madrid, mène une vie dissolue avec une de ses cousines, Julia. Sabela et Tonucha se retrouvent seules. Cependant, l'arrivée de Juan de Mourente, l'amour de jeunesse de Sabela qui avait émigré aux États-Unis après le mariage de cette dernière, vient bouleverser leur quotidien. Juan se rend rapidement compte que Sabela est malheureuse dans sa vie matrimoniale, et il tente alors de la reconquérir, mais elle rejette ses avances. Eduardo finit ses études et se marie avec Tonucha, mais il commence à suivre l'exemple de son père infidèle. Juan Mourante décide alors de se rendre à Madrid pour s'expliquer avec don Jaime et lui reprocher l'abandon dans lequel il laisse son épouse. Jaime réalise alors qu'il n'aime pas véritablement Julia, et décide de regagner le foyer familial pour retrouver Sabela. Son retour coïncide avec l'anniversaire de son épouse et une grande fête est organisée dans le pazo. Durant la fête, au plus grand désespoir de Tonucha, Eduardo décide de prendre la voiture pour aller chercher Mercedes, avec qui il entretient une liaison. Durant le trajet, il est victime d'un très grave accident de la route duquel il réchappe de justesse. Cet événement lui fait prendre conscience de ses sentiments pour la femme qui n'a jamais véritablement cessé de l'aimer : Tonucha. Eduardo met fin à sa liaison et la paix conjugale est dès lors de retour au pazo de Armental.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Maria Fernanda Ladron de Guevara (Sabela), Amparo Rivelles (Tonucha), Jorge Mistral (Eduardo Armentalà, Fernando Fernandez de Cordoba (Juan de Mourente), Carolina Jiménez (Mercedes), Rafael Bardem (Don Jaime), Margarita Sandra (Julia), Félix Fernandez (Antonio), Rosario Royo (Pedacditos), Xan das Bolas (Benito), Juana Manso (Mme Remedios), Mario Bustos (Ernesto Mirandas), Maria Teresa Galiana (Carola), Arturo Marin (Martin)

Scénario : José María Alonso Pesquera, Ricardo del Mazo

Dialogues : Adolfo Torrado, Antonio Abad Ojuel

Photographie : Michel Kelber, Pérez Cubero

Musique : Fernando Díaz Giles, Alonso Misol

Décors : Enrique Alarcon

EN BREF

Il s'agit de l'adaptation d'une pièce de théâtre écrite par le frère du réalisateur, Adolfo Torrado. Le discours du film est extrêmement moralisateur et montre les ravages que provoque l'infidélité masculine. La paix des ménages est recouvrée grâce à la rédemption des maris infidèles et au pardon de leurs épouses, qui sont présentées ici comme des modèles de vertu et de patience.

Le film offre également une vision folklorique et paradisiaque de la Galice. Il s'inscrit dans la tendance de nombreux réalisateurs qui choisissent d'incarner un cinéma national à travers la mise en image des coutumes régionales espagnoles. Le cinéma folklorique s'est intéressé, dans sa grande majorité, à retranscrire le folklore andalou. On compte néanmoins quelques exemples de cinéma régional mettant à l'honneur d'autres folklores et traditions provinciales, comme ce film en est l'exemple.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10
Période d'émission des rapports : du 22 février 1949 au 6 avril 1951

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Février 1949	ALAVA	Nuevo Teatro	3	-3	**1**
08/03/1949	CACERES	Cine Norma	3		**3**
06/04/1951	CASTELLON		3	-2	**1**
03/04/1951	CUENCA	Cine España	2		**2**
17/04/1949	GRANADA	Teatro Cine Nacional	-2		**-2**
10/03/1950	HUELVA	Teatro Mora	3	-2	**1,3**
09/07/1949	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	3		**3**
18/03/1949	PALMA	Salon Rialto	2	-3	**0,3**
04/10/1949	SALAMANCA	Teatro Gran Via	3		**3**
22/02/1949	VALLADOLID		2		**2**
				Moyenne générale	1,5

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Février 1949	ALAVA			**2**
08/03/1949	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	**3**
06/04/1951	CASTELLON	Francisco Mundina Vea	SP	**2**
03/04/1951	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**2**
17/04/1949	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**-3**
10/03/1950	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**-2**
10/10/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**-1**
18/03/1949	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**2**
04/10/1949	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**2**
			Moyenne générale	**0,8**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1949-1951)

SABELA DE CAMBADOS – ALAVA – Non daté

INFORME SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "SABELA DE CAMBADOS"

Distribuidora: Suevia
Intérpretes: Amparito Rivelles, Jorge Mistral, María Fernández, Ladrón de Guevara
Clasificación; Mayores de 16 años sin cortes
Estreno: Sábado 19 de febrero de 1949 Nuevo Teatro
Expte.: 8793

a) La película "Sabela de Cambados" tuvo una favorable acogida en su estreno en las pantallas vitorianas.

b) Magníficamente realizada, "Sabela de Cambados" llega al público por su trama argumental melodramática, hoy tan en boga, y por sus fotogramas bien conseguidos al plasmar en todo su realismo el ambiente gallego lleno de lirismo.

Si la obra de Adolfo Torrado triunfó en la escena española, lo mismo podemos decir de su presentación en la pantalla, por el cúmulo de detalles con que se enriquece al ser trasladada al celuloide.

Si de otras obras teatrales hemos tenido que decir que han conservado en el cine su teatralidad, perdiendo así valor, de "Sabela de Cambados" hemos de consignar precisamente lo contrario. La obra es agradable y merece el parabién del público.

Magnifica la interpretación de Amparito Rivelles, en su ingenuidad primera y en sus escenas llenas de sentimentalismo después. Corre paralela la también brillante interpretación de Jorge Mistral, uno de los galanes de la pantalla española que mayor aceptación tienen entre el público.

c) La película tuvo general acogida favorable.

d) Nada que señalar.

e) El juicio de la Delegación coincide con lo expuesto, aunque hemos de señalar que esa lucha planteada entre los "torradistas" y "Antitorradistas" tiene sus consecuencias en el enjuiciamiento de esta película, Como en el caso de muchas películas españolas hay personas que llevadas de sus prejuicios rechazan "a priori" esas producciones, así en este caso particular se ha formado un sector de opinión contrario a los temas que desarrolla Adolfo Torrado y son los que enjuician la película, atendiendo al punto argumental, con cierto menosprecio.

SABELA DE CAMBADOS – CÁCERES – 08.03.1949

"SABELA DE CAMBADOS"
Película de producción nacional estrenada en esta capital el día 6 de marzo

INFORME

Durante estos tres últimos días y en las dos secciones diarias de los locales NORMA y GRAN TEATRO, se ha ofrecido al público el estreno de la película de producción nacional, tomada de la obra de Adolfo Torrado, SABELA DE CAMBADOS, que ha producido como cinta cinematográfica la mejor impresión.

Precisamente, hacía pocos días que dicha obra se representó en el GRAN TEATRO de esta localidad por la Compañía que dirige la propia protagonista, María Fernanda Ladrón de Guevara, y algunos elementos de los que figuran en la película, lo que ha permitido establecer el contraste, a favor del cine en éste caso, con el desarrollo de obra en el escenario donde, claro está, los diálogos son de mayor interés que en la pantalla, al dar estos una realidad a la vida de los personajes que no se perciben en la fotografía; pero fuera de esto y prescindiendo de puritanismos en el terreno moral y de los atisbos que cierta crítica suele emplear para la técnica teatral del género que se ha dado en llamar torradismo, de haberse hecho solo para el cine, SABELA DE CAMBADOS, sin los prejuicios que le anteceden en la crítica teatral, hubiera constituido, a no dudarlo, uno de los éxitos más grandes de la cinematografía nacional.

Así y todo, la película ha gustado grandemente, al ser favorecida la obra, como es natural, por los exteriores que prodigiosamente ofrece y en aquella forma que nada tiene que envidiar a muchas de las que con más o menos justicia, vienen precedidas de gran fama del extranjero.

A ello contribuye indudablemente la participación que toman en su realización figuras tan destacadas en el arte como Amparito Rivelles, Jorge Mistral y Fernández Cordoba, que con la Ladrón de Guevara, forman ese conjunto que ha hecho de SABELA DE CAMBADOS una de las películas más justamente admiradas por el público del "cine", que además encuentra en ella uno de los escenarios más admirables que puede ofrecer el paisaje nacional, captado con la competencia técnica que requiere toda obra cinematográfica encaminada a despertar el interés y la admiración del espectador.

Si algún reparo merece la película SABELA DE CAMBADOS, es el haberla llevado antes al teatro que a la pantalla.

Con las anteriores líneas, queda expuesta la opinión de la mayoría del público y la del Delegado que suscribe.

CÁCERES, 13 de marzo de 1949. EL DELEGADO PROVINCIAL.

SABELA DE CAMBADOS – JEREZ DE LA FRONTERA – 09.07.1949

En cumplimiento a lo ordenado por V.I, en oficio núm. 2481, le transcribo informe de la película de producción nacional "SABELA DE CAMBADOS" Hoja de Censura núm. 8793, proyectada en el Teatro Villamarta el día 5 de Junio.

APARTADO a) Aceptada
APARTADO b) La interpretación y el argumento.
APARTADO c) Casi total.
APARTADO d) Entre los espectadores de localidades baratas tuvo mayor aceptación.

JUICIO: Nuestra Delegación local en Jerez nos informe: Es una película que técnicamente carece de personalidad y no pasa de ser una realización más del cine español, que se acepta por su humorismo; no se puede decir que sea una buena película.

Se incluye recortes de prensa.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Cádiz , 9 Julio de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

SABELA DE CAMBADOS – CASTELLÓN – 06.04.1951

La película española SABELA DE CAMBADOS produjo, en su estreno en está capital, bastante interés y una agradable impresión entre el público, del cual recogimos opiniones elogiosas, oponiéndosele por algunos espectadores el reparo de la excesiva teatralidad en la actuación de algunos intérpretes, y ligeros defectos de sonido.

Esta delegación cree que se trata de película buen realizada en todos aspectos, habiendo conseguido la dirección un éxito en la adaptación de la obra original. La interpretación, salvo el reparo a que antes aludimos es acertada y a un destacable por parte de algunos actores. La fotografía es de buena calidad, siendo sensible no se hayan prodigado más las vistas de exteriores. La presentación y decorados, muy a tono con el ambiente. En suma, una buena película que nada tiene que envidiar, en su estilo, a la mayoría de extranjeras del mismo tipo.

No se ha publicado crítica del estreno en la prensa local.

Lo cual tengo el honor de informa a V.I. a los efectos procedentes.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 6 de Abril de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P..O. EL SECRETARIO PROVINCIAL

SABELA DE CAMBADOS – CUENCA – 03.04.1951

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "SABELA DE CAMBADOS"
Distribuidora: Suevia Films
Director:
Fecha de proyección: 29-31 de marzo
Local: Cine España

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Ha sido bien acogida generalmente por los espectadores.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Aun cuando él argumento nada nuevo presenta, dentro del género a que pertenece, sin embargo, está tratado con habilidad, que consiste en desdoblarlo, en dos acciones paralelas, que se reparten el interés.

Cierta impropiedad se observa en las reacciones de algún personaje introducido un poco artificiosamente; pero en todo caso, es su actitud lo más convencional. Se trata del indiano, el

hombre que todo lo resuelve con una generosidad excesiva y falta de verosimilitud. Se le presenta como una especie de superhombre, y por lo mismo irreal, como sus reacciones.

Técnicamente pocos son los reparos que los más exigentes han puesto, pues se ha sabido huir de la teatralidad y se ha sabido dosificar los momentos dramáticos, que más se sugieren que se realizan. El ritmo en el desarrollo y sucesión de los planos se considera un verdadero a cierto.

Artísticamente es su fotografía lo más destacado con exteriores excepcionalmente bellos y magníficamente captados. Las rías y el paisaje de Galicia prestan su bella escenografía a la acción.

Interpretativamente las primeras figuras se hallan bien compenetradas con su papel. No se puede decir otro tanto del resto de los personajes secundarios, aun cuando entre éstos también se hallan méritos suficientes. Tal es el caso del que hace el papel de criado de la casa de la marquesa.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Estimamos que esta película, aparte de los pequeños defectos argumentales señalados, representa un nivel de realización en la cinematografía española nada despreciable, y que si no alcanza la perfección deseada no anda muy distante de las mejores producciones.

Cuenca, 3 de Abril de 1951.
EL DELEGADO PROVINCIAL, Fdo: José L. Álvarez de Castro

SABELA DE CAMBADOS – GRANADA – 17.05.1949

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO,DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "SABELA DE CAMBADOS".

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película a que hacemos referencia en el presente Informe, ha tenido muy poca aceptación entre el público, por su escasa calidad cinematográfica y su trama de escaso interés, aparte de que la obra teatral, base de su argumento, es conocidísima.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:

Técnicamente la cinta es discreta, ya que aun cuando su argumento sea muy conocido, la realización es decorosa, y el director y los guionistas han conseguido reducir en gran parte, el excesivo dialogo que tiene la obra original. La dirección de Ramón Torrado es acertada. La fotografía es buena en general, destacando los exteriores de Pérez Cubero, sobre la fotografía de interiores, obra de Kelber. La interpretación es buena por parte de Amparito Rivelles y Jorge Mistral, que defienden la película con su buena clase de actores, secundados por María Fernanda Ladrón de Guevara en un papel que no le va a sus grandes dotes de actriz, y Fernández de Córdoba, Rafael Bardem, Félix Fernández, Xandas Bolas, y otros que cumplen su cometido.

c) Si las mismas son totales o parciales:

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público, dada la calidad de la cinta.

e) Juicio propio:

La película que nos ocupa, es una vulgar producción nacional, de tono medio y asunto anodino y falto de interés, aparte de las escasas condiciones cinematográficas que posee la obra teatral de su título. Es pues el clásico teatro de Torrado hecho cine, por lo que ha satisfecho escasamente al público.

En hoja adjunta se acompaña la crítica aparecida en el Diario "Ideal".

Fue estrenada en el Teatro-Cine Nacional, el día 30 de Abril ppdo, continuando en cartel, hasta el día 3 del actual, inclusive.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Granada a 17 de Mayo de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL, Firmado: José León Arcas.

SABELA DE CAMBADOS – HUELVA – 10.03.1950

De conformidad con las instrucciones de esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "SABELA DE CAMBADOS" estrenada en el teatro Mora de ésta capital el día 2 del actual:

a) La película ha sido bien acogida por el sector de público de escaso nivel cultural y desfavorablemente por el resto.

b) Las razones que han originado ésta acogida, se refieren principalmente al argumento en la favorable y a la parte técnica y artística en la desfavorable.

c) Estas reacciones han sido totales en cada sector que las ha producido.

d) En el núcleo de espectadores que ha acogido favorablemente la película, se comenta especialmente la índole del argumento así como la actuación de sus principales intérpretes femeninos por el parentesco que las uno. En el sector de público más exigente se critica la pobre ambientación y escasos valores técnicos, salvándose únicamente de su crítica, las buenas fotografías de los bonitos paisajes gallegos.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, no es más que teatro fotografiado, así como la actuación de sus intérpretes, todos muy teatrales, exceptuándose Amparito Rivelles. Tanto por los escasos valores técnicos como por la índole del argumento, ésta producción desmerece bastante de la mayoría de las últimamente producidas.

Se adjunta crítica publicada en "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 10 de marzo de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José González Duque de Heredia.

SABELA DE CAMBADOS – PALMA – 18.03.1949

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "SABELA DE CAMBADOS", ESTRENADA EN EL SALÓN RIALTO DE ESTÁ CAPITAL DÍA 10 DE MARZO LE 1949.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

La película ha sido acogida con aceptación por gran parte de la opinión. Se la ha considerado bien realizada y para muchos ha resultado más interesante la versión cinematográfica que la teatral, de la conocida obra de Torrado.

Pertenece "Sabela de Cambados" al más reciente cine español y pueden advertirse en ella grandes mejoras técnicas ya que sin tratarse de una gran superproducción no se advierten en ella los fallos tan corrientes en películas españolas de carácter y presupuesto corriente.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC, QUE ORIGINARON TALES REACCIONES;

Como queda dicho las reacciones favorables han sido motivadas por la buena presentación técnica y artística de la película, así como por la feliz adaptación de la obra teatral.

La labor de dirección es aceptable y la interpretación, a pesar de ser algo teatral puede considerarse buena.

SI LAS MISMAS FUERON TOTALES O PARCIALES.

Aun cuando la mayoría comentó favorablemente la película no puede considerarse una reacción total de aceptación, ya que algunos grupos encontraron en ella ciertos defectos técnicos y de argumentación.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Puede indicarse que estos núcleos de descontentos fueron los que siempre exigen del cine nacional, más que lo que exigen al extranjero.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA.

"Sabela de Cambados" constituye para el espectador una grata sorpresa ya que no se puede negar asiste a la misma con prevención esperando encontrarse con una versión teatralera con los consabidos fallos argumentales, de interpretación, etc.

La dirección es cuidada y ha sacado gran provecho de un guión bien concebido, basado en una obra teatral de tipo sentimental que ha alcanzado grandes éxitos de público. El montaje, fotografía, sonido, etc., es algo superior a lo acostumbrado en el cine español, si bien los movimientos de cámara no son de muchas pretensiones.

La interpretación casi bien, notándose en muchos intérpretes sus reminiscencias teatrales.

Palma de Mallorca, 18 Marzo 1949
El Delegado provincial de Educación Popular

SABELA DE CAMBADOS – SALAMANCA – 04.10.1949

INFORME SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL ESTRENADA EN ESTA CAPITAL DURANTE EL PASADO MES DE SEPTIEMBRE, TITULADA. “SABELA DE CAMBADOS”

"SABELA DE CAMBADOS". Estrenada en el Teatro "Gran Vía", de esta capital, el día 1° de septiembre de 1949.

a) Aceptada.

b) Por todos los conceptos.

e) Totales.

d) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

"SABELA DE CAMBADOS" es una buena película por sus calidades cinematográficas, pues aunque no logra evitar del todo alguna que otra manifestación teatral que necesariamente se manifiesta en actores habitualmente de obras teatrales y solo accidentalmente cinematográficos, sin embargo no cabe duda que logran adaptarse al ritmo y a la naturalidad propias del cine. Muy bien elegidos los escenarios, muy bien ambientados y como complemento una buena fotografía. La dirección inmejorable.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 4 octubre, 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: R. G. Cantolla.

SABELA DE CAMBADOS – VALLADOLID – 22.02.1949

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR EN VALLADOLID, SOBRA LA PELÍCULA NACIONAL:

"SABELA DE CAMBADOS"

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. El público ha acogido con agrado esta amable película española, perfectamente ambientada y en la que destacan el ritmo y la agilidad acoplados a las exigencias de la acción.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. Muy acertada la fotografía, con la magnífica belleza de sus exteriores, perfectamente captados y muy a tono las notas de color y tipismo. La interpretación, buena por la casi totalidad del reparto, si bien alguna de las primeras figuras se deja influir por las maneras teatrales y afectadas.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. Se desprende del contenido de los apartados anteriores. En resumen: una película que acusa la mejora que van experimentando nuestras producciones.
Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid, 22 de Febrero de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: A. Santiago Juárez.

SANTUARIO NO SE RINDE (EL)

Arturo RUIZ CASTILLO
1949
Valencia Films

Intérêt National
Tous publics
Premier prix de l'Armée ; Second prix du SNE ; Premier prix du CEC pour Tomás Blanco (meilleur acteur) ; Prix de la revue *Triunfo*

Genre(s) cinématographique(s) : guerre et espionnage ; drame ; romance

Synopsis : Marisa, comtesse de Fuenterreal, se recueille sur la tombe du capitaine Cortés et se remémore les faits survenus au sanctuaire de la Virgen de la Cabeza, à Jaén. Durant la Guerre civile, Luis de Aracil, notaire du village et activiste politique, prend la tête d'un groupe de milicien en direction de la propriété « El Romeral » où ils capturent la jeune femme et son père, qui est assassiné par un milicien. Luis, contrairement aux autres membres du groupe, aide la jeune fille à s'échapper mais il sera blessé lors de leur fuite avant d'arriver au sanctuaire. Il y est tout de même recueilli. Là-bas, la Garde Civile et plus de 1500 personnes s'y sont réfugiées, sous le commandement du capitaine Cortés. Un avion leur apporte quelques vivres, des médicaments et des munitions, mais leur situation est critique. Une fois Luis rétabli, il se trouve dans une situation délicate : s'il a contribué à sauver Marisa, il demeure un milicien aux yeux des troupes du capitaine Cortés. Une nuit, il décide de s'échapper pour rejoindre les siens. Durant son trajet, il entend les menaces que les troupes républicaines profèrent à l'encontre des réfugiés du sanctuaire et décident finalement de revenir sur ses pas pour les protéger et combattre à leurs côtés. Il prend également conscience de ses sentiments pour Marisa et décide de rester auprès d'elle. Le siège s'éternise et la situation des réfugiés est de plus en plus critique. Les Brigades Internationales leur lancent un dernier ultimatum afin que les occupants du sanctuaire se rendent, mais tout le monde s'y refusent. Les miliciens attaquent, le capitaine Cortés meurt au cours du combat. Les troupes de Franco arrivent de justesse pour mettre fin à la guerre.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Alfredo Mayo (Luis de Arcail), Beatriz de Añara (Marisa, comtesse de Fuenterreal), Tomás Blanco (capitaine Cortés), Eduardo Fajardo (lieutenant Ramos), José María Lado (brigadier Ramírez), Carlos Muñoz (étudiant Liérgana), Anotonio Casas (lieutenant Roda), Mary Lamae (Candela), Fernando Fernández de Córdoba (don Pedro), Angel de Andrés (garde Curro), Arturo Marín (prêtre), Jacinto San Emeterio (Adolfo), Valeriano Andrés (garde López), Manuel Monroy (Fernando), José Riesgo (soldat), Alfonso Horna (paysan), Juanita Manso (paysanne), Maria Luisa Abad (fille des paysans), Turia Balmadesa y Ahumada (María del Carmen), Manuel Aguilera (villageois 1), José Villasante (villageois 2), Angel Falquina (sergent Martínez), Mariano Alcón (chef du syndicat), Pablo Alvarez Rubio (secrétaire du syndicat), Fulgencio Nogueras (docteur Astra), Jesús García Laimperial (capitaine Haya), S. Alvear (lieutenant Alvear), Rufino Inglés (commandant républicain), Modesto Blanch, Vilches (domestique), Casimiro Hurtado, Rafael Bardem, Boni Zaera

Scénario : José María Amado, Carlos Arniches, Arturo Ruiz Castillo

Dialogues : José María Amado, Carlos Arniches

Photographie : Juan Mariné

Musique : Jesús García Leoz

Décors : Francisco R. Asensio

EN BREF

Ce film marque le retour à la thématique de la Guerre civile dans le cinéma franquiste, thème qui avait explicitement déserté les écrans au début des années quarante. Il inaugure une nouvelle approches de cet événement et se fait le miroir d'un changement politique majeur : la fin d'une opposition continue entre vainqueurs et vaincus pour se tourner vers une idée de réconciliation entre les deux camps opposés d'un conflit fratricide.

Le récit ne reprend pas à son compte une opposition antagonique éculée, mais choisi plutôt de diluer et nuancer les oppositions entre les deux factions. Le capitaine Cortés, symbole du camp national, n'est ainsi pas motivé par une volonté d'épurer le pays de la présence des « Rouges », il tente seulement de faire respecter l'ordre, fonction liée à son appartenance à la Garde Nationale ; dans l'attaque finale, un Républicain empêche un brigadier international de tuer le capitaine Cortés, car « il est Espagnol, tu ne peux pas comprendre ! ».

Le symbole de réconciliation le plus fort demeure l'amour entre Luis et Marisa, l'union d'un républicain et d'une nationaliste.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 3
Période d'émission des rapports : du 13 mars 1950 au 6 novembre 1950

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	GRANADA	Aliatar Cinema	2		**2**
06/11/1950	HUELVA	Gran Teatro	3	2	**2,7**
13/03/1950	PALMA	Sala Born	-2		**-2**
				Moyenne générale	**0,9**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	GRANADA			**3**
06/11/1950	HUELVA	José Gonz. Duque de Heredia	DP	**3**
13/03/1950	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**-3**
			Moyenne générale	**1**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1944-1949)

EL SANTUARIO NO SE RINDE – GRANADA – NON DATÉ

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. Nº 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "EL SANTUARIO NO SE RINDE".

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del público.

La película titulada "El Santuario no se rinde", ha tenido bastante aceptación por el público, pues se trata de una excelente cinta, de calidad, que realza el heroísmo de aquellos bravos defensores de Santa María de la Cabeza, episodio de resonancia de nuestra Guerra de Liberación.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Desde el punto de vista técnico, la cinta está espléndidamente lograda, pues el guion es bueno, a pesar de haber injertado en el relato del asedio la trama amorosa, aun cuando el interés se centra en la heroica figura del Capitán Cortes.

Arturo Ruiz Castillo ha dirigido con maestría esta cinta que cuenta con notables aciertos; la escena de la Misa de Nochebuena en el Santuario sitiado, la figura del médico, y esa escena en que los sitiados se niegan a entregarse al enemigo ni aun salvando sus vidas.

Magnifica fotografía de Mariné y bella música de Leoz.

La interpretación excelente por parte de Alfredo Mayo, Beatriz de Añara bella debutante, José María Lado en una de sus mejores interpretaciones, Tomas Blanco magnifico de gesto, y Carlos Muñoz, secundados con acierto por Mary Lamar, Eduardo Fajardo, Ángel de Andrés, Fernández de Córdoba, y otros buenos actores.

c) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

En todos los sectores de público, por la buena calidad de la cinta, y lo que representa la exaltación del heroísmo español.

d) Juicio propio.

La película que comentamos, es una excelente producción nacional, magníficamente conseguida, y que por la altura de su tema y ser la evocación de aquel heroico episodio, solo merece elogios. Estrenada en el Aliatar Cinema, el día 17 del actual, en función homenaje al Glorioso Cuerpo de la Guardia Civil, bajo el patrocinio de esta Delegación Provincial, continua en cartel en el de la fecha.

EL SANTUARIO NO SE RINDE – HUELVA – 06.11.1950

Informe de la acogida dispensada a la proyección de la película "EL SANTUARIO NO SE RINDE", estrenada en el Gran Teatro de ésta capital:

a) La película ha sido muy bien acogida por el público, en general.

b) Las razones de ésta acogida, se basan principalmente en el argumento e interpretación, llegando ésta a emocionar al público en muchos momentos.

c) Estas razones han sido totales.

d) Tanto en los espectadores de escaso nivel cultural, como en el resto, se comenta favorablemente la película y solo un pequeño sector de “entendidos” comenta desfavorablemente las prolongadas escenas de guerra.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, tanto por su argumento, como por su interpretación y realización constituye un éxito de nuestra producción

cinematográfica, llevando al cine una de las epopeyas más extraordinarias de nuestra guerra de liberación, con toda fidelidad y sentido patriótico.

Se adjunta crítica publicada en el diario "ODIEL", único que de publica en ésta demarcación.

Dios guarde V. S. muchos años.
Huelva 6 de noviembre de 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José González,Duque de Heredia

EL SANTUARIO NO SE RINDE – PALMA – 13.03.1950

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NUMERO 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "EL SANTUARIO NO SE RINDE", ESTRENADA EN LA SALA BORN DE ESTA CAPITAL EL DÍA 2 DE MARZO DE 1950.

ACOGIDA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA

Ha sido bastante desfavorable. En general el público la ha comparado a la película filmado poco después de nuestra guerra titulada "Sin novedad en el Alcázar", al lado de la cual "El Santuario no se rinde" resulta muy confusa, falta de emoción en sus escenas culminantes y finalmente, no se concede a la gesta de los defensores del santuario en sus momentos finales, la grandiosidad requerida.

La opinión, si bien ha considerado algunas escenas de la cinta, muy bien logradas, ha entendido que los realizadores no han sabido plasmar cinematográficamente toda la tragedia desarrollada durante el largo asedio del Santuario.

Además la película se ha llevado a cabo con gran pobreza de medios. Unos fuegos de artificio y media docena de intérpretes no son suficientes para ofrecer al espectador una versión algo realista del asunto, máxima cuando unos grabados explicativos que aparecen en la mitad de la cinta son absolutamente incomprensibles.

Han podido oírse comentarios de gran parte de la opinión, no explicándose la buena acogida que parece haber obtenido la película en las altas esferas de la cinematografía nacional, hasta el extremo de calificarla como de "interés nacional".

RAZONES DE TIPO TÉCNICA, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. ,QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

La parte técnica está muy puerilmente conseguida, no habiéndose logrado, al parecer por falta de medios, dar realidad a las escenas.

La artística tiene escasa importancia en la película y la argumental resulta muy confusa y embarullada, resultado de un guión de poco interés cinematográfico.

La opinión ha alabado solamente algún que otro plano de la cinta.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES

No ha podido oírse ningún comentario que resultara totalmente favorable

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA

"El Santuario no se rinde" constituye una decepción, al ver como ha sido malgastado cinematográficamente un tema que, de haber sido tratado por un buen realizador, provisto de los suficientes elementos y de un guión adecuado, hubiera podido resultar una excelente película, sensacional, interesante y singularmente emotiva.

Nada de esto se ha conseguido y "El Santuario no se rinde" resulta una cinta de nulo interés cinematográfica y que tanto por la confusión que origina en sus primeros momentos como por la escasa importancia que se da a las últimas escenas, más que exaltar que heroica gesta de los defensores del Santuario, casi puede decirse que la empeñece, para dar paso a un relato amoroso que podría haberse aplicado a cualquier cinta de las llamadas "de guerra".

El principal inconveniente de la película estriba, por lo tanto, en su título y en la gesta que pretende narrar, muy superiores en todos los conceptos a lo realizado y merecedores de algo más de interés, inteligencia cinematográfica y de la puesta en acción de mejores medios.

Palma de Mallorca, 13 de marzo de 1950
El Delegado provincial de Educación Popular

SEGUNDO LÓPEZ, AVENTURERO URBANO

Ana MARISCAL
1953
Bosco Films

Troisième catégorie

Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame social

Synopsis : Adaptation de la nouvelle éponyme de Lecoadio Mejías, qui apparaît à plusieurs reprises dans le film sous les traits d'un écrivain.

Segundo López, approchant la cinquantaine, est l'archétype de l'Espagne rurale et provinciale. Il décide de vendre son petit commerce de Cáceres à la mort de sa mère et de se rendre à Madrid pour tenter sa chance dans la capitale. Alors qu'il se promène dans Madrid, il fait la rencontre de « El Chirri », un adolescent qui survit en récoltant des mégots dans la rue et autres besognes semblables. Ce dernier tente de le voler. Plutôt que de le dénoncer, Segundo décide de l'employer en tant que secrétaire personnel pour l'aider à monter son affaire sur Madrid. Accumulant les emplois précaires, Segundo pénètre le monde madrilène de l'après-guerre, accompagné de son jeune protégé. Il y fait la rencontre de Marta, une jeune tuberculeuse, qu'il décide à son tour d'aider. Il parvient à trouver un emploi de garde-malade auprès d'une vieille aristocrate sénile. Mais la générosité et la bonté de Segundo le ruine petit à petit. Lorsque Marta meurt, l'aventure urbaine se termine : Segundo décide de retourner à sa terre natale et de quitter l'enfer des grandes villes.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Ana Mariscal (Marta), Luisa Esteso, Martin Ramirez (Chirri), Tony Leblanc (photographe), Adela Carboné, Mariano Azaña (podologue), Dolores Bremon (Lola Bremon), Leocadio Mejias (écrivain), Matilde Artero, Emilio Gonzalez de Hervas, Ernesto Lapeña, José Luis Alonso, Carlos Fernandez Cuenca

Scénario et dialogues : Ana Mariscal, Leocadio Mejías

Photographie : Valentín Javier

Musique : Antón Apruzzese, Rafael Franco

EN BREF

Il s'agit du premier film réalisé par une femme après la Guerre civile. Ana Mariscal est déjà célèbre en tant qu'actrice (elle a notamment joué dans *Raza*) lorsqu'elle prend la direction de son premier film. Avec son mari, Valentín Javier, ils créent une maison de production spécialement pour l'occasion, afin qu'elle puisse le réaliser. Ils vont faire de cette exception féminine un véritable argument de vente, en présentant cette œuvre comme « Un film réalisé par une femme qui plaira aux hommes ».

Le film a rencontré de nombreux problèmes avec la censure, car la réalité du Madrid populaire qu'il présente était bien éloignée de l'image fantasmée de l'Espagne de l'après-guerre que le régime s'employait à maintenir. Si cette production ne peut être entièrement rattachée à la veine néoréaliste, elle fait tout de même preuve d'un réalisme notable. Les scènes sont tournées en extérieur et la réalisatrice a recours à des décors naturels. Ces derniers présentent un Madrid parfois insalubre, qui a conservé certains stigmates des destructions de la Guerre civile.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 5 mai 1953

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
05/05/1953	CACERES	Cine Norma	-3		**-3**
				Moyenne d'adhésion	**-3**

Pas d'avis du rapporteur de Cáceres.

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1953)

SEGUNDO LOPEZ – CÁCERES – 05.05.1953

"SEGUNDO LOPEZ"
Película de producción nacional estrenada en el cine norba de esta capital el dia 1° de Mayo de 1953

INFORME.

Existía verdadera curiosidad y hasta pudiéramos decir que gran ansiedad, por conocer la película de producción nacional, dirigida por Ana Mariscal, SEGUNDO LOPEZ, cuyo estreno en esta Capital tuvo por fin lugar el día 1° de los corrientes en el cine Norba.

Razón para ello había más que sobrada, porque íntegramente era de Cáceres, ya que a Ana Mariscal se la considera como paisana por vínculos que ella mejor que nosotros puede apreciar, ser el guión del cacereño y periodista Leocadio Mejias, interpretar el personaje principal de la cinta Severiano Población conocido maestro de obras que encarna el Segundo López y jugar en la confección González de Hervas, hijo de la provincia y Manuel Pulido, también cacereño de nacimiento y de familia conocida, culminando en la relación de cuantos han tomado parte en ella, el nombre de Valentín García, cameraman de la película y primogénito de la dinastía de la casa JAVIER, cuyo crédito en el arte de la fotografiá, ha transcendido más allá de los límites provinciales.

Con tales antecedentes y la acogida elogiosa que le dispensó la crítica de la prensa madrileña, es de suponer la expectación que despertara en Cáceres el anuncio de SEGUNDO LOPEZ, que tiene su fundamento en la ciudad y aunque no con mucho detenimiento, ofrece algunas fotografías de sus calles más típicas.

Y ocurrió... digan lo que quieran por galantería los periódicos de Madrid para con la dirección, y los de Cáceres en esa actitud generosa de querer mejorar siempre lo de casa sin la medida de la discreción, que el público sufrió una gran contrariedad al no poder entusiasmarse después de estar haciendo ganas tanto tiempo para aplaudir hasta con orgullo el día del estreno, repitiendo tantas veces como se proyectara.

Prescindimos de nuestra opinión personal, concretándonos a reflejar fielmente la impresión del público, que sufrió una verdadera desilusión, porque su deseo hubiera sido salir satisfecho y dispuesto a salvar cualquier deficiencia, ya que prudentemente no se había hecho a la idea, ni mucho menos, de que la película fuera a ser un monumento en su género.

Ni el guión, ni las fotografías, ni la interpretación, merecieron por parte de los espectadores, unánime entre todas las clases sociales, la más condescendiente aceptación, abandonando el local cabizbajos, como si fueran victimas de algo doloroso que les afectara personalmente.

De esta cosa tan intranscendente como es el estreno de una película sin pretensiones, se puede sacar en este caso cierta consecuencia de extremada importancia, cual es el juicio del público, al leer lo que dicen los periódicos de la película.

CÁCERES, 5 de mayo de 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL

SENDA IGNORADA

José Antonio NIEVES CONDE — Première catégorie
1946 — Interdit aux mineurs
Goya Producciones Cinematograficas — Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : policier

Synopsis : Guido Morani est le chef d'un groupe de criminels établi aux États-Unis. Rusé, il parvient toujours à se sortir des situations les plus périlleuses et les plus compromettantes. L'inspecteur Russell désespère de pouvoir un jour mettre le gangster sous les verrous. Morani fait la connaissance d'un jeune couple, et tombe fou amoureux de la séduisante mariée. Il entreprend alors de la séduire, mais cette dernière le rejette. Peu habitué à être repoussé, Russell décide de se débarrasser du principal obstacle à son dessein : le mari de cette dernière. Russell met en garde Morani, qui, une fois de plus, parvient à s'en sortir sans aucune peine : le criminel réussira peut-être à échapper à la justice des hommes, mais, un jour ou l'autre, il devra rendre des comptes à une justice, la justice divine. Peu de temps après, le cadavre d'une femme est découvert et les preuves sont accablantes. Morani est accusé du meurtre alors que, cette fois, le gangster est innocent. Russell, qui réalise qu'il s'agit d'un coup monté, tente de retrouver les traces des véritables coupables mais échoue. Morani est condamné pour ce crime qu'il n'a pas commis, et est exécuté.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Enrique Guitart (Guido Morani), Alicia Palacios (Lary Kerrigan), Fernando Nogueras (Frak Russel), Jacinto San Emeterio (Alfred Kerrigan), Porfiria sanchiz (Mme Walsen), Ramon Martori (fiscal), José Prada (inspecteur T. M. Clay), Rafael Bardem (avocat), Manuel Kayser (chapelain), Dionisia de las Heras (Mme Passon), Ricardo Merino (John), Angel de Andrés (Peter), Lolita Crespo (jeune mariée), José Maria Rodero (jeune marié), Nicolas D. Perchicot (le juge), Luis Latorre (M. Lucter), Félix Fernandez (chef du refuge), Emilio Ruiz de Cordoba (le guide), Mariano Alcon (maître Florio), Enrique Herreros (spectateur), Lamela (boxeur Joe), Isabel Gonzalez (vendeuse)

Scénario : José Antonio Nieves Conde

Dialogues : José Antonio Nieves Conde, Antonio Pérez Sacha

Photographie : José Fernández Aguayo

Musique : Jesús Guridi

Décors : Antonio Labrada

EN BREF

Traditionnellement, les historiens ont établi que la période d'apogée du cinéma noir et policier espagnol commence à partir des années cinquante. Néanmoins, Elena Medina de la Viña estime que certaines œuvres produites dans les années quarante peuvent être rattachées à ce genre cinématographique (1).

C'est le cas de *Senda ignorada*, première œuvre s'inspirant du cinéma noir américain réalisé par José Antonio Nieves Conde. Le réalisateur produit ensuite *Angustia* en 1947, puis *Llegada de noche* en 1949.

Il n'existe plus de copie de ce film.

(1) MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, 2000, p. 23

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 10
Période d'émission des rapports : du 3 janvier 1947 au 15 janvier 1948

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Janvier 1948	ALAVA	Nuevo Teatro	-2	3		**-0,3**
18/08/1947	ALMERIA	Terraza Imperial	3			**3**
26/02/1947	AVILA	Cine Actualidades	3	3		**3**
28/03/1947	BURGOS	Cine Calatravas	3			**3**
29/03/1947	CACERES	Teatro Norba	2	3	-2	**1,3**
22/03/1947	CADIZ	Cine Municipal	3	-2		**1,3**
11/02/1949	HUESCA		1	-3	3	**0,5**
23/04/1947	PALMA	Palacio Avenida	2	3		**2,3**
03/01/1947	SALAMANCA	Teatro Gran Via	1			**1**
15/01/1948	SORIA		2	-3		**0,3**
					Moyenne générale	**1,5**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Janvier 1948	ALAVA			-2
18/08/1947	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	**-1**
26/02/1947	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**3**
28/03/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
29/03/1947	CACERES	Narciso Maderal Vaquero	DP	
22/03/1947	CADIZ	José Laria Garcia-Cernuda	DP	**2**
11/02/1949	HUESCA	José Maria Escobar Dronda	SP	**1**
23/04/1947	PALMA	Francisco soriano Frade	DP	**2**
03/01/1947	SALAMANCA	Luis Plaza Rodrguez	SP	**2**
15/01/1948	SORIA	Francisco Roncal Gonzalo		**-3**
			Moyenne générale	**0,5**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1948)

SENDA IGNORADA – AVALA – Non daté

INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "SENDA IGNORADA"

Cumplimentación al oficio-circular núm. 2431 de 30 de noviembre de 1946.

"SENDA IGNORADA"

Distribuidora: Goya
Intérpretes: Enrique Guitart – Alicia Palacios
Calificación: Autorizada mayores
Proyección: Nuevo Teatro, día 24 de enero de 1948
Expte; núm. 6169

a) La película "Senda ignorada" no obtuvo el favor del público en su proyección en nuestra ciudad.

b) Se trata de una película a "estilo americano", que ha de luchar por tanto comparativamente con las de aquel tipo, saliendo naturalmente mal parada en la comparación.

Una película con policías americanos, procesos y silla eléctrica pero que no logra ambientarse suficientemente con lo que el resultado es casi negativo.

Interpretativamente destaca la labor de Enrique Guitart, aunque le encontramos poca flexibilidad en su papel de "gangster".

Técnicamente desmerece ésta película en relación con otras españolas recientemente proyectadas.

c) La película entretuvo a un sector de público si bien consiguió una exigua asistencia en general.

d) El sector de opinión contrario a la película se manifestó en las localidades altas.

e) El juicio que a la Delegación merece la película "Senda ignorada" coincide en un todo con el expuesto, si bien hemos de destacar la labor interpretativa del "inspector" que en algunos momentos supera a la del protagonista.

Poco nuevo nos ofrece esta película en lo que a avances conseguidos se refiere y no pasará de mediocre, aunque en momentos llegue a interesar.

SENDA IGNORADA – ALMERÍA – 10.10.1947

Iltmo. Sr.

Conforme a lo dispuesto en su oficio Circular nº 2431 de fecha 30 de noviembre del pasado año, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en la Terraza Imperial el día 6 del actual, titulada "SENDA IGNORADA", lo siguiente:

a) Aceptada por completo.

b) El considerar que se trata de una película que cumple su objetivo en todos los terrenos como cualquiera otra de su estilo dirigida en el extranjero.

c) Totales.

d) En todos los sectores.

En mi opinión personal la película tiene el defecto de la casi totalidad de nuestras películas, exceso de dialogo y además en esta, el que no había ninguna necesidad de ambientar la película en América. En los demás aspectos es una producción que desarrolla con soltura el guión.

Adjunto le remito la crítica aparecida en el periódico "Yugo" de esta capital el día 8 del actual.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Almería, 10 de octubre de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: R. M. de los Reyes.

SENDA IGNORADA – AVILA – 26.02.1947

A efectos del Oficio-Circular N°2481 del pasado 30 de Noviembre, a continuación emito INFORME de la película española titulada "SENDA IGNORADA" estrenada en el Cine Actualidades de esta capital el día 23 de los corrientes:

a) Aceptación.

b) Razones de tipo técnico y argumental.

c) Totales.

d) En público de butacas y graderías, pero más principalmente entre el público de butacas que siguió con evidente interés toda la proyección.

A juicio de esta Delegación, la película "SENDA IGNORADA" objeto de este informe, es la mejor película española, entre las de su género, de todas las que han pasado por Avila; sin llegar a la perfección tiene verdaderos aciertos de técnica y argumento, la fotografía es clara y bastante bien ambientada. Está tan bien desarrollada la trama que aún sabiendo quien es el culpable desde los primeros momentos el interés no decae sino más bien se aviva a través de la proyección, siendo de notar que al final fue aplaudida, lo que prueba que agradó y agradó más que nada por la sana lección moral que proporcionar; “la hora de la justicia de Dios es inescrutable, para ella no valen coartadas, subterfugios o inteligencias más o menos luminosas, llegará esa divina justicia cuando menos se espera y por senda ignorada...”.

La interpretación es justa y medida, a cargo de Enrique Guitar, Alicia Palacios y Fernando Nogueras.

No se remiten críticas por no haberse publicado.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Ávila a 26 de Febrero de 1947.
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

SENDA IGNORADA – BURGOS – 28.03.1947

INFORME sobre la película de nacionalidad española titulada "SENDA IGNORADA", proyectada en la Sala del Cine Calatravas de esta Capital los días 24, 25, 26 y 27 del actual, autorizada únicamente para mayores de 16 años con hoja de censura de fecha 3 de Julio de 1946 y Exp. N° 6139.

No cabe duda que existe un ambiente un tanto desfavorable respecto a las películas españolas, las que se reciben, en general con ciertos reparos por buena parte del público que teme ver, una vez más, una película de escaso valor. Tal sucedió al anuncio de la proyección de la película "Senda ignorada" en su primer pase en la Sala de Cine Calatravas que estuvo casi vacía. Sin embargo, la impresión que causó su proyección, fue magnifica y tuvo gran aceptación para el público, que en días sucesivos ha asistido en mayor número a las sesiones posteriores. Con esta película se ha dado un buen paso en el progreso del cine español que acierta en la presentación de un argumento de carácter policíaco con bastante perfección y con cierto sabor nacional en sus escenas finales.

Toda ella se sigue con verdadero interés por gran parte del público, especialmente desde el momento en que el protagonista promete abandonar el mal camino que hasta entonces siguió.

En resumen, una buena película española de carácter policíaco, atrayente, agradable, que demuestra un notable progreso en este género y que ha tenido excelente aceptación.

Burgos, 28 de Enero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Ángel Temiño

SENDA IGNORADA – CÁCERES – 29.03.1947

INFORME DE LA PELÍCULA' "SENDA IGNORADA"

En cumplimiento del Oficio-Circular número 2841, fecha 30 de noviembre de 1946, de esa Superioridad, tengo el honor de informar a V.I. respecto a la impresión producida en el público por la proyección de la película "SENDA IGNORADA" de producción nacional, estrenada en el día de ayer en el Teatro "Norba" de esta localidad.

Posiblemente por tratarse del día tan marcadamente religioso, como el Viernes de Dolores, la concurrencia de público fue bastante escasa.

Los pocos espectadores de las localidades de butacas que la presenciaron, aprecian que se trata de un buen propósito con inclinaciones a la realización de una película estilo yanqui, sin lograr pasar de ser una cinta verdaderamente superficial, por lo menos, por lo que respecta a su interpretación artística.

En el resto de los espectadores que gusta de esta clase de películas españolas, por ser más claras que las llamadas psicológicas extranjeras, y que además los artistas le son mas familiares, para ellos, "SENDA IGNORADA" merece el calificativo de una buena realización.

Sobre estas apreciaciones prepondera el criterio de que no pasa de ser una producción corriente cuyo argumento puede ser muy pasable.

En cuanto a la interpretación artística, los más entendidos, o por lo menos los que con más frecuencia asisten a esta clase de espectáculos y tienen la experiencia de diferenciar unas cintas de otras, consideran que los intérpretes llevan a cabo su trabajo de manera muy afectada, resaltando la falta de naturalidad, por lo que hace suponer que son mas artistas de teatro que de cine.

No obstante se destaca la labor de Alicia Palacios.

Dios guarde a V.I. muchos arios.
Cáceres, 29 de marzo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

SENDA IGNORADA – CÁDIZ – 22.03.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en su oficio Circular núm. 2481, a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional titulada “SENDA IGNORADA” hoja de Censura núm. 6139, proyectada en el Cine Municipal de esta Capital los días 21, 22, 23 y 24 de los corrientes.

APARTADO a) Fue aceptada por la mayor parte del público que presenció el estreno, si bien un reducidísimo número de espectadores, en determinadas escenas mostró su disconformidad, este público era de las localidades baratas.

APARTADO b) La aceptación casi total de la película es debida a su buena ambientación, habiendo logrado el Director de esta película casi casi llegar a la perfección en el ambiente, reconociendo los espectadores el esfuerzo que supone el hacer la competencia al Cine americano en películas de esta especie. La buena fotografía, los magnificas interiores y el sonido perfecto.

En la primera parte y hasta la entrada de personajes en acción es algo lenta, y fue aquí donde se hicieron patentes la desaprobación por parte del público de localidades baratas.

APARTADO e) Fueron parciales.

APARTADO d) La película tuvo aceptación ya que el pequeño porcentaje de espectadores que mostró su disconformidad fue muy escaso. Llamó poderosamente la atención del público el argumento y la forma en que el Director termina la película.

Esta Delegación Provincial estima que salvo los pequeños baches de la primera parte la película es buena, estando de acuerdo con el anterior informe.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, a 22 de Marzo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

SENDA IGNORADA – HUESCA – 18.08.1947

INFORME CORRESPONDIENTE A LA PELÍCULA NACIONAL "SENDA IGNORADA", ESTA LOCALIDAD EN EL DÍA DE AYER.

El Delegado Provincial que suscribe, tiene el honor de informar a V.I. lo que sigue:

a) La aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

El público ha demostrado que le ha causado poca impresión y la ha calificado como una película más de entre las de poco mérito.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc. que hayan podido originar tales reacciones:

Primeramente por su parte técnica, bastante deficiente, además de la interpretación artística que no ha sido del agrado de la mayoría del público.

c) Si las mismas han sido parciales o totales:

Parciales puesto que las opiniones son variadas, existiendo mayoría de los que la consideran con algunos defectos artísticos y técnicos.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron:

Existen núcleos de espectadores a los cuales basta con indicarles que la película es nacional, para que estimen que será una mala cinta. Para éstos, por lo general poco entendidos, la película ha sido más bien mala. Por el contrario entre aquellos que merece más valor su opinión por hallarse más capacitados para calificar, se ha clasificado como una película entretenida y que se halla bien desarrollado su argumento.

IMPRESIÓN PERSONAL DEL DELEGADO QUE SUSCRIBE:

Es una película de argumento vulgar, pero no muy tratado en producciones nacionales, lo que origina que los artistas no se adapten al papel, que realizan con poca sinceridad. Se nota en ellos cierta timidez y falta de soltura. El diálogo es bueno.

Por lo demás, no puede ser calificada como una cinta de poco interés puesto que obliga a seguir la trama bien urdida y posee situaciones que obligan al espectador a mantenerse interesado por las escenas que en ella se suceden y por los personajes que forman parte de la misma.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huesca, 18 de Agosto de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL ACCTAL,
Firmado: José Mª Escobar.

SENDA IGNORADA – PALMA – 23.04.1947

INFORME SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR N ° DE LA 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "SENDA IGNORADA", ESTRENADA EN EL PALACIO AVENIDA DE PALMA EL DÍA 15 DE ABRIL DE 1947.

Aceptación o repulsa de que ha sido objeto por parte del público .

"Senda ignorada" que fue presentada como una película de complemento, sin gran exceso de propaganda y concediéndosela escasa importancia, ha constituido un éxito más que regular,

habiendo sido comentada favorablemente por gran parte de la opinión, por considerarla entretenida y realizada con técnica aceptables y a veces excelente.

Enrique Guitart, aun cuando no puede desprenderse de su aire teatral, logra una de sus mejores interpretaciones cinematográficas, siendo también bastante buena la actuación de Alicia Palacios. No obstante destaca grandemente sobre ellos la figura de Fernando Nogueras en su papel de inspector de policía, al cual consigue dar gran naturalidad.

Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que han originado tales reacciones .

En esta película, copia casi exacta de la serie americana de pistoleros de hace ya algunos años, ha alabado el público la movilidad y agilidad con que esta conseguida, así come el ambiente y el desarrolle de su trame.

Si las mismas han sido parciales o totales.

Han sido casi totales, ya que entre los escasos grupos a los que no ha gustado no ha sido por ser española sino por el carácter de la cinta.

En que núcleos de espectadores y con qué características en cada caso se produjeron.

Como queda indicado las reacciones favorables se han producido entre casi todos los espectadores, toda vez que en la película no se advierten más tropiezos y fallos que los que se verían en cualquier cinta americana de la misma índole.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA.

J. A. Nieves Conde, nuevo realizador nacional se ha acreditado con esta película como capaz para llevar a cabo tareas de más responsabilidad, demostrando unos conocimientos de la técnica de hacer cine poco común en nuestros directores. Claro que esta producción no es suficiente para juzgar concretamente sus méritos, dada la inexistencia de originalidad y por haber actuado en un terreno en el que habrá podido estudiar a muchos maestros del cine. No obstante se advierten en el síntomas esperanzadores de un buen valor nacional.

La actuación de Enrique Guitart y Alicia Palacios es la corriente y acostumbrada en ellos y, como siempre, el realismo de sus papeles corre a cargo de la imaginación del espectador.

Únicamente sube en alto grado la labor del primero el final de la película, durante las escenas del presidio.

El montaje, a la americana, está regularmente logrado, siendo discreta la actuación de las segundas partes, la fotografía, movimientos de cámara, etc.

Respecto al argumento está bien desarrollado y las lagunas que puedan encontrarse en él, son casi propias de estas películas, pero lo que no puede oponerse-le serias objeciones.

En resumen, una buena película española, merecedora de que se le conceda mayor importancia.

Palma de Mallorca, 23 de Abril de l947.
El Delegado provincial de Educación Popular

SENDA IGNORADA – SALAMANCA – 03.01.1947

INFORME SOBRE LAS PELÍCULAS NACIONALES ESTRENADAS EN ESTA DEMARCACIÓN DURANTE EL MES DE FEBRERO DE 1947, DE ACUERDO CON LA CIRCULAR N° 2481.

Durante el mes de Febrero, el día 10, se ha estrenado en Salamanca, en el Teatro "Gran Vía", la película titulada "SENDA IGNORADA".

a) El público ha acudido a ver esta película sin sentirse atraído por ella, ni por la propaganda hecha, sino más bien llevado de la costumbre de asistir al cine. No ha habido ni aceptación ni repulsa, pues se le ha juzgado como una película más.

b) Por lo anteriormente dicho no se la ha juzgado en ninguno de los aspectos técnico, artístico o argumental, pero sin embargo se ha mostrado benevolente con ella. Acusan no obstante la falta de escenarios suntuosos, que al fin y al cabo también atraen al espectador.

c) Ha suscitado pocos juicios y la generalidad de los espectadores la han olvidado desde el momento de salir de la sala.

d) La reacción, según se ve en los apartados anteriores, ha sido general, y en el sentido expresado.

Juicio personal del Delegado.

El día 10 de Febrero se estrenó en el Teatro "Gran Vía de esta capital, la película titulada "SENDA IGNORADA".

Es la primera vez quizá en que España se ataca un tema de este tipo y que tiene sus antecedentes en las películas norteamericanas llamadas policíacas. Pero aunque el antecedente es de sobre conocido en España puesto que este tipo de películas se han prodigado quizá con exceso en nuestra Patria, sin embargo se aparta "Senda ignorada" de todas las vistas hasta lo de ahora, recorriendo un camino peculiar y nuevo. Enrique Guitart ha procurado que su película no caiga en los defectos de diálogos larguísimos defecto de que pecan las películas americanas, y ha realizado una buena película.

Es muy buena la fotografía con una técnica que marca un camino a seguir por la producción española en este género.

A nuestro entender resulta un tanto pobretona, como si hubiesen estado escatimando un dinero muy necesario para presentar mejores escenarios.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA 3 de Enero de 1947.
EL SECRETARIO PROVINCIAL EN FUNCIONES DE DELEGADO.

SENDA IGNORADA – SORIA – 15.01.1948

INFORME SOBRE EL ESTRENO DE LA PELÍCULA NACIONAL: “SENDA IGNORADA”.

a) Muchos espectadores la acogieron con frialdad, aunque fue unánime la carcajada que provocó el final. Otros la juzgaron mala.

b) Los detractores basan su opinión en que además de juzgar el argumento poco interesante y nada original con un desenlace previsto, no posee técnica ninguna tanto en la fotografiá como en sonido y la interpretación es muy pobre.

c) Locales.

d) No pueden clasificarse las características especiales de cada grupo, puesto que personas de las más diversas condiciones integran uno y otro.

JUICIO PROPIO

Es una película detectivesca con pretensiones humorísticas no conseguidas. De argumento facilón, poco original, que no llega a interesar plenamente a los espectadores..

Mala fotografía y sonido, y pobre de partitura musical a pesar de que el anuncio de pertenecer al maestro Guridi hiciera presumir otra cosa. Carece de primeros planos expresivos y la luminosidad es pobre y defectuosa en muchas escenas.

También la interpretación deja mucho que desear ya que la mayor parte de los protagonistas se mueven sin soltura y sin naturalidad y su expresión es pobrísima. Quizás todo ello responde a la falta de una dirección acertada e inteligente.

El final, con una prolongación absurda, provoca justamente la carcajada irónica que juzga en síntesis, toda la película.

Fue proyectada el día 13 del corriente mes.

No se publicó ninguna crítica en la prensa local.

SORIA, a 15 de enero de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: F. Roncal Gonzalo.

SERENATA ESPAÑOLA

Juan DE ORDUÑA
1947
Colonial AJE

Première catégorie
Interdit aux mineurs
Prix du CEC du meilleur acteur de Jesus

Genre(s) cinématographique(s) : musical ; biographie ; drame ; romance

Synopsis : Le film retrace l'histoire du compositeur espagnol Isaac Albéniz (1860-1909), figure importante du la musique contemporaine hispanique, dont les nombreux morceaux de piano ont été intégrés au répertoire folklorique espagnol.

Le film s'ouvre sur l'orchestre symphonique de Madrid dirigé par Enrique Arbós, meilleur ami d'Albéniz, afin de rendre hommage au célèbre compositeur disparu. L'œuvre d'Orduña est ainsi organisée selon un long *flashback* s'employant à retracer la vie du pianiste. Le film se centre surtout sur l'enfance d'Albéniz, qui développe très tôt un talent exceptionnel pour la musique et s'échappe clandestinement de chez ses parents pour donner des concerts. Orduña s'applique à retracer sa formation, ses voyages – notamment sa rencontre à Bruxelles avec Litz. Cependant, la biographie du célèbre compositeur est extrêmement romancée, et Orduña invente parfois de toute pièce certains épisodes de la vie d'Albéniz, notamment son histoire d'amour avec la belle gitane Angustias. Cette dernière est présentée comme la principale source d'inspiration du compositeur, qui occupera son esprit et son cœur tout au long de sa carrière.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Juanita Reina (Angustias), Julio Peña (Isaac Albéniz), Antonio Vico (Javier), Manuel Luna (Antonio), Jesus Tordesillas (Robert Brighton), Maria Martin (Emma), Ricardo Acero (Enrique Fernandez Arbos), Arturo Marin (Franz Liszt), Félix Fernandez (M. Agapito), Carlos Larrañaga (Isaac Albéniz enfantà, Maruchi fresno (Laura Salcedo)

Scénario et dialogues : Eduardo et Luis Marquina, Antonio Mas Guindal

Photographie : Willy Goldberger

Musique : Manuel L. Quiroga

Décors : Sigfrido Burmann

EN BREF

Le film vise à démontrer que la musique classique et la musique populaire ne sont pas incompatibles, à l'image de l'histoire d'amour qui naît entre le musicien classique, Albéniz et la modeste gitane analphabète, chanteuse de flamenco. Les ressorts du mélodrame sentimental se mettent ainsi au service d'un discours légitimant le recours au folklore andalou au cinéma, qui fait l'objet de vive critique de la part des cinéphiles espagnols de la période.

De cette façon, Juan de Orduña soutient la culture officielle du moment, en centrant son biopic sur une figure emblématique de la musique du XIX^{e} siècle espagnol. Son éducation classique ne l'a pas empêché de s'imprégner du répertoire musical populaire de son époque et de le mettre en valeur à travers ses compositions.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 16
Période d'émission des rapports : du 28 avril 1947 au 22 février 1949

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Communauté d'interprétation 3	Moyenne d'adhésion
Non indiquée	ALAVA	Nuevo teatro	-2			**-2**
30/07/1947	ALMERIA	Terraza Pavia et Terraza Oriente	3	3	3	**3**
11/02/1949	AVILA		1	3		**1,7**
Non indiquée	BADAJOZ	Cinema España	1	-3		**-0,3**
30/05/1947	BURGOS	Teatro Cine Avenida	3			**3**
17/12/1947	CACERES	Cine Capitol	2			**2**
22/06/1948	CASTELLON		-3			**-3**
22/02/1949	CUENCA	Cine España	-2	-3		**-2,3**
28/04/1947	GRANADA		2	2		**2**
27/05/1947	HUELVA	Gran Teatro	2	-3	2	**0,8**
02/06/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	Cine Salon	3	3		**3**
05/11/1947	ORENSE	Coliseo Xesteira	1			**1**
15/12/1947	PALMA	Salon Rialto	-2	3	3	**0,5**
05/07/1947	SALAMANCA	Teatro Coliseum	-2			**-2**
21/05/1947	SEVILLA		3			**3**
19/05/1947	VALENCIA		-3			**-3**
16/06/1947	VALLADOLID		2			**2**
					Moyenne générale	**0,6**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Non indiquée	ALAVA			**-2**
30/07/1947	ALMERIA	Rafael Martinez de los Reyes	DP	**3**
15/12/1947	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**-1**
Non indiquée	BADAJOZ			**-3**
30/05/1947	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	**3**
22/06/1948	CASTELLON	Manuel A. Zavala Diaz	DP	**-2**
22/02/1949	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**-3**
28/04/1947	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**2**
27/05/1947	HUELVA	Francisco Mora Pérez	SP	**2**
02/06/1947	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	**3**
05/11/1947	ORENSE	José Fernandez Gallego	DP	**-3**
12/03/1949	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**1**
05/07/1947	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**-2**
21/05/1947	SEVILLA	Manuel Hidalgo Nieto	DP	**3**
19/05/1947	VALENCIA	José Corts Grau	DP	**-3**
16/06/1947	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez	DP	**2**
			Moyenne générale	**0**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947-1949)

SERENATA ESPAÑOLA – ALAVA – Non daté

INFORME DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA “SERENATA ESPAÑOLA”

Distribuidora: Cepisca
Intérpretes: Juanita Reina, Julio Peña, Manuel Luna, etc.
Clasificación: mayores de 16 años con cortes
Estreno: Jueves 31 de marzo en el Nuevo Teatro
Expte.: 7008

a) La película española "Serenata española” obtuvo un mediano éxito en su proyección de estreno en nuestra capital.

b) Puede decirse que el aspecto musical de esta película, en la que se recoge lo más selecto de la producción de Isaac Albeniz, es lo más logrado y lo que destaca sobre el resto, ya que en general la película no nos ofrece valores destacables.

La acción, que se inicia con un carácter biográfico, va cayendo a medida que trascurre la proyección al detenerse indefinidamente en un aspecto secundario: los amores con Angustias.

c) La película no fue del agrado del público especialmente en su segunda parte. ,

d) Los espectadores que demostraron su desagrado en la proyección correspondían a todos los sectores sociales.

e) El juicio que a la Delegación ha merecido “Serenata española" puede sintetizarse en la frase que pudimos escuchar después de la proyección: una película más.

Nada nuevo nos ofrece esta cinta como no sea el aspecto reiterativo de las escenas de "cante" y “cantaoras” con su poquito de melodrama. Se advierte que los escenarios en que transcurre la acción son muy limitados y se ha de echar mano a fotogramas de complementos, un poco fuera de lugar por su reiteración y presentación con carácter principal.

La interpretación no es destacable. Solamente Antonio Vico y a veces Juanita Reina con Julio Peña se mantienen en su puesto.

SERENATA ESPAÑOLA – ALMERÍA – 30.07.1947

ILTMO. SR.

Conforme a lo dispuesto e1 su Oficio Circular n° 2481 de fecha 30 de noviembre del pasado año, tengo el honor de informar a V.I. con respecto a la película estrenada en las Terrazas Pavía y oriente el día 25 del actual, titulada “SERENATA ESPAÑOLA”, lo siguiente:

a) La película ha sido aceptada satisfactoriamente por el público que ha asistido a sus representaciones.

b) La técnica es perfecta, con ello se demuestra que el cine español va llegando a su madurez. Los personajes de la película están a la altura de su fama y complementa y avalora la película la popular música de Albeniz.

c) Todo esto unido ha originado que las reacciones favorables entre el público hayan sido totales.

d) Entre toda clase de espectadores se produjeron las reacciones antes citadas entre el público entendido por los temas musicales muy bien entrelazados así como por feliz interpretación de sus personajes y entre la clase popular por el argumento castizo y música ligera que se encuentra en la película, de Quintero, León y Quidroga, aunque dicho sea de paso no están muy de acorde con la de Albeniz.

En mi impresión personal se trata de una de las mejores películas que se han proyectado en esta capital no desmereciendo en nada a la fama de que venía precedida.

Adjunto le remito las criticas aparecida en el periódico "Yugo" de esta capital el día 26 del actual.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Almería, 30 de julio de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: R. M. de los Reyes

SERENATA ESPAÑOLA – ÁVILA – 11.02.1949

En cumplimiento del O-Circular N°2481 de fecha 30 de Noviembre de 1946 y a sus efectos, tengo el honor de emitir el siguiente INFORME de la película española "SERENATA ESPAÑOLA" estrenada en esta capital el día 8 de los corrientes, y durando en cartelera hasta el 9 inclusive, es decir dos días:

a) Aceptación en su parte musical, en la adaptación de la música de I. Albéniz, repulsa en el orden técnico.

b) En cuanto a su aprobación, razones de tipo argumental, y en la desaprobación el aspecto técnico de la misma donde junto a verdaderos aciertos se advierten notables lagunas.

c) Parciales.

d) Aprobación en el público de preferencia, y desaprobación en público de general y parte del de butacas.

A juicio de esta Delegación la película "SERENATA ESPAÑOLA" objeto de este informe tiene un principal mérito, y es este la elección del argumento, es decir el trasplante de la música del inmortal Albeniz esta música es la que da valor a la película y hace que el espectador no bostece. En cuanto a su dirección por parte de J. ORDUÑA junto a escenas perfectas y tiene otras que desdicen notablemente del realizador de "Locura de Amor" aún cuando estas irregularidades son peculiares en Orduña. La fotografía en los exteriores magnifica, en los interiores falta de luz. La interpretación

aceptable en los principales protagonistas. En cuanto a Juanita Reina podemos decir que es una artista inmensa en la canción y el baile pero deja bastante que desear como actriz o fuera de su especialidad. MARUCHI FRESNO tiene una actuación corta pero muy buena con ese matiz especial que da ella a sus interpretaciones. Los restantes artistas aceptables, destacando si cabe A. VICO.

Defecto principal de la película, a Juicio de esta Delegación es la falta de cohesión en los retazos que se nos muestran de la vida de Isaac Albeniz.

No se publicó crítica alguna.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 11 de Febrero de 1949
EL DELEGADO
Firmado: J. Mayoral

SERENATA ESPAÑOLA –BADAJOZ – Non daté

BADAJOZ. CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "SERENATA ESPAÑOLA", PROYECTADA EN EL CINEMA ESPAÑA, EL DÍA 14 DE NOVIEMBRE DE 1948.

Es lástima que una película de un objetivo tan amplio y ambicioso y con la que podría haberse logrado un gran triunfo, resulte por una relación a todas vista deficiente, un verdadero fracaso. La impresión, en general, es desfavorable. Aunque se estrenó en un cine de barrio el tema y los intérpretes llevaron a él a bastante público del centro y entendidos en cine, que fueron la minoría que más acerca critica expresó ante la proyección de la película.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Ni la interpretación ni la dirección ni la fotografía corresponden, no sólo a la categoría del asunto argumental, sino tampoco a lo que sus realizadores, artistas, directores, nos tienen acostumbrados.

Se adjuntan críticas de ésta película, aparecida en la prensa local.

SERENATA ESPAÑOLA – BURGOS – 30.05.1947

INFORME sobre la película titulada "SERENATA ESPAÑOLA", proyectada en el Teatro Cine Avenida, de esta ciudad los días 23, 24, 25 y 26 de Mayo, autorizada únicamente para mayores de 16 años hoja de censura de fecha 10 de Abril de 1947 y N.º. de Expt. 7008.

"SERENATA ESPAÑOLA" es una nueva película que bien merece la calificación de producción de primera fila. Toda ella resulta agradable, lo mismo en su ambiente que recoge admirablemente la vida del genial compositor Albeniz llevada con clara visión y perfección técnica a la pantalla, que en su dirección, en la que Juan de Orduña se nos muestra cada vez más acertado en sus realizaciones, que en su magnífica interpretación, en la que destaca sobre manera, sin querer restar méritos a los demás, la extraordinaria interpretación que Juanita Reina hace de su papel.

Ha sido bien recibida por la afición la que no quedo defraudada con la proyección de este "film" español subrayando con su numerosa asistencia la buena acogida prestada a "SERENATA ESPAÑOLA".

En resumen una buena cinta que coloca muy alto el pabellón de los estudios nacionales, siendo de esperar sigan los éxitos conseguidos en estos últimos tiempos.

Burgos, 30 de Mayo de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL
Angel Temiño

SERENATA ESPAÑOLA – CÁCERES - 17.12.1947

INFORME SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "SERENATA ESPAÑOLA".

En estos dos últimos días se ha dado a conocer en el cine CAPITOL de esta localidad, la película de producción nacional "Serenata Española" que ha alcanzado la general admiración del público.

Su música, tan conocida como estimada, por fuerza había de despertar el interés que desde los primeros momentos inspiró, encontrándose en ella aquella novelización similar que muchos imaginaron de la vida del genial músico español Isaac Albeniz, aun cuando, por ejemplo, cierta sensibilidad moral, hija del ambiente provinciano, encuentra inapropiado y hasta innecesario las escenas que se dejan traslucir del lugar más que mundano, en las fiestas báquicas que se ofrecen en Bruxelas, a modo de nuevas y elegantes posadas del amor, incitadoras del escrúpulo que han de sentir, real o verdadero, los enemigos aparentes del escándalo público.

Fuera de eso y circunscrito a la pudibundez de los obligados a velar por la moral ajena temiendo tanto al arte, aunque en privado se transija con mayores excesos, la película, por su realización, se considera como una maravilla del cine español, no obstante algunos detalles insignificantes, como la puñalada de Luna, quien por lo visto hasta de mentirijillas es incapaz de matar a nadie, ni bajo los efectos de esa atormentada pasión que tan bien sabe expresar en todo el desarrollo de la película, fuera de ese trance.

La revelación cumbre del cinema español, en el concepto unánime de los espectadores, es el niño Larriñaga Ladrón de Guevara, cuyas aptitudes para ofrecernos a un Albéniz en la infancia, no pueden ser más perfectas y geniales.

En cambio, el Albéniz que empezamos a conocer en Madrid en compañía de Arbós, hasta alcanzar la gloria de su fama en Nueva York, conserva impecable su lozana juventud, a pesar de la vida de inquietud y azares de más de treinta años. Julio Peña, por lo visto, ni en bromas quiere envejecer.

Se elogia con entusiasmo la interpretación de Juanita Reina, tan popular por su arte, así como la de Maruchi Fresno y demás participantes en el desarrollo de la película, ocupando el lugar que le corresponde, por su original y destacada labor, Antonio Vico, cuyo impresionante papel, por demás difícil, no desmerece, si es que no lo mejora, el recuerdo imborrable de su apellido en la "tragedia del Teatro Español.

En el aspecto técnico,"Serenata Española" viene a cumplir una de las finalidades que el público, sin explicárselo, echaba de menos. La humanización de la música que divinizó. Así debió ser la Granada, la Sevilla y la Córdoba y otros lugares de España que Albéniz consiguió elevar a las alturas de la sublimidad, a lo que se une el acierto de esa variedad de composiciones fotográficas encumbran en este arte el buen gusto y la competencia de la cinematografía nacional.

En suma: que la película gustó hasta lo pasional, aunque tuviera que tropezar con ese obstáculo de la peligrosidad con que fue señalada por cierta censura, lo que en ciudades como esta, no deja de ser un inconveniente de consideración.

CÁCERES, 17 diciembre 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Narciso Maderal

SERENATA ESPAÑOLA – JEREZ DE LA FRONTERA – 02.06.1947

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. con su oficio núm. 2481 a continuación le transcribo informe de la película de producción Nacional "SERENATA ESPAÑOLA" Hoja de Censura 7008 proyectada en el Cine Salón de JEREZ DE LA FRONTERA, día 25 al 25 de Mayo actual.

APARTADO a) Fue aceptada.

APARTADO b) La aceptación total fue debida a sus aspectos técnicos, artísticos y al argumento de la película mereciendo destacarse la parte musical de la película, los escenarios y la interpretación.

APARTADO c) Fueron totales.

APARTADO d) Todos los espectadores de las distintas clases la aceptaron y sobre todo el núcleo de
espectadores selectos amantes de la buena música.

Nuestra Delegación Local en Jerez de la Frontera en su informe nos dice:

Ha sido una película lograda en todos sus aspectos y la primera en dar a conocer la vida de uno de nuestros mejores músicos, en definitiva una buena película con todos los pronunciamientos favorables.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, a 2 de Junio 1.947.
EL DELEGADO PROVINCIAL

SERENATA ESPAÑOLA – CASTELLÓN – 22.06.48

Tengo el honor de informar a V.I. sobre el estreno en esta capital de la película nacional SERENATA ESPAÑOLA.

Pobre impresión produjo entre el público el referido estreno. La mayoría salió defraudada y escuchamos críticas acerca de su dirección, interpretación y sonido. A la primera le achacaban su lentitud, su abuso de escenas anecdóticas, el exceso de interiores, la teatralidad de la mayoría de escenas y la poca habilidad, en general, para intercalar los números cantables y musicales. Acerca de la interpretación escuchamos que es de las más flojas de las películas españolas; sobre el sonido se dijo que era monótono y en la mayoría de ocasiones desajustado con respecto a la acción.

Cree esta Delegación que se ha desaprovechado un buen guión, produciendo una película lenta y llena de imperfecciones, para cuya propaganda se ha servido de la figura de la protagonista, a la cual por otra parte no se dan ocasiones de verdadero lucimiento. Lo único apreciable estimamos son los momentos en que se interpreta la música de Albéniz, y si acaso alguna fotografía exterior a la que sin embargo se le da tono demasiado teatral. La interpretación demasiado afectada y el sonido con deficiencias.

Se acompaña la crítica del diario “Mediterráneo”.

Dios guarde a V.I. muchos anos.
Castellón 22 de Junio de 1948
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma: M. A. Zavala.

SERENATA ESPAÑOLA – CUENCA – 22.02.1949

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE .ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL CUMPLIENDO OFICIO CIRCULAR N° 24131

Título de la película: “SERENATA ESPAÑOLA”
Distribuidora: Cepisca
Director: Juan de Orduña
Fecha de proyección: 17 de febrero
Local: Cine España

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Podemos afirmar que la película en cuestión no ha sido bien aceptada entre los espectadores y aficionados a la cinematografía.

b) Razones de tipo técnico artístico, argumental, etc.

La técnica empleada en esta película no dista mucho de ese grado elemental y primario, característico de un arte que no ha llegado a su mayoría de edad. Sin embargo, no se culpa de esto totalmente al Director, que, aún moviéndose en un ambiente teatral, ha trabajado por imprimirle un ritmo y movimiento propiamente cinematográfico.

Desde el punto de vista artístico tampoco responde su realización e lo que el público esperaba, dado el tema, que por sí mismo se presta, a ello.

Si se consideran los elementos escénicos empleados no pueden hallarse más pobres, pues la acción se desenvuelve, como si dijéramos, entre cuatro paredes, que en este caso son unos decorados de lo más simples. Esta simpleza y mediocridad se hace manifiesta al presentar una serie de fotografías de la ciudad de Bruselas en las que de toda la ciudad solamente se ven unas mismas fachadas de una plaza imaginada, todo a base de telón. Tampoco ha sido aprovechado en todas sus dimensiones el elemento artístico que viene dado por la maravillosa música de Albéniz, falta de ambiente apropiado que le hubiera dado el realce que merece. La traducción de la música a la coreografía tampoco ha sido lograda en la medida apetecible, ofreciendo escaso valor artístico la interpretación de bailes españoles.

Del argumento podemos decir que, siendo interesante y lleno de motivos de verdadero interés dramático, no ha encontrado la armónica trabazón en su desarrollo. Sin ningún género de duda la labor de los intérpretes es del más ínfimo valor artístico, rezumando vulgaridad e inadaptación.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Hallamos perfectamente natural y lógica la reacción del público ante una película malograda, cuando por su argumento y la riqueza artística de su contenido con algo de inteligencia

y un poquito más de dinero hubiera podido obtenerse una magnífica película, muy del gusto del público español.

Cuenca, 22 de Febrero de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

SERENATA ESPAÑOLA – GRANADA – 28.04.1947

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "SERENATA ESPAÑOLA"

a) Aceptación o repulsa de que la película haya sido objeto, por parte del público.

La cinta a la que este informe alude, ha merecido buena acogida por parte del público, por las razones que en el apartado b) se especifican. Ha gustado en las clases cultural y socialmente más bajas por sus canciones ligeras y sus acciones regionales, que sin llegar a caer en la clásica "andaluzada", ponen una nota de color en la película. En el público superior ha agradado por su buena música.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental etc., que hayan podido originar tales reacciones:

Dirección acertada, aunque quizás en algunos momentos la acción sea demasiado lenta. Fotografía y decorados buenos. Guion original. Actores bien, con la sola excepción de Manuel Luna.

c) Si las mismas han sido parciales o totales.

Totales.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

En la totalidad por las razones expuestas en el primer apartado de este mismo informe.

e) Juicio propio.

Coincide con la opinión media general, y me permito estimar que sin suponer un gran avance, la cinta "Serenata Española", merece destacarse dentro de la cinematografía nacional.

f) En hojas separadas tengo el honor de acompañar las críticas de Prensa.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 28 de Abril de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

SERENATA ESPAÑOLA – HUELVA – 27.05.1947

En cumplimiento de lo ordenado en el oficio-circular n° 2481, a continuación informo sobre la proyección de la película "SERENATA ESPAÑOLA", estrenada en el Gran Teatro de ésta capital, el día 18 del actual:

a) La película ha sido bien acogida en general, exceptuando pequeños sectores.

b) Las razones de la buena acogida, se fundan en la acertada dirección y adaptación del argumento; estas razones no alcanzan a la interpretación, ya que salvando a Juanito Reina, se considera como muy mediocre la actuación de los restantes artistas. Los comentarios desfavorables son referentes a inmoralidad en el argumento principalmente, opinando también algunos que no debía haberse mezclado la música de Quiroga con la de Albeniz.

c) Las razones expuestas han sido totales, en cada uno de los sectores que las han comentado.

d) La buena acogida de ésta película en un grupo numerosísimo de espectadores de escaso nivel cultural, lo ha sido principalmente por la actuación de Juanito Reina. En el sector de más elevada cultura, ha ocio debidamente apreciada la labor del director, llevando a la pantalla con tanto acierto, aunque un poco novelada, la vida del inmortal Albeniz.

La película en cuestión, constituye un éxito más de nuestra producción cinematografía, opinando sin embargo, que éste tipo de argumentos no es apto para todos los públicos y que nuestra cinematografía debe producir películas de tan elevado nivel moral como artístico.

Se adjunta crítica publicada en el único diario de la demarcación "ODIEL".

Huelva 27 de mayo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL ACTUAL.
F: Francisco Mora Pérez

SERENATA ESPAÑOLA – ORENSE – 05.11.1947

Título de la película: "SERENATA ESPAÑOLA"
Casa productora: Cepicsa
Local en donde se estrenó: Xestira

a) ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE DICHA PELÍCULA HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PÚBLICO:

Esta película ha sido acogida totalmente con desagrado visible y manifiesto.

b) RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE HAYAN PODIDO ORIGINAR TALES REACCIONES:

Una razón que ha movido a juzgar totalmente desagradable, es la excesiva lentitud en el desarrollo; la monotonía que a través de toda ella se observa, es otra razón muy tomada en cuenta. Los decorados que se prestan para servir de escena tan bien a Bruselas, como a Nueva York constituye al igual que el número considerable de exteriores a realizar en dicha película lo que vulgarmente se denomina por "tostón". La pésima interpretación de todos los protagonistas, la eterna "españolada" del navajazo, las canciones de Quintero y Quiroga trasladadas a la época de Albéniz, llevan a la película a un fracaso rotundo.

c) DICHAS REACCIONES ¿HAN SIDO PARCIALES O TOTALES?

Totales.

d) EN QUE NÚCLEO DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON:

En todas las representaciones de esta cinta se ha observado que el público sin excepción alguna manifestaba gestos de aburrimiento y cansancio hasta el extremo de retirarse.

INFORME DE LA DELEGACIÓN

Esta Delegación considera acertadas las reacciones del público ante esta película nacional, sobre la vida de Albéniz. Desde luego la vida de este ilustre compositor, sin que sea grande en hechos conocidos, sino más bien oscura y trivial, debería servir para realizar una película que superase enormemente a "La Pródiga" y a "El Escándalo". La película no tiene otra finalidad más que servir comercialmente a los intereses de la casa productora sin poner nada por su parte para que el público no se encuentre totalmente defraudado y para llevar al ánimo del espectador algo de la música de Albéniz. Además durante el transcurso de la proyección no se coge nada completo de la obra de este compositor sino que se oyen a intervalos diversos momentos y no de los más importantes.

Esta Delegación cree oportuno hacer constar que tales películas deberían ser supervisadas por un consejo encargado de velar por los intereses artísticos y diríamos hasta morales, haciendo presentar a los individuos en todas sus facetas y no sólo presentar la del amor como la única influenciadora de todos los artistas.

Orense, 5 de noviembre de 1947
EL DELEGADO PROVINCIAL

SERENATA ESPAÑOLA – PALMA – 15.12.1947

INFORME SEGÚN EL OFICIO-CIRCULAR Nº 2481, DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA ",SERENATA ESPAÑOLA", ESTRENADA EN EL SALÓN RIALTO DE ESTA CAPITAL EL DÍA ONCE DE DICIEMBRE DE 1947.

ACEPTACIÓN O REPULSA DE QUE HA SIDO OBJETO POR PARTE DEL PUBLICO.

Ha sido recibida con aceptación por una minoría que pudiéramos llamar selecta. También ha tenido aceptación entre diversos sectores populares, debido a las intervenciones musicales de Juanita Reina.

Al sector medio el más numeroso ha parecido pesada y aburrida.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC. QUE HAN ORIGINADO TALES REACCIONES.

Diversas son las razones que han motivado la aceptación de la película. Para unos el fondo musical, para otros Juanita Reina, para otros la fotografía.

Y diversos son también los motivos de la repulsa. La pesadez argumental, sus espacios en blanco faltos de explicación, la deficientísima actuación de algunos artistas Julio Peña y Antonio Vico, por ejemplo y su abuso de parte documental.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES.

Como se indica han sido parciales, si bien forman mayoría las personas a quienes la película “no les ha parecido gran cosa”.

EN QUE NÚCLEOS DE ESPECTADORES Y CON QUE CARACTERÍSTICAS EN CADA CASO SE PRODUJERON

Todos los núcleos alabaron la fotografía y algún que otro alarde de dirección.

JUICIO DE LA DELEGAG1ON SOBRE LA PELÍCULA.

"Serenata española" es una película de la que destacan primeramente la parte fotográfica y la musical.

También la labor de dirección es acertada y hasta de ciertas ambiciones.

En contraposición con esto tiene una trama algo pesada en algunos momentos y una interpretación demasiado teatral en Antonio Vico y Manuel Luna, y deficiente en Julio Peña.

Destaca la actuación del pequeño actor que personifica la infancia de Isaac Albeniz y en cuanto a Juanita Reina, se desenvuelve con sencillez, sin exageraciones tan corrientes en artistas de su clase, si bien puede observarle cierta frialdad.

El montaje de la película es excelente y están resueltas satisfactoriamente todas las escenas.

En resumen, una película buena por algunos conceptos y regular por otros, pero que hubiera podido ser mucho mejor de haberse realizado con un protagonista que inculcara en la caracterización de Isaac Albeniz algo más de personalidad y naturalidad, al objeto de dar a la cinta une sensación de realidad de la que carece y que por lo cual no llega a emocionar al espectador.

Palma, 15 de Diciembre de 1947.
El Delegado,provincial de Educación Popular.

SERENATA ESPAÑOLA – SALAMANCA – 05.07.1947

El día 4 de Junio se estrena en el Teatro Coliseum de esta capital, la película titulada "SERENATA ESPAÑOLA".

a) La música de Albéniz hizo que afluyese gran cantidad de espectadores al estreno de "SERENATA ESPAÑOLA", aunque fuera de esto, su argumento no gustó ni tampoco su desarrollo.

b) El mérito casi exclusivo de la música fue la parte aceptable, pero no así todo lo que de técnica debe tener toda película.

c) La falta de técnica y debilidad del argumento, hizo que la película fuese rechazada totalmente.

d) El núcleo de espectadores que reaccionaron en contra de la película en su parte artística y técnica fue total.

Juicio personal del Delegado.

Lo único atrayente de esta película lo constituye la música de Isaac Albéniz. Su argumento completamente novelesco y coincidente pocas veces con la biografía auténtica del músico, resulta inaceptable, pues el fin de dar mayor vistosidad y atractivo a la música no lo fue conseguido, ya que adolece de bastantes fallos. Juan Orduña se ha dejado llevar de una excesiva teatralidad y inmovilizando la cámara hasta el punto de cansar. Cinematográficamente lo mejor conseguido es la interpretación visual que se da al fondo musical de "Sevilla" aunque peque también de la inmovilidad de que hablamos antes.

Dios guarde a V.I. muchos años.
SALAMANCA, 5 de Julio 1947.
EL SECRETARIO PROVINCIAL EN FUNCIONES DE DELEGADO

SERENATA ESPAÑOLA – SEVILLA – 21.05.1947

En cumplimiento a lo ordenado por V.S.I., en Oficio Circular Nº 2481, de la Sección de Cinematografía y Teatro, tengo el honor de informar que con fecha 15 del actual fue estrenada en ésta capital la película de producción nacional, titulada "SERENATA ESPAÑOLA", habiéndose obtenido de su proyección las impresiones siguientes:

a) El recibimiento otorgado a ésta película fue por parte del público calurosísimo.

b) Por su dirección, interpretación y argumento, en el que destaca la sonoridad impecable de su música.

c) Durante todo el tiempo que duró la proyección.

El juicio de ésta Delegación, es que efectivamente esta película es de una grandiosidad patente para el cine español, aunque no puede tomarse en consideración la gran acogida que la ha dispensado el público sevillano, toda vez que su protagonista Juanita Reina es un artista formada en esta ciudad y por la que el público siente una gran predilección.

Se adjunta critica de la prensa.

Dios guarde a V.S.I., muchos años.
Sevilla, 21 de mayo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR

SERENATA ESPAÑOLA – VALENCIA – 19.05.1947

INFORME DE LA PELÍCULA SERENATA ESPAÑOLA
Local: …
Fecha de estreno: 12-V-47

1°- Aceptación o repulsa que la película ha ya sido objeto por parte del público:
Rechazada por la mayoría del público.

2°- Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones:
Fotografía y sonido muy oscura la primera, el sonido regular, salvo en algunos fragmentos musicales. Argumento desvirtuado por un guion mediocre

3°- Si las reacciones del público han sido totales o parciales:
PARCIALES.

4°-JUICIO DEL DELEGADO: La película esta regularmente dirigida. Tendencia a la españolada en algunas escenas, y excesiva carga de sensualidad en otras. Una película malograda: la vida de Albéniz merecía otra cosa.

Valencia, 19 Mayo de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José Corts Grau

SERENATA ESPAÑOLA – VALLADOLID – 16.06.1947

INFORME QUE EMITE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE EDUCACIÓN POPULAR DE VALLADOLID, SOBRE, LA PELÍCULA NACIONAL "SERENATA ESPAÑOLA"

ACEPTACIÓN POR EL PÚBLICO.

Buena. Película discreta, realizada con gran honradez artística, de la que puede decirse que sin estridencias ha sido amablemente aceptada por el público.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC.

Muy acertada la elección del tema, y bastante bien conseguida su realización. Destaca la excelente calidad de la fotografía, dejando mucho que desear en cambio el sonido. Digna de mención es la magnífica y destacada actuación de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Esta Delegación se permita manifestar que la calidad de esta película debiera ser la mínima precisa para poderse proyectar cualquier producción cinematográfica. Película que sin grandes vuelos agrada al público, y no desprestigia al cine español.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Valladolid 16 de Junio de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: A. Santiago Juárez.

SI TE HUBIESES CASADO CONMIGO

Wiatcheslaw TOURJANSKY
1950
Campa

Seconde catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : romance ; comédie

Synopsis : Carlos et Enrique se dispute l'amour de Victoria. Le premier est un homme d'affaires qui dirige une compagnie d'assurance et Enrique est un écrivain à la mode à Barcelone, où il vient de publier la nouvelle *Si te hubiera casado conmigo*. Sa nouvelle narre l'ennui d'un couple marié, Isabel et Alfonso, deux personnages de fiction qui s'inspirent clairement de Carlos et de Victoria. Son roman entend ainsi démontrer à quoi ressemblerait la vie de Victoria si elle venait à choisir Carlos. Néanmoins, cette dernière ne parvient pas à se décider. A chaque fois qu'elle concède un rendez-vous à l'un, l'autre, jaloux, interfère systématiquement. Après de nombreux rebondissements et malentendus, Victoria finit par choisir Enrique, mais, même le jour de leurs noces, Carlos tente d'empêcher leur union. La scène finale se termine sur le trio et par un noir, laissant le soin aux spectateurs de choisir l'époux de Victoria.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Amparo Rivelles (Victoria Garrido:Isabel), Adriano Rimoldi (Carlos:Alfonso), Fernando Rey (Enrique), Tony d'Algy (Gabriel), Rosario Royo (Carmen), Modesto Cid (gérant de l'hôtel), Fernando Sancho (chauffeur de taxi), Lily Vicenty (amie de Victoria), Francisco Melgares (employé de la compagnie d'assurance), Antonio Bofarull (Sr. Rodriguez), Pedro Mascaro (commissaire de police), Mercedes Gibert, Tosita Muntana, José Camara.

Scénario : Wiatcheslaw Tourjansky, Enrique LLovet

Dialogues : Enrique Llovet

Photographie : Alfredo Fraile

Musique : Augusto Alguero, Julio Vives

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Il s'agit de l'unique film réalisé en Espagne par le réalisateur russe, Wiatcheslaw Tourjansky. Le film se démarque par une relative liberté de ton et un fonctionnement narratif original de mise en abyme.

Tout d'abord, le mariage est ici présenté comme un sorte de loterie, un immense jeu de hasard qui désacralise cet élément pourtant fondateur de l'ordre social du régime national-catholique.

De plus, le réalisateur fait le choix original d'intégrer les spectateurs à l'histoire en faisant en sorte que les personnages à l'écran s'adressent directement à eux. La scène finale est d'ailleurs révélatrice : elle ne tranche pas explicitement sur le dilemme de Victoria. On demande aux lecteurs/spectateurs de choisir entre les deux hommes, mais comme les spectateurs ne répondent pas (ou du moins les personnages ne les entendent pas), leur « non réponse » est interprétée comme une réponse : les personnages imaginent ainsi que le public a choisi Enrique pour Victoria.

LA RECEPTION DU FILM PAR EN PROVINCE

Nombre de rapports : 6

Période d'émission des rapports : du 5 octobre 1949 au 29 juillet 1951

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
17/04/1950	BURGOS	Cine Avenida	3		**3**
04/12/1950	CUENCA	Cine España	2	-2	**0,7**
29/07/1951	HUELVA	Teatro Mora	0	2	**0,7**
04/04/1950	SALAMANCA	Teatro Gran Via	-3		**-3**
05/09/1949	VALLADOLID		3		**3**
Non indiquée	VITORIA	Nuevo Teatro	-2	3	**-0,3**
				Moyenne générale	**0,7**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Non indiquée	ALAVA			**2**
17/04/1950	BURGOS	Angel Temiño Ruiz	DP	
04/12/1950	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**2**
29/07/1951	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**-2**
04/04/1950	SALAMANCA	Ramon Gomez Cantolla	DP	**-2**
05/09/1949	VALLADOLID	Luis Fernadez Plaza	SP	**2**
			Moyenne générale	**0,4**

SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO – ÁLAVA – NON DATÉ

INFORME DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "SI TE HUBIERAS CASADO CONMIGO"

Distribuidora: Suevia Films
Intérpretes: Amparito Rivelles, Adriano Rimoldi y Fernando Rey
Clasificación: Mayores de 16 años, sin cortes
Estreno: Nuevo Teatro el sábado 12 de marzo
Expte. Núm. 8440 de fecha 2-9-48

a) La película española "Si te hubieras casado conmigo", se estrenó en Vitoria dando lugar a una división de opiniones al hacer la crítica de la misma.

b) Nos encontramos con una película española en la que se introducen los modos y maneras del típico cine americano de presentar temas, ayunos de toda complicación sentimental y predominando lo intranscendente.

Se ha conseguido, siguiendo esa pauta, producir una película que interesa y es vista con agrado; aunque precisamente su intranscendencia sea para otros el verdadero punto de araque a la misma. Muy buena la interpretación tanto masculina como femenina.

c) Como ya hemos indicado la película que nos ocupa fue desfavorablemente comentada en muchos sectores.

d) Formaban el grupo de comentaristas desfavorables personas de muy diversos sectores, pero que suelen tener un punto de coincidencia: el combatir las producciones españolas, destacando los defectos y ocultando las virtudes.

e) El juicio de la Delegación, ante esta película es el de que nos encontramos ante un nuevo tipo de producción española en lo que se combinan, con bastante maestría, la intranscendencia del argumento con una buena interpretación y un afán de hacer pasar un buen rato al espectador.

Si valoramos esta finalidad, hallaremos debidamente justificada esta producción española, que si no supone una cosa de tipo notable, sí satisface plenamente el propósito del espectador, que acude a la sala de espectáculos para distraerse un tanto de las preocupaciones diarias.

Es indudable que un mayor mérito podrá tener el cine marcadamente educativo, pero no lo es menos que esta producción, en su intento y propósito, cuenta también son el beneplácito de muchos espectadores.

SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO – BURGOS – 17.04.1950

INFORME sobre la película española titulada " SI TE HUBIERAS CASADO CONMIGO", proyectada en el "Cine Avenida" de esta Capital durante los días 31 de Marzo y 1, 2 y 3 de Abril, clasificada "únicamente para mayores de 16 años", con hoja de censura Exp. nº 8440.

De la película "SI TE HUBIERAS CASADO CONMIGO" destaca principalmente su excelente comicidad. Sentado ésto, puede decirse que cuanto en ella se presentan no pasa de lo vulgar y corriente. El público así lo ha entendido y en sus comentarios y opiniones se ha expresado en esos tonos. La asistencia a los pases, no paso de regular y la Empresa, dándole carácter de película de relleno, la estrenó en sesión continua y en programa doble, proyectándose solamente durante cuatro días. Los intérpretes salen airosos de su cometido, consiguiéndose que los espectadores pasen un buen rato en el transcurso de su exhibición.

Burgos, 17 de Abril de 1950
EL DELEGADO PROVINCIAL

SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO – CUENCA – 04.12.1950

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRAFIÁ. SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: "SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO"
Distribuidora: Suevia Films
Director: W. Tourjansky
Fecha de proyección: 30 de noviembre y 1 de diciembre
Local: Cine España

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

De comedia entretenida y aceptable la ha calificado la mayor parte de los espectadores. No falta un sector de público más exigente que ha encontrado defectos, notables a su juicio, que restan mérito artístico a esta producción.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental etc.

Desde el punto de vista técnico y demás elementos materiales que entran en juego, en toda producción, ésta que nos ocupa, a juicio de los más, no traspasa los límites de lo normal, si se exceptúa el malabarismo realizado al hacer volver a la iglesia a los recién casados andando hacia atrás para salir desposada con el otro.

En el argumento se aprecia el modo original de exposición en sus primeros planos, al presentar como un hecho lo que solamente es una ficción novelesca que al mismo tiempo está íntimamente enlazada con la realidad ambiental.

Los defectos atribuidos a esta película recaen especialmente sobre la disposición del asunto, es decir, sobre el guión literario, por cuanto los motivos que sirven al desarrollo del tema se suceden con tan poca variedad que a la larga produce pesadez y retrasa el desenlace más de lo que la acción requiere.

En cuanto a la fórmula adoptada para el desenlace la mayor parte del público la califica de truculenta, pese a sus claros propósitos de originalidad y precisamente por los mismos, estimándose que es más propia de malabarismos cinematográficos que de comedia bien entendida.

La interpretación es aceptable, sin faltar quienes pongan en tela de juicio las aptitudes artísticas de la protagonista, Amparo Rivelles, tachada de falta de naturalidad interpretativa.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

En conjunto la película está realizada con dignidad artística. Algunos reparos se podían hacer a la tesis argumental, aun cuando por tratarse de una comedia se pueden pasar por alto. El desenlace, sin embargo, dado al asunto hace desmerecer artísticamente a esta película, porque en definitiva no es un desenlace lógico, sino una manera, bastante inverosímil por cierto de terminar un asunto, al que no se le sabe poner fin.

Cuenca, 4 de Diciembre de 1950.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO – HUELVA – 29.07.1951

De conformidad con lo dispuesto por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en ésta capital, al estreno de la película española "SI TE HUBIERAS CASADO CONMIGO", proyectada en el Teatro Mora el día 26 del actual:

a) En general, ha sido acogida con indiferencia. En reducidos sectores ha sido bien comentada.

b) Las razones de los comentarios favorables, se deben principalmente a la excelente dirección y fina comicidad de la película.

c) Han sido totales en el sector que los ha producido.

d) En el sector de espectadores, muy escaso, de elevado nivel cultural, aunque se comente favorablemente la parte técnica de la película, se critica que en ella se imita a las comedias norteamericanas en sus peores aspectos. El resto la ha acogido con indiferencia.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, aunque presenta cierta originalidad técnica, buena interpretación y fina comicidad, por la índole de su argumento que divulga costumbres y maneras totalmente contrarias a nuestras tradiciones familiares no es producción apta para todos los públicos, ni digna de nuestra cinematografía que debe ser fiel reflejo de la vida nacional y no imitación de las frívolas costumbres extranjeras.

No se ha publico crítica en la prensa.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 29 de agosto de 1951
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F:José Gonzales Duque de Heredia.

SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO – SALAMANCA – 04.04.1950

"SI TE HUBIERAS CASADO CONMIGO". Estrenada el 30 de marzo, en el Teatro “Gran Vía”.

a) Rechazada.

b) Por razones de todo tipo.

c) Totales.

d) En todos.

Juicio personal del Delegado que suscribe.

Llevados quizá de una exagerada exigencia para las realizaciones españolas, para la que queremos lo mejor o nada, no comprendemos ni justificamos estas altibajos que representa la película “Si te hubiese casado conmigo”. No hay en ella valor alguno que destacar, y ni aun siguiera la interpretación nos gusta, toda vez que se nota en los interpretes un desquiciamiento temperamental que no les va a nuestros actores ni actrices.

Dios guarde a V.I. muchos años.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fd°: R. G. Cantolla.

SI TE HUBIESE CASADO CONMIGO – VALLADOLID – 05.09.1949

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PELÍCULA NACIONAL. "SI TE HUBIESES CASADO CONMIGO".

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PÚBLICO. Esta película, comedia de enredo y casi vodevil, dado su tema intrascendente e inverosímil, con gran cantidad de situaciones graciosas, ha complacido al público.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ECT., Muy discreta la dirección siendo de alabar el dinamismo y animación que se la ha imprimido. También es buena la interpretación.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN. De lo dicho en los anteriores apartados se desprende, que dentro de la modestia propuesta, la película es una comedieta amable y desenfadada que sin añadir ningún brillo, no supeno desdoro para nuestro cine.

Dios guarde a V. I. muchos años.
Valladolid, 5 de septiembre de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
P. A. EL SECRETARIO PROVINCIAL
Fdo : Luis Fernández Madrid.

SISTEMA PELEGRÍN (EL)

Ignacio F. IQUINO
1951
IFI Producción

Première catégorie
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie

Synopsis : Inspiré du roman éponyme de Wenceslao Fernandez Flores (1949).

Héctor Pelegrín est un agent de sécurité qui s'ennuie profondément dans son travail. Un jour, il décide de changer de métier et parvient à être recruté en tant que professeur d'éducation physique au collège Ferrán. Le problème, c'est que Pelgrín n'a aucune idée de la façon d'enseigner le sport. Il décide d'organiser quelques parties de football, et peu à peu, l'idée lui vient de lancer une compétition sportive entre d'autres collèges. Il entraîne donc assidûment ses élèves pour cet événement. Néanmoins, lors du match final, il prend conscience que son équipe ne joue que dans l'espoir de gagner. Il tentera alors de leur apprendre les vertus du sport, et que, bien au-delà d'un simple jeu, le football est porteur de valeurs morales puissantes.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Fernando Fernán-Gómez (Héctor Pelegrín), Isabel de Castro (Luisa), Sergio Orta (Carlos Martínez), Manuel Monroy (Moscoso), Luis Pérez de León (Ferrán), Rafael Luis Clavo (Bremón), Ramón Giner (Gómez), José Calvo (le père de Gelasio), Gerardo Esteban (le présentateur), Carmen Valenzuela (mère de Gelasio), Federico Górriz, Augusto Ordóñez (père de Jeromín), Ricardo Valor, María Zaldívar (mère de Rosita), Mario Bustos (Sr. Pons)

Scénario et diéalogues : Igancio F. Iquino

Photographie : Pablo Ripoll

Musique : Augusto Alguró

EN BREF

Durant les années cinquante, le cinéma espagnol entame un cycle footballistique, où une dizaine de production mettent en exergue le ballon rond. Dans certaines d'entre elles, les réalisateurs ont même recours à des vedettes du football pour incarner les premiers rôles.

Dans *El sistema Pelgrín*, ce n'est pas le cas, car le personnage principal de cette comédie (Fernando Fernán-Gómez) est un agent de sécurité qui se recycle dans l'enseignement sans avoir véritablement en sa possession toutes les connaissances nécessaires… Le pouvoir comique de Fernando Fernán-Gómez est ici utilisé à bon escient pour accentuer les difficultés qu'il rencontre face à cet exercice.

Ce personnage maladroit se fait le porte-parole des valeurs que le régime associe traditionnellement au football à cette époque. Extrêmement populaire, il est vecteur de valeurs exclusivement masculines telles que la virilité, l'impétuosité, la force mais également la coopération ainsi que la camaraderie.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 8
Période d'émission des rapports : du 21 mars 1952 au 13 février 1954

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
10/04/1953	BADAJOZ	Teatro Lopez de Alaya	3		**3**
21/03/1952	CACERES	Cine Capitol			
09/04/1952	CASTELLON		3	-2	**1,3**
13/02/1954	CUENCA	Cine Alegria	2		**2**
Non indiquée	GRANADA	Coliseo Olympia	3		**3**
23/04/1952	HUELVA		2		**2**
15/05/1952	OVIEDO	Teatro Principado	3		**3**
05/05/1952	VALLADOLID		3		**3**
				Moyenne générale	**2,5**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
10/04/1953	BADAJOZ			**2**
21/03/1952	CACERES	Narciso Maderal Vaquero		
09/04/1952	CASTELLON	Manuel A. Zavala Diaz	DP	**2**
13/02/1954	CUENCA	José luis Alvarez de Castro		**3**
Non indiquée	GRANADA			**3**
23/04/1952	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**2**
15/05/1952	OVIEDO		Inspecteur	**2**
05/05/1952	VALLADOLID	Antolin Santiago Juarez		**2**
			Moyenne générale	**2,3**

El sistema pelegrin – Badajoz – 10.04.1953

BADAJOZ. CRITICA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "SISTEMA PELEGRIN" ESTRENADA EN EL TEATRO "LOPEZ AYALA" EL DÍA 9 ABRIL DE 1953

JUICIO DEL PÚBLICO

El público acudió gustoso al estreno de esta película, por ver al protagonista Fernán-Gómez que tiene gran aceptación como actor, en este público, saliendo del espectáculo satisfecho y contento, ya que el argumento es distraído, con humor y gracia, satisfaciendo completamente los deseos del público.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

La película "Sistema Pelegrin" hecha para ridiculizar el tremendo apasionamiento de todos los públicos por el fútbol, lo ha conseguido plenamente, siendo bajo el punto de vista cinematográfico, aceptable, ya que este bien de interpretación, fotografías, sonido y dirección. Lo único que estropea los interminables monólogos de Fernán-Gómez en sus explicaciones, que cansan, aburren y marean.

Badajoz 10 de Abril de 1953.

El sistema pelegrin – Cáceres - 21.03.1952

"EL SISTEMA PELEGRIN"

Película de producción nacional estrenada en el cine "Capitol" el dia 18 del actual

- INFORME -

Sin mas propaganda que la de un simple anuncio diciendo que aún no se había estrenado en Madrid, el día dieciocho se ofreció en el cine "Capitol" de esta Ciudad, la película de producción nacional titulada EL SISTEMA PELEGRIN, mantenida en la cartelera durante tres días a dos secciones diarias.

Basada en la novela del mismo título de Wenceslao Fernández Florez, ha sido realizada esta película sin otra pretensión que la de hacer pasar al público más de una hora de la forma más agradable utilizando como tema el fútbol, cuyo deporte, como es sabido, cuenta en nuestros días con un elevadísimo porcentaje de aficionados, por lo que se ha procurado llevar a la pantalla caricaturizados muy ingeniosamente casos como el del cobrador del autobús, que solo deja montar a los partidarios de su equipo y ese otro que sale de la barbería sin afeitar porque el que le sirve es del equipo contrario, como así mismo la figura del Secretario sumiso y respetuoso, que a cuenta del fútbol termina peleándose con su Jefe por divergencia de opinión, personajes todos ellos muy bien plasmados en la película.

Si bien al principio no está muy lograda su finalidad, lo va consiguiendo a medida de su proyección, aunque salta a la vista la diferencia que hay del humorismo de Fernández Florez expresado en literatura, a la comicidad que requiere realizado en la pantalla. Sin embargo, la gracia

y la ironía que en la misma se despliegan recuerdan sus artículos "De portería a portería", saliendo a relucir aquella feliz denominación del vise gol, por lo que el público en muchos episodios ríe de buena gana.

Claro que la figura principal y casi única, es la de Fernán Gómez interpretando a Héctor Pelegrín, que posible en otro no tendría el valor que se aprecia en la película por su desenvoltura y esa seriedad cómica que pudiera superar al famoso Belvedere, si surge un guionista que sepa apreciar sus aptitudes en este aspecto.

Con él, las" demás figuras quedan muy veladas; pero para no ser muy conocida en la pantalla Isabel de Castro, dio la sensación de constituir una promesa, sin desmerecer grandemente en los demás que toman parte en la película; y por lo que a la cámara respecta, harto hizo ésta con captar con esmero cuanto se le puso por delante.

Si el género que se trata de cultivar con esta película, logra imitadores afortunados y claro que con Fernán Gómez como base, el cine español puede tener por delante un vasto campo donde desarrollarse.

Cáceres, 21 de Marzo de 1952.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

El sistema pelegrin – Castellón – 09.04.1952

Recugar acogida ha tenido, en su estreno en esta capital, la película española titulada EL SISTEMA PELEGRIN. De algunos espectadores recogimos impresiones elogiosas en extremo, mientras que otros mostraban frialdad, criticando el excesivo aspecto de astracanada de la cinta de la cual únicamente, a su juicio, se salva la interpretación del protagonista.

Consideramos que la película, bien lograda en su estilo, resulta en muchas ocasiones monótona y falta de interés. Las escenas mejor o conseguidas son las francamente cómicas, ya que la ironía del dialogo no cuadra casi nunca con el ambiente de la película. Lo mejor de ella es el trabajo del protagonista, aunque con cierto afán de imitar a algún artista extranjero. La fotografía, sonido y presentación son buenos. Y sobre todo, consigue la película distraer y solazar a los espectadores, que es el fin que suponemos se propusieron primordialmente sus productores.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.I, muchos anos.
Castellón 9 de Abril de 1952.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala.

El sistema pelegrin – Cuenca – 13.02.1954

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título de la película: “EL SISTEMA PELEGRIN”
Director: Ignacio F. Iquino
Distribuidora: Warner Bros
Fecha de proyección: 6 y 7 de Febrero
Local: Cine Alegría

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Bien acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

La base de la película, es el diálogo lleno del fino humor y sátira a que su autor nos tiene acostumbrados, si bien en este caso no esta marcada la amargura.

La dirección no construye una reproducción, si bien la lleva discretamente con el ritmo que requiere.

Se necesitaba un intérprete elegido para este género de papel, y lo ha sido con acierto aunque en algunos momentos se exceda.

El resto de los personajes discretos y a tono con el total de factores técnicos que intervienen.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Resulta chispeante y por ello entretenida, salvándole el diálogo y la interpretación del personaje principal.

Se une recorte de prensa.

Cuenca, 13 de Febrero de 1954
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fd°: José L. Alvarez de Castro

El sistema pelegrin – Granada – non daté

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C NUM. 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA, "EL SISTEMA PELEGRIN".

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del público.

La película titulada "El sistema Pelegrin", ha tenido una magnifica aceptación por parte del público, toda vez que se trata de una cinta humorística realizada para divertir al espectador, cosa que logra plenamente.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Desde el punto de vista técnico, la cinta esta magníficamente conseguida y aunque, con exactitud, no se ha adaptado a la novela original, el film sigue a aquella en sus partes esenciales.

La dirección de Iquino es excelente, demostrando sus facultades de dirección de cintas de humor, que no tienen que envidiar a producciones extranjeras de este tipo.

Los interpretes perfectamente encajados en sus papeles, destacando a Fernando Fernán Gómez, el polifacético actor, que logra una completa y perfecta compenetración del personaje Pelegrin, fracasado en diversas especialidades y triunfador en cultura física.

c) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

Ha agradado en todos los sectores del público, dada su calidad.

d) Juicio propio.

La película de que se trata es una producción nacional perfectamente realizada y que interesa y satisface al espectador más exigente, toda vez que cuenta con una ágil dirección y excelente interpretación.

Fue estrenada en el Coliseo Olympia y estuvo en cartel durante los días 8 al 13, ambos inclusive.

e) En hoja adjunta se acompañan las criticas aparecidas en la prensa local.

Dios [RAPPORT INCOMPLET]

El sistema pelegrin – Huelva – 23.04.1952

Informe de la acogida dispensada en ésta capital, a la proyección de la película "EL SISTEMA PELEGRIN", estrenada en el Teatro Mora el día 16 del actual:

a) La película ha sido bien acogida.

b) Las razones, se deben a la índole de su argumento.

c) Han sido totales.

d) En general los comentarios son desfavorables en cuanto a valores técnicos, pero la ironía de su diálogo y la interpretación del protagonista, salva la pobreza de técnica.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión entretiene y hace reír al público, ya que su argumento, fina parodia de los sistemas empleados por los equipos de fútbol para la adquisición de jugadores, es de actualidad. Los comentarios desfavorables se refieren todos a la escasez de técnica y pobreza de medios. La interpretación de Fernán-Gómez, a la altura de su prestigio.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 23 de abril de 1952.
EL DELEGADO PROVINCIAL,
F: José González Duque de Heredia.

El sistema pelegrin – Oviedo – 15.05.1952

PELÍCULA: “EL SISTEMA PELEGRIN”
PRODUCTORA: I.F.I.
DIRECTOR: IGNACIO F. IQUINO
SALA: “TEATRO PRINCIPADO”

a) La novela de Wenceslao Fernández Florez, ha sido recogida y llevada a la pantalla con fidelidad, dando como resultado una producción alegre que fue acogida con satisfacción por el espectador.

b) El público apreció en ella en primer lugar el factor argumental, la interpretación excelente de Fernando Fernán Gómez y la dirección de Ignacio F. Iquino que logró una película dinámica y entretenida que llega muy bien al espectador.

Basada en la conocida obra de Wenceslao Fernández Flores, y con un guion del mismo, Ignacio F. Iquino, uno de nuestros mejores directores, ha logrado una película sencilla y agradable, sin muchas complicaciones, y que el público acepta complacido. La interpretación en la que es figura central Fernando Fernán Gómez es muy buena, destacando con él Isabel de Castro que realiza su papel con toda naturalidad y Sergio Orta. "El sistema Pelegrin" no es una producción de altos vuelos en la cinematografía española, pero si una cinta que ha de tener éxito, porque se apoya en un buen argumento, una buena dirección y excelentes intérpretes.

Oviedo 15 de Mayo 1952.
EL INSPECTOR.

El sistema pelegrin – Valladolid – 05.05.52

INFORME QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL SOBRE LA PRODUCCIÓN NACIONAL "EL SISTEMA PELEGRIN", ESTRENADA EN VALLADOLID, el 30-4-52.

ACEPTACIÓN POR PARTE DEL PUBLICO. - Un rato muy entretenido, entre constantes risas, proporcionó el público el estreno de esta cinta, que sin más pretensión que la de distraer lo consigue plenamente.

DETALLES DE CARÁCTER TÉCNICO, ARTÍSTICO, ETC. - Ignacio F. Iquino ha sabido dirigir con habilidad este film, si bien su labor no ofrecía grandes dificultades, ya que se ha limitado a seguir fielmente una parte de le novela del mismo título de Wenceslao F. Florez. Fernando Fernán-Gómez, realizo una labor digna de elogio en el papel de protagonista; Isabel de Castro, nos da un muestro de sus excelentes cualidades de actriz. El resto del reparto, muy bien conjuntado, cumple a la perfección su cometido. La fotografía y el sonido son buenos. También merece destacarse el dialogo en el que se transluce el fino humor de Wenceslao Fernández Florez.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN. - Se trata de une película sencillamente buena, sin grandes pretensiones, con la que se intenta hacer pasar un rato entretenido el público, objetivo que consigue plenamente. Todos los elementos que intervienen en el film, son merecedores de elogio, especialmente por lo que a la interpretación se refiere. En resumen, una cinta que se ve con agrado y que sin duda, tendrá gran aceptación por el público.

Dios guarde V.I. muchos años.
Valladolid, 5 de Mayo de 1952
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Fdo: A. Santiago Juárez.

SUCEDIO EN SEVILLA

José GUTIERREZ MASSEO
1955
CIFESA

Première catégorie B
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : musical ; drame : romance ; folklorique

Synopsis : Film inspiré de la nouvelle *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* de Alejandro Pérez Lugín.

Fernando est un ingénieur connu de Séville qui, durant des années, a eu pour associé un ami travailleur et entrepreneur. Cependant, ce dernier meurt et son fils, Alberto, désire le remplacer à la tête de l'entreprise et de l'un des plus importants *cortijos* de la ville dans lesquels les deux associés avaient investi. Mais Fernando voit Alberto comme un opportuniste. Alberto profite de sa nouvelle situation pour courtiser en cachette la fille de Fernando, Esperanza. Mais Juan Antonio, le fils du défunt gérant du *cortijo* l'aime déjà en secret, et les deux hommes vont se disputer son amour.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Juanita Reina (Esperanza), Rubén Rojo (Juan Antonio), Maria Piazzai (Maria Jesus), José Marco Davo (Fernando Aguilar), Juanjo Menéndez (Robert S. Morton), Julia Caba Alba (Setefilla), Candida Losada (Cristina), Mario Moreno (Ricardo parra), José Calvo (Mayoral Manuel), Elisa Méndez (Mme Martina), Laura Valenzuela (le modèle), Josefina Serratosa (spectatrice), Amlia Ortas (chanteuse)

Scénario et dialogues : José Gutiérrez Maesso, Antonio Abad Ojuel, Enrique Songel, Leonardo Martin

Photographie : Emilio Foriscot

Musique : Juan Ruiz de Azagra

Décors : Enrique Alarcon

EN BREF

Le film est un remake de 1942, *La Blanca Paloma* dans lequel le rôle principal était déjà interprété par Juanita Reina.

Il s'agit d'un film musical caractéristique de la période qui s'emploie à reprendre tous les éléments de folklore andalous, en mettant à l'honneur le flamenco, les danses sevillanes et le monde de la tauromachie.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 2
Période d'émission des rapports : du 31 août 1955 au 28 novembre 1955

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
31/08/1955	CUENCA	Cine Palmeras	3	-3	**1**
28/11/1955	HUELVA	Cine Oriente	3	-3	**1**
				Moyenne générale	**1**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
31/08/1955	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**-3**
28/11/1955	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**1**
			Moyenne générale	**-1**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1955)

SUCEDIÓ EN SEVILLA – CUENCA - 31.08.1955

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL.

Título: "SUCEDIO EN SEVILLA"
Director: José Gutiérrez Masseo
Distribuidora: CIFESA
Fecha de proyección: 20 al 24 de Agosto
Local: Cine Palmeras (verano)

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Es de las películas de ambiente andaluz acogidas alegremente por la mayoría del público y muy mal por la minoría entendida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

No cuenta más que con un sencillo argumento, conocidísimo por demás, en el que la joven enamorada de un señorito juerguista desprecia al hombre trabajador y honrado, terminando por

quererle al establecer la comparación entre ambos por sus acciones. Todo esto rodeado de toros, feria de Sevilla, romería del Rocío y canciones andaluzas.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

Una producción pobre en su totalidad. La dirección imprime un ritmo lentísimo. Fotografía plana. Interpretación falta de vida y sin ningún otro factor que destaque.

Cuenca, 31 de Agosto de l955.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Fdo: José L. Álvarez de Castro.

SUCEDIÓ EN SEVILLA – HUELVA – 28.11.1955

En cumplimiento de lo dispuesto por esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en esta capital, a la proyección de la película "SUCEDIÓ EN SEVILLA", estrenada en el cine "Oriente" el día 5 del actual:

a) La película ha sido mal acogida en un sector y bien en otros.

b) La mala acogida se debe al ambiente en que se desarrolla; la mayoría de los espectadores, la han acogido bien.

c) Han sido totales en cada sector.

d) En el sector de público más selecto, éstas películas, generalmente, son mal acogidas por la poca originalidad de sus argumentos. En el resto de los espectadores, muy numerosos, la película, por la índole de su argumento y la popularidad de su protagonista, ha sido muy bien acogida.

En cuanto al Delegado que suscribe, opina que "Sucedió en Sevilla", es una buena película folklórica, muy del esto de la masa de espectadores, con el atractivo de tener varias escenas rodadas realmente en la Romería del Rocío, que se celebra anualmente en esta provincia. La fotografía algunas muy buenas y otras malas.

En resumen, una película que no representa ningún avance en nuestra producción cinematográfica, pero muy del gusto del público que acude ordinariamente al cine que la ha proyectado.

Se adjunta crítica publicada en el periódico "ODIEL".

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva, 28 de noviembre de 1955.
EL DELEGADO PROVINCIAL ACCTAL

SUSPENSO EN COMUNISMO

Eduardo MANZANOS — Première catégorie A
1955
C.E.A. / Unión Films — Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : comédie ; espionnage

Synopsis : Trois exilés espagnols, Govi, José et Demetrio font leur formation au sein d'une école de terrorisme dirigé par le Parti Communiste en France, à Toulouse. A la fin de leur formation, les trois jeunes hommes sont envoyés en mission en Espagne pour mener des actions violentes afin de boycoter le tourisme. Après diverses péripéties dues à des quiproquos, ils arrivent dans un village aux alentours de la capitale madrilène. Là-bas, ils logent chez la mère et la fille de José, propriétaire d'un commerce. Les trois hommes prennent alors conscience de l'amour qu'ils portent à leur terre natale, à la culture et au peuple espagnol. Cependant, Govi, pris de remords vis à vis de la cause qu'il était censé défendre, convainc ses compagnons de retourner à Madrid pour reprendre leur mission. En chemin, ils sont interceptés par un commando communiste chargé de repérer les traîtres, et de les ramener à Toulouse pour les sanctionner. José parvient à s'échapper, alors que Govi et Demeterio sont contraints de refaire une formation au sein de l'école de terrorisme. Cependant, l'Espagne ne quitte plus leurs pensées. D'un commun accord, ils décident de tout faire pour retourner dans leur pays natal. Pour passer la frontière française, ils parviennent à justifier leur entrée sur le territoire en se déclarant comme de simples exilés désirant se rendre au match de football entre le Real Madrid et l'Atletico. La dernière scène montre ainsi les trois amis dans les gradins du stade Chamartín, réunis en Espagne.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Alfredo Mayo (Deleterio), Antonio Vico (José), Juanjo Menéndez (Govi), Carlota Bilbao (Isabel), Fernando Sancho (Pedro), Julia Caba Alba (Mme Maria), Miguel Pastor (préfet français), Julio Gorostegui (camarade du délégué du secteur sud-ouest), Lola Alba (Tatiana), Lis Rogi, Rufino Inglés (voyageur en autobús), Josefina Bejarana (Donosa Iruretagoyena), Marta Roel (gérante de la pension française)

Scénario et dialogues : J. María Palacios, Eduardo Manzanos Brochero

Photographie : Manuel Merino

Musique : Manuel Parada

Décors : Félix Moreno

EN BREF

Ce film constitue un véritable pamphlet anticommuniste caractéristique du premier franquisme et du contexte international de la Guerre Froide. La fièvre du maccarthysme qui se déchaîne aux Etats-Unis entre 1950 et 1954 influence le cinéma espagnol qui, en l'espace de cinq ans, se lance dans des attaques non dissimulées contre les soviétiques. Ces discours rejoignent la position de Franco qui s'est proclamé « sentinelle de l'Occident » et fer de lance de la chrétienté en Europe. Ainsi une partie de la production de la période aborde le communisme de façon manichéenne, où enfer et mort s'identifient au régime soviétique tandis que l'Espagne est construite, par opposition, comme un paradis salvateur.

LA RECEPTION DU FILM PAR LES PUBLICS PROVINCIAUX

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 12 septembre 1956

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
12/09/1956	CUENCA		-1		**-1**
				Moyenne générale	**-1**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
12/09/1956	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	**-3**
			Moyenne générale	**-3**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES
(1956)

SUSPENSO EN COMUNISMO – CUENCA – 12.09.1956

INFORME DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE EMITE ESTA DELEGACIÓN.

Título: "SUSPENSO EN COMUNISMO"
Director: Eduardo Manzanos
Casa distribuidora: AS Films S.A.
Fechas de proyección: 8-9-10

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

Discretamente acogida.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

La que en un principio parece que va a ser más que una regular producción (aun con argumento no original), por su dinamismo y fotografía, languidece a poco sin que llegue a tener interés.

La interpretación es mediana, contando con fotografía clara.

El dialogo vulgar, es a veces chabacano en su doble sentido.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN.

No se ha logrado el tono que una película de esta orientación debía tener.

Cuenca, 12 septiembre 1956, EL DELEGADO PROVINCIAL

TAMBOR DEL BRUCH (EL)

Ignacio F. IQUINO
1946
Ariel P. C.

Intérêt National
Tous publics
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : historique

Synopsis : En juin 1808, les troupes française reçoivent l'ordre de mater les rebellions qui ont éclaté dans les villes castillanes. La jeune Montserrat décide de rejoindre la ville de Martorell où son père est emprisonné. Cependant, des soldats français l'arrêtent lorsqu'ils découvrent qu'elle possède une lettre de la résistance. La jeune femme parvient à s'échapper. Les troupes françaises arrivent sur Martorell et le général qui les dirige investit la maison d'Enrique Torello. Bien que nombre des habitants le considèrent comme un traître, il est en réalité un vrai patriote. Il accompagne Montserrat pour qu'elle puisse voir son père avant qu'il ne meurt en prison. Avant de rendre son dernier souffle, le père de Montserrat leur fait promettre de se marier et de défendre leur liberté.

Un soir, le général français explique à Enrique son plan d'attaque afin de le piéger : il suspecte qu'Enrique est en réalité le chef des rebelles. Le jeune homme feint de soutenir les troupes françaises, mais son père, Blas, qui a assisté à la scène, vient à sa défense. Un affrontement entre les Français et les rebelles éclate, durant lequel Montserrat, Enrique et un enfant – auquel les soldats français avaient cassé son tambour – en profitent pour rejoindre les montages alentours. Ils retrouvent l'armée des patriotes 'apprêtant à combattre les troupes ennemies dans le col du Bruch. Lors de la bataille, les Espagnols font preuve d'une véritable résistance. Enrique affronte le colonel français, mais les deux hommes meurent, tandis que résonne en arrière fond le tambour du Bruch.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Ana Mariscal (Monserrat Raventos), Carlos Agostí (Blas), Rafael Luis Calvo (colonel Carotte), Modesto Cid (maire), Juan de Landa (Tomas), Jorge Greiner (lieutenant Richard), , José Nieto (Enric Torrello), Fernando Sancho, Ricardo Valle, Enrique Magalona

Scénario et dialogues : Ignacio F. Iquino, Juan Llado, Salvador Cerdan

Photographie : Pablo Ripoll

Musique : Ramón Ferrés

Décors : Juan Alberto Soler

EN BREF

Considéré comme un exemple de cinéma "patriotique", le film présente l'épisode bien connu de la résistance des Catalans contre les Français dans la région de Bruch, pendant la Guerre d'Indépendance (1808-1814). Il s'inspire de la légende selon laquelle un jeune homme jouant de son tambour dans les montagnes a fait prendre la fuite de l'armée française : l'écho de ses battements donnent l'impression aux ennemis qu'une immense armée les attend en embuscade.

L'intrigue reprend divers éléments caractéristiques des films historiques traitant de cet épisode. On trouve notamment la présence de personnages typiques : la femme espagnole traditionnelle, un Français qui prend conscience de la justesse du combat des Espagnols et rejoint les patriotes, un sceptique qui devient finalement un héros, etc.

Le film a profité du soutien de l'armée qui a fourni un nombre important de figurants pour la combat final, lui conférant un caractère spectaculaire pour l'époque.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 6

Période d'émission des rapports : du 5 novembre 1948 à mai 1949

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
Mai 1948	ALAVA	Nueva Teatro	2		2
18/03/1949	AVILA	Gran Cinema	0		0
02/12/1948	CASTELLON		3		3
05/11/1948	CUENCA	Cine España	3	2	2,7
10/01/1949	HUELVA	Teatro Mora	3	-2	1,3
04/12/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	Teatro Villamarta	2	-3	0,3
				Moyenne générale	**1,5**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
Mai 1948	ALAVA			2
18/03/1949	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	-2
02/12/1948	CASTELLON	Manuel Antonio Zavala Diaz	DP	2
05/11/1948	CUENCA	José Luis Alvarez de Castro	DP	3
10/01/1949	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	3
04/12/1948	JEREZ DE LA FRONTERA	José Cadiz Salvatierra	DL	-2
			Moyenne générale	**1**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1948-1949)

EL TAMBOR DEL BRUCH – AVALA -non daté
INFORME ESPECIAL SOBRE LA PELÍCULA ESPAÑOLA "EL TAMBOR DEL BRUCH"

Distribuidora : Hispano
Intérpretes : Ana Mariscal, José Nieto, Carlos Agosti, Juan de Landa
CALIFICACIÓN – Tolerada menores con cortes
Proyección : Estreno Sábado 22 de Mayo de 1948 – Nuevo Teatro
Expte. Num. 7995

a) La película española "El tambor del Bruch" recientemente proyectada en nuestra ciudad, ha merecido una crítica favorable en general.

b) Esta producción española, del corte de "Harca", "Alhucemas" "Los últimos Filipinas", etc. recoge fielmente las escenas históricas de la lucha española contra al francés invasor de 1808. En esta aspecto se ha conseguido una brillante película, que enardece patrióticamente el ánimo del espectador, y que consigue mantener, sin desmayos, el interés durante todo su desarrollo.

Toda ella esta bien lograda y ambientada, si bien en los primeros fotogramas se advierten ciertos defectos de luz, que hacen pasar un poco desapercibidas estas escenas, que se desarrollan en la panadería y en el Ayuntamiento.

En la interpretación destacan Juan de Landa y Ana Mariscal.

c) La película fue bien acogida por todos los sectores de público.

d) Nada que señalar.

e) El juicio que esta película española merece a la Delegación coincide en gran parte con lo expuesto.

Este género histórico, cuando se presenta con dignidad, llega con facilidad al alma del espectador español, que se ve plenamente representado en la película proyectada. Así ha sucedido con "El tambor del Bruch" que, si pasamos por alto la oscuridad de unas escenas y la lentitud de otras, hemos de considerar como una buena película en todos los órdenes de interpretación, técnica cinematografía y manejo de masas.

Es este último factor uno de los que mejor se desarrollan en las últimas producciones españolas y que les hace huir del carácter teatral de muchas anteriores.

Magníficamente lograda igualmente la parte musical y particularmente el fondo de las primeras y últimas escenas con la "Salve llamada" "Monserratina".

En resumen una buena película y un juicio general favorable a cargo del espectador

EL TAMBOR DEL BRUCH – ÁVILA – 18.03.1949

De acuerdo con lo dispuesto en la O-Circular N°2481, de fecha 30 de Noviembre de l946, y a sus efectos tengo el honor de emitir el presente INFORME de la película española estrenada en el Gran Cinema de esta capital el día 17 de los corrientes y que lleva por título "EL TAMBOR DEL BRUCH", dicho informe es el siguiente:

a) Puede decirse que ni aceptación ni repulsa halló en el público presente en el estreno en Ávila de esta película.

b) Razones de falta de valía artística y técnica de la película, salvándose de la repulsa por el argumento.

c) Totales.

d) Como quiera que solamente existen localidades de butacas, puede decirse que en el público que ocupa estas localidades.

A juicio de esta Delegación la película objeto de este informe solamente tiene una cosa buena y es el tema o argumento de la misma, en cuanto que fija su atención en un hecho heroico de la Guerra de la Independencia. Falta de unidad en el dialogo no existe ligazón, de tal manera adolece de este defecto que transcurre la película sin que logre interesar hasta la escenas finales de la batalla, y aún en esta, que se desenvuelve de una manera teatral y casi cómica. La interpretación mediocre. La dirección no honra a I.F. Iquino. En suma como anteriormente queda dicho solamente tiene de buena el argumento pero usando mal de él en lugar de terminar en una película del estilo de "Locura de amor" termina anodinamente sin pena ni gloria.

No se han publicado críticas.

Dios guarde a V.I muchos años.
Ávila a 18 de Marzo de 1.949.
EL DELEGADO
Firmado : J. Mayoral.

EL TAMBOR DEL BRUCH – CASTELLÓN – 02.12.1948

Tengo el honor de remitir a V.I .informe relativo a la película española titulada "EL TAMBOR DEL BRUCH", que ha sido estrenada en ésta Capital.

Entre el público ha obtenido la película un franco éxito. Únicamente comentarios elogiosos pudimos recoger de entre los espectadores, tanto en lo que se refiere a argumento cómo a dirección e interpretación.

Esta Delegación estima que la película constituye un acierto de la cinematografía nacional, ya que al tono de elevado patriotismo en que se desenvuelve hay que unir la muy estimable calidad lograda. Creemos que el éxito se debe principalmente a la labor de la dirección. Se han conseguido exteriores magníficos y demostrado la pericia en el movimiento de masas. Únicamente pudiéramos señalar la conveniencia de, en ciertos momentos, dar mayor movilidad a la acción. La fotografía y el sonido son de buena calidad. La ambientación y el decorado, muy cuidados un gran acierto son los números corales, en los que estimamos se debió prodigar más el folklore catalán. La labor de los interpretes raya a apreciable altura, tanto en las figuras protagonistas cómo en las secundarias.

Se acompaña la crítica de la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón, 2 de Diciembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firma : M.A. Zavala

EL TAMBOR DEL BRUCH – CUENCA – 05.11.1948

INFORME DE CRITICA CINEMATOGRAFIÁ SOBRE PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN NACIONAL QUE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL EMITE CUMPLIENDO OFICIO CIRCULAR N.º 2481.

Título de la película: "EL TAMBOR DEL BRUCH"
Distribuidora: Hispano Foxfilms
Director: F. Iquino
Fecha de proyección 1 y 2 de Noviembre
Local : Cine España

a) Aceptación o repulsa por parte del público.

En conjunto podemos decir que la película ha sido bien acogida por el público, no faltando algún sector, no muy numeroso, que no la halla tan aceptable.

Las razones de esta disconformidad las podamos hallar más que en una crítica detallada en-ese hábito, hecho ya tópico, de menos preciar las películas españolas. ' .

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc.

Las razones por las que ha gustado esta película a la mayor parte de los espectadores las hallamos en las consideraciones siguientes:

En primer término está la naturaleza del argumento que por sí mismo es suficientemente halagador a nuestro orgullo patriótico. Sin embargo, no basta por sí solo para explicar la favorable aceptación, pues de temas interesantes y populares también se hacen muy malas películas.

Principalmente ha influido el nodo de realizar este argumento, utilizando los recursos técnicos muy acertadamente, de acuerdo con las exigencias de la acción desarrollada.

Entre estos elementos técnicos se aprecia la movilidad de cámara, la plasticidad de la fotografía y el dinamismo de las imágenes que sirven su auténtica finalidad de expresión, de manera que en ningún momento se hace pesada la proyección, sino que por el contrario la nota dominante es la fluidez que impregna el desarrollo todo del argumento.

Por lo que respecta al dialogo, este es preciso y adecuado al carácter de los personajes que tipifican la acción. Se ha hecho notar que el Director ha sabido huir de la superabundancia de dialogo en que generalmente incurren gran parte de los directores cinematográficos españoles.

Del valor cinematográfico de esta película no se puede dudar a juicio de espectadores calificados, que en prueba de al afirmación exponen el contraste de un episodio de tipo popular, como es el tratado en la película, limitado de horizontes y grandiosidades espectaculares, y por otra parte el resultado obtenido de mantener constantemente el interés, sin que este decaiga en ningún momento. Asimismo, se señala en prueba de este valor cinematográfico labor de los intérpretes que, siendo buena, tampoco es ten destacada con para que el mérito de la película pueda descansar en esa labor de interpretación.

c) Totalidad o parcialidad de las reacciones.

Ya decimos en el apartado primero que el mayor porcentaje de espectadores la considera de gusto constituyendo un acierto de realización, y que solamente un grupo limitado; sin encontrarla mala, ha dejadose sentir un poco decepcionado.

JUICIO DE ESTA DELEGACIÓN

Estimamos que esta película honra a nuestro "cine" nacional no solo por haber elegido un episodio de alto interés patriótico, sino por el modo de haberlo tratado desde el punto de vista cinematográfico.

En él se hace patente el carácter eminentemente popular de nuestra Guerra de la Independencia, centrando la acción en personajes auténticamente representativos de las virtudes patrias de valor guerrero y de fuerte sentido patriótico frente al extranjero.

La realización cinematográfica estimamos que es sumamente acertada, los tipos presentados están dotados de caliente humanidad, y es nota dominante la espontaneidad y naturalidad de sus reacciones.

Cuenca, 5 de Noviembre de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F : José L. Álvarez de Castro

EL TAMBOR DEL BRUCH – JEREZ DE LA FRONTERA - 04.12.1948

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en oficio número 2481 le transcribo informe de la película de producción nacional "EL TAMBOR DEL BRUCH", hoja de censura n° 7995, proyectada en el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera el día 19-11-48.

APARTADO a) Sin una unanimidad absoluta puede decirse que fue aceptada.
APARTADO b) Únicamente el argumento.
APARTADO c) Casi total.
APARTADO d) En los espectadores de localidades baratas y en los demás sectores de público, excepto los expertos en cine.

JUICIO: Nuestra Delegación Local en Jerez de la Frontera nos informa como sigue: "Desde el punto de vista patriótico la película resulta buena, aunque artísticamente deja mucho que desear, sobre todo la interpretación que no esta a tono. Exceso de escenas exteriores y los interiores mal conseguidos.

Estos defectos técnicos fueron poco apreciados por la emotividad que a ratos tiene la película.

Se incluye recorte de prensa del Diario "Ayer" de Jerez de la Frontera.

Dios guarde a V.I. muchos años.
CÁDIZ, 4 de Diciembre 1.948
EL DELEGADO PROVINCIAL

EL TAMBOR DEL BRUCH –GRANADA – 03.06.1948

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO, DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N° 2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "EL TAMBOR DEL BRUCH".

a) Aceptación ó repulsa de que la película haya sido objeto por parte del público:

La película titulada "El Tambor del Bruch", ha tenido, en general, una buena acogida por parte de todos los sectores del público, ya que se trata de una cinta de excelente calidad y buenos valores cinematográficos, que resalta el fervor patriótico del pueblo español, frente a las tropas Napoleónicas invasoras del país.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental,etc.,que hayan podido originar tales reacciones:

Basado en la histórica batalla del Bruch, contra los franceses, Ignacio F. Iquino, autor del interesante argumento y buen guion, ha obtenido una magnifica realización, con muchos destellos de buen cine y que se sigue con gran interés.

La acertada dirección, culmina en las escenas de la batalla, magníficamente logradas, contando además esta película con una excelente fotografía de Ripoll, y una bella música de Farres. La esplendida interpretación y el tono humano y patriótico de sus personajes, avalan la buena calidad de la película, merecidamente declarada de "Interés Nacional".

c) Si las mismas son parciales o totales:

Totales, dado el interés y los buenos valores cinematográficos de la cinta.

d) En que núcleo de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron:

En todos los sectores de público no obstante situarse la acción en la comarca catalana, ya que en la película se exalta el patriotismo español.

e) Juicio propio:

La película que nos ocupa, constituye un éxito de la productora "Emisora", y de su Director Iquino, siendo un buen ejemplo de lo que debe ser la producción nacional.

Dios guarde a V.S.I. muchos años.
Granada a 3 de Junio de 1948.
EL DELEGADO PROVINCIAL.,
Firmado : José León Arcas.

EL TAMBOR DEL BRUCH –HUELVA – 10.01.1949

De conformidad con el contenido del oficio-circular número 2481 de esa Dirección General, a continuación se informa sobre la acogida dispensada en esta capital, a la proyección de la película de producción nacional
“EL TAMBOR DEL BRUCH”, estrenada en el Teatro Mora de esta capital, el día 1 del actual :

a) La película, por la índole de su argumento, ha sido muy bien acogida en general.

b) Las principales razones de esta buena acogida, se refieren principalmente a la parte argumental y técnica, oyéndose muchos comentarios favorables especialmente a la calidad de la fotografía.

c) De esta buena acogida general, hay que excluir el grupo de espectadores dispuestos siempre a encontrar fallos en nuestras producciones, que opinan que con ese argumento podrían haber lograda una película mucho mejor.

d) En el grupo de espectadores de escaso nivel cultural, ha sido bien acogida, porque el interés no decae y por su argumento altamente patriótico, viéndose su producción interrumpida con frecuencia por los aplausos de los espectadores de localidades modestas.

A juicio del Delegado que suscribe, esta producción es un acierto más de nuestra cinematografía, que sin significar nuevos avances en la producción, se ve con agrado, ya que, aparte del interés el argumento, tanto la interpretación como la dirección satisfacen al espectador.

Se adjunta recorte de la crítica publicada en el periódico "ODIEL", único de la demarcación.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva 10 de enero de 1949.
EL DELEGADO PROVINCIAL
F: José González Duque de Heredia.

TIERRA SEDIENTA

Rafael GIL
1945
Goya Producciones Cinematográficas

Première catégorie
Tous les publics
Prix du SNE ; Prix du CEC pour José María Lado (meilleur deuxième rôle)

Genre(s) cinématographique(s) : drame social

Synopsis : Inspiré du roman *Tierra Sedienta* de José Fernández Gómez.

Dans un petit village espagnol, un immense barrage est en cours de construction, destiné à alimenter en eau tout le village et ses cultures. Ses habitants accueillent néanmoins avec méfiance ce grand projet, qui les oblige à abandonner leurs terres et leur passé. Le cacique du village profite de la situation pour organiser des sabotages continus contre l'installation hydraulique. La tension monte entre les villageois et les promoteurs de la nouvelle infrastructure, pour sombrer dans la violence : l'ingénieur du projet est victime d'un attentat, dans lequel un ouvrier perd la vie. Ce drame fait alors prendre conscience aux villageois que la violence ne résout rien. Peu à peu, ils finissent par accepter le projet et les travaux se terminent paisiblement.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Ana María Campoy (Ana), Mary Delgado (María), Julio Peña (Andrés), Fernando Rey (Carlos), María Saco (la vieille femme), Irene Caba Alba (la concierge), Conchita Fernández (Clarita), Alberto Romea (le curé), José María Lado (don Justo), Luisito Martínez (Juanín), José Jaspe (Romero), Jacinto Quincoces (Emilio), José Portes (chauffeur), Juana Manso (vieille femme), Casimiro Hurtado (Laureano), Félix Fernández (Eusebio), Manuel Paris (Benito), Ángel Álvarez (le garde), Santiago Rivero (Rafael), Santiago Bernal (José), Julio Infiesta (Julio), Antonio Bayón, José Prada, Nicolás D. Perchicot, Alfredo Fraile, Luis Cayuela (l'enfant).

Scénario : Rafael Gil

Dialogues : Eduardo Marquina

Photographie : Alfredo Fraile

Musique : Juan Quintero

Décors : Pierre Schild

EN BREF

Durant la *posguerra*, les réalisateurs espagnols tentent timidement de s'emparer de thèmes sociaux, inspiré par le néoréalisme italien, bien que le régime y soit hostile.

Le scénario de Rafael Gil a ainsi fait l'objet de nombreuses objections de la part des censeurs, qui ne voyaient pas d'un œil favorable le phénomène de lutte des classes que le film suggérait ainsi que la critique sous-jacente de la politique de reconstruction entamée par le régime. En effet, aux lendemains de la guerre civile, le pays entre dans une importante phase de reconstruction et dans une tentative de modernisation, qui bouleverse le paysage et les sociétés rurales. Le discours franquiste estime qu'il s'agit d'un mal nécessaire pour que le pays renaisse de ses cendres. Le film est finalement autorisé par les censeurs grâce à la morale finale, qui illustre l'acceptation de la modernité par les villageois qui y étaient auparavant hostiles.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 3
Période d'émission des rapports : du 9 décembre 1946 au 13 novembre 1950

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
18/11/1950	AVILA	Teatro Principal	0	-3	**-1**
Décembre 1946	MURCIA	Teatro Circo	2		**2**
22/02/1947	TERUEL		0		**0**
				Moyenne générale	**0,3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
18/11/1950	AVILA	José Mayoral Encinar	DP	**0**
Décembre 1946	MURCIA	Manuel Fernandez-Delgado Maroto	DP	**-3**
22/02/1947	TERUEL	José Maria Lopez Gomez Cordobes	DP	**-2**
			Moyenne générale	**-1,7**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1946-1950)

TIERRA SEDIENTA – AVILA – 18.11.1950

A tenor de lo dispuesto por V.I. en O-Circular N°2481 y a sus efectos, tengo el honor de elevar a V.I. el presente INFORME de la película española "TIERRA SEDIENTA" estrenada en el Teatro Principal de esta capital el día 16 de los corrientes, siendo aquel como sigue:

a) Repulsa e indiferencia.

b) Totales.

c) Publico de graderío y butacas.

El juicio de esta Delegación sobre tal película queda sintetizado en dos palabras: sin relieves. Nada hay que destacar en esta cinta, que ni por su dirección, argumento e interpretación artística pasa de una pobre medianía, y así trascurre su proyección entre el bostezo o repulsa del espectador decepcionado.

No se publicaron críticas.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Ávila a 18 de Noviembre de 1950.
EL DELEGADO,
Firmado: J. MAYORAL.

TIERRA SEDIENTA – MURCIA – NON DATÉ

Opinión que ha producido la proyección de esta película, estrenada en el Teatro Circo el día 9 de Diciembre de 1946.

Ha sido bien acogida por el escaso público que asiste a los estrenos de producciones españolas. Sin embargo se ha notado disgusto en los asistentes por el tema, puesto que, opinaban, se está harto de sabotajes y luchas entre obreros y patronos.

A esta Delegación la película le parece francamente detestable. La mayoría de los planos son puramente teatrales, y el esbozo de fundidos en los planos de la maquinaria de una gran infantilidad cinematográfica.

La tesis simplista y un tanto demagógica, puesto que el culpable, Julio Peña, al final resulta simpático a la gran masa. Su arrepentimiento - unos pocos metros de película - no pueden hacer olvidar en la mente de las gentes no preparadas o infantiles (la película está tolerada para menores de 16 años) toda una serie de luchas y actos de rebeldías.

Ana María Campoy, desambientada. Y Fernando Rey, con poco aire de ingeniero. Entendemos que se debe cuidar muchísimo la identificación psicológica del actor con el papel que

desempeña. Fotografía obscura, aunque a veces este defecto sirve para ocultar el exceso de decorados.

En resumen, una mala película.

EL DELEGADO PROVINCIAL
F: Manuel Fernández-Delgado Maroto.

TIERRA SEDIENTA – TERUEL – 22.02.1947

INFORME SOBRE LA PROYECCIÓN DE LA PELÍCULA DE NACIONALIDAD ESPAÑOLA, TITULADA "TIERRA SEDIENTA".

La presente película, fue acogida indiferentemente por el público, ya que durante el tiempo que se proyectó, la sala del local estaba casi desierta, y el poco personal que asistió, salió defraudado de ella, comentando entre otras cosas el dialogo de los artistas, y sobre todo el de la primera actriz, ya que pronunciaba con un ceceó marcadísimo, y que en los momentos más emocionantes, resultaba francamente desagradable.

La actuación de los artistas afectada y falta de naturalidad, como en tantas otras películas españolas.

La opinión particular de esta Delegación es la de que esta película técnicamente es floja, destacándose entre otros defectos, el que la dirección es más bien de teatro que de cine, pues se deja ver varios defectos como son los de la escena del atentado dirigido al Ingeniero, en que los personajes están malísimamente colocados, y como rodeada de algo de confusión, que hace que el espectador no pueda amoldarse al argumentó de la misma.

No obstante todo ello, se puede afirmar en favor de esta producción de que el guión, no esta de todo mal, y que las escenas se suceden con bastante continuidad, cosa que en otras películas españolas lo consiguen los directores con bastante dificultad.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Teruel 22 de Febrero de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL.

VÉRTIGO

Eusebio FERNÁNDEZ ADARVÍN
1951
CIFESA

Seconde catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : romance ; drame

Synopsis : Le couple formé par le duc don Alvaro et son épouse María n'est plus heureux depuis qu'Alvaro s'est épris d'une autre femme, Blanca. Les deux femmes s'affrontent et durant une de leur dispute, Blanca accuse la duchesse d'être responsable du malheur de son mari car elle ne peut pas lui donner d'enfants. Bien décidée à reconquérir son mari, María lui fait croire que les médecins lui ayant annoncé sa stérilité se sont en réalité trompés de diagnostic. Et contre toute attente, elle parvient effectivement à tomber enceinte mais elle décide de garder le secret quelques temps. Durant la Semaine Sainte cependant, elle est victime d'un malaise qui révèle aux yeux de tous son état. Quelques mois plus tard, elle meurt en donnant naissance à son fils. Le duc prenant conscience que cette tragédie a été en partie causée par son égoïsme et son infidélité se repent sur le lit de mort de son épouse.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Fernando Granada (Alvaro), Ana Mariscal (Blanca), Lina Yegros (María), Lola Ramos (Carmela) ; Félix Fernández, Modesto Cid, María Severini, Alfonso Estela, Carlitos Pérez de Rozas, Luisito Sanjuan

Scénario et dialogues : Eusebio Fernández Ardavín

Photographie : Manuel Berenguer (intérieurs), Andrés Pérez Cubero et Jos » L. Pérez de Rozas (extérieurs)

Musique : Jesús García Leoz

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Vértigo est une production en totale adéquation avec la morale nationale-catholique du régime et représentatif de l'archétype féminin sous le premier franquisme.

María, si elle incarne l'épouse parfaitement dévouée, est victime du rejet de son mari à cause de sa stérilité supposée. Elle ne peut donc remplir la fonction la plus importante dévolu au corps féminin : celui de procréer. Elle incarne également l'idéal sacrificiel auquel les femmes sont associées dans l'imaginaire franquiste : malgré l'humiliation des infidélités de son mari, elle se bat corps et âmes pour reconquérir son amour, garde pour elle le secret d'une grossesse qu'elle a tant espérée pour ne pas donner de faux espoirs à son époux et finit par mourir en donnant la vie. Elle est ainsi l'incarnation de la mère sacrifiée, entièrement dévouée à préserver le bonheur familial.

A l'inverse, le personnage de Blanca est construit en opposition : elle incarne la tentation, celle qui par ses atouts menace la félicité conjugale et qui, par ses mots cruels, dénie à María son rôle véritable d'épouse.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 3
Période d'émission des rapports : du 10 octobre 1951 au 25 novembre 1953

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
25/11/1953	CASTELLON		-3		**-3**
13/10/1951	GRANADA	Teatro Cervantes	1		**1**
10/09/1951	PALMA	Palacio Avenida	0		**0**
				Moyenne générale	-0,7

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
25/11/1953	CASTELLON	Manuel A. Zavala Diaz	DP	**-3**
13/10/1951	GRANADA	José Leon Arcas	DP	**-3**
10/09/1951	PALMA	Francisco Soriano Frade	DP	**-2**
			Moyenne générale	**-2,7**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1951-1953)

VÉRTIGO – CASTELLÓN – 25.11.1953

Escaso interés despertó entre el público la película española titulada VÉRTIGO, estrenada en esta capital. Recogimos críticas de entre los espectadores sobre el poco interés del argumento, la mediocre interpretación y las deficiencias del color.

Estimamos que la película, de escasa pretensiones, reúne pocos valores cinematográficos. El argumento, en su tono folletinesco es poco acertado para los públicos de hoy.

La interpretación no pasa de mediocre y el color es chillón y exagerado.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Castellón 25 de Noviembre 1953.
EL DELEGADO PROVINCIAL.
Firma: M. A. Zavala

VÉRTIGO – GRANADA – 13.10.1951

INFORME QUE SE REMITE A LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFIÁ Y TEATRO DE CONFORMIDAD CON EL O.C. N°2481, SOBRE LA PELÍCULA TITULADA "VÉRTIGO".

a) Aceptación o reparos de que la película haya sido objeto por parte del público.

Esta película nacional ha tenido escasa aceptación por parte del público pues se trata de una cinta de escasa calidad artística, medianamente realizada, y con los consabidos tópicos andaluces, del señorito, la bailadora, el flamenco etc.

b) Razones de tipo técnico, artístico, argumental, etc., que hayan podido originar tales reacciones.

Desde el punto de vista técnico, la cinta es vulgar, pues ni su argumento ofrece nada notable ni nuevo, ni en su realización se puede destacar escena alguna de calidad cinematográfica. Es una película hecha a la medida de un determinado actor especialista en tipo de señorito andaluz.

La interpretación es discreta, a cargo de Fernando Granada, Lina Yedros, Lola Ramos, José Suarez, Félix Fernández, y un grupo de secundarios que sales al paso en sus cometidos.

c) En que núcleos de espectadores y con qué características en cada clase se produjeron.

En casi todos los sectores del público, por el escaso valor artístico de la cinta.

d) Juicio Propio.

La película nacional titulada "Vértigo", es francamente vulgar, pues carece de calidad y nivel artístico, tanto en su argumento como en su realización.

Estrenada en una sala de primera categoría, Teatro Cervantes, permaneció en cartel durante los días 28 del pasado Septiembre al 4 del actual, ambos inclusivas.

e) En hoja adjunta se acompaña lo crítica publicada por el Diario "Ideal".

Dios guarde a V.S.I. muchos años.

Granada 13 de Octubre de 1951
EL DELEGADO PROVINCIAL,
Firmado: José León Arcas.

VÉRTIGO – PALMA – 10.09.1951

INFORME DE ESTA DELEGACIÓN PROVINCIAL, SEGÚN EL OFICIO CIRCULAR NÚMERO 2481 DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA TITULADA "VÉRTIGO ", ESTRENADA EN EL PALACIO AVENIDA DE ESTA CAPITAL, EL DÍA 31 DE AGOSTO DE 1951.

ACOGIDA DE QUE HA SIDO OBJETO LA PELÍCULA.

La película estrenada como principio de temporada, ha sido acogida con frialdad, a pesar de haberse desarrollado una buena propaganda de la misma.

El público la ha comentado como demasiado teatral, con argumento que roza la "españolada" y desarrollada con lentitud y poca pericia cinematográfica.

RAZONES DE TIPO TÉCNICO, ARTÍSTICO, ARGUMENTAL, ETC., QUE ORIGINARON TALES REACCIONES.

No puede apuntarse que la reacción haya sido desfavorable, sino únicamente que ha sido película ha la cual se ha concedido escasa importancia, comentándose, únicamente, con elogios los maravillosos paisajes fotografiados y la puesta en escena, bastante acertada.

SI LAS MISMAS HAN SIDO TOTALES O PARCIALES.

Nada importante que señalar.

NÚCLEOS DE ESPECTADORES EN QUE SE ORIGINARON TALES REACCIONES Y CARACTERÍSTICAS QUE SE PRODUJERON EN CADA CASO.

Nada importante que señalar.

JUICIO DE LA DELEGACIÓN SOBRE LA PELÍCULA.

"Vértigo" resulta una película de regular categoría, en la que una técnica e interpretación mediocre dan cierta vida a un argumento antiguo y de escaso interés.

Resulta excelente el montaje y la fotografía. La técnica de color es también mediocre, abundando las tonalidades azules y amarillas, al igual que en otras cintas españolas.

La dirección, llevada sin grandes afanes, es cuidadosa y eficiente.

Palma de Mallorca, 10 de septiembre de 1951.
El Delegado provincial

VIDA EMPIEZA A MEDIANOCHE (LA)

Juan de ORDUÑA
1944
CIFESA

Seconde catégorie
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : drame ; romance

Synopsis : Adaptation de la nouvelle éponyme de Luisa María Linares.

Silvia arrive à Madrid pour occuper un poste de secrétaire. Elle est hébergée dans l'appartement d'une amie, Marcela, partie en voyage, qu'elle doit partager avec une jeune femme travaillant au théâtre. Cependant, à minuit, ce n'est pas une jeune fille qui pénètre dans l'appartement mais un vieil homme accompagné d'un jeune acteur, Ricardo. Ce dernier, lorsqu'il rencontre Silvia, se fait passer pour son époux devant le vieil homme. Il lui explique qu'il l'a confondue avec la jeune actrice censée loger ici et qu'il a payé pour jouer cette farce à son grand-père. En effet, Ricardo est parvenu à se faire passer pour son frère, Guillermo, aux yeux du vieillard dont la santé, l'ouïe et la vue vacillent. Il a orchestré ce mensonge pour le préserver d'une terrible vérité : le décès prématuré de Guillermo. Silvia accepte donc de jouer la comédie. Cependant, peu à peu, le grand-père de Ricardo commence à avoir des doutes et finit par découvrir la supercherie.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : Marta Santaolla (Silvia), Armando Calvo (Ricardo), Julia Lajos (María Linz), José María Seoane (Álvaro), José Isbert (le grand-père), María Isbert (Clarita), Consuelo de Nieva (Marcela), José Prada (Juan), Manuel Soto (directeur de l'hôtel), Luis Sanz (Guillermito), Manuel Requena (Gorito), Xan das Bolas, Dolores Castillejos, Antonio Riquelme, Rosita Yarza, Charito Leonis

Scénario : Juan de Orduña

Dialogues : Antonio Mas Guindal, Juan de Orduña

Photographie : Guillermo Goldenberger

Musique : Juan Quintero

Décors : Enrique Alarcón

EN BREF

Ce film a été tourné par Juan de Orduña en parallèle d'une autre production pour CIFESA, *Tuvo la culpa Adán*, sorti un mois plus tôt. Néanmoins, après l'échec commercial obtenu par ce dernier, CIFESA décide de ne pas distribuer *La vida empieza a medianoche* dans les salles de première catégorie.

Le film retrace l'histoire inspirée d'une nouvelle sentimentale dont le dénouement est attendu : les deux personnages principaux finissent par s'unir au cours de l'intrigue. Cependant, le film a le mérite d'introduire des personnages qui s'échappent de l'archétype féminin franquiste. Silvia et son amie Marcela sont deux jeunes femmes qui travaillent et revendiquent leur indépendance. Pour Silvia, si le mariage peut conduire à la félicité, il ne doit en aucun cas être l'objectif d'une vie. Le film renoue cependant rapidement avec la morale franquiste qui fait du mariage l'un des piliers fondamental de l'ordre social. L'indépendance vitale dont se réclame Silvia est délaissée dès qu'elle tombe amoureuse de Ricardo et qu'elle aspire à fonder un foyer à ses côtés.

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 7 avril 1947

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
07/04/1947	HUELVA	Teatro Mora	2	-3	**0,3**
				Moyenne générale	**0,3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
07/04/1947	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**2**
			Moyenne générale	**2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1947)

LA VIDA EMPIEZA A LA MEDIANOCHE – HUELVA – 07.04.1947

En cumplimiento de las instrucciones contenidas en el oficio-circular n° 2431, a continuación informo sobre la proyección de la película española "LA VIDA EMPIEZA A LA MEDIANOCHE", estrenada en el Teatro Mora de ésta capital, el día 15 de marzo último:

a) La película, en general, ha sido bien acogida.

b) Las razones principales de la buena acogida, es que la película resulta entretenida, aunque técnicamente, no esté a la altura de otras películas nacionales proyectadas últimamente; la interpretación, también ha sido favorablemente comentada.

c) Esta buena acogida, lo ha sido en todos los sectores, exceptuando ese grupo de “entendidos”, dispuesto siempre a encontrar defectos en nuestras películas, aunque estas estén perfectamente logradas.

d) Este sector del público que acoge mal las películas de producción nacional, en la mayoría de los casos no se molesta siquiera en ver las películas, por lo que sus opiniones no deben ser tenidas muy en cuenta.

En cuanto al Delegado que suscribe, la película en cuestión la encuentra entretenida y movida, pero opina que no es este el tipo de argumentos que conviene a nuestras producciones, no estando a la altura técnica de otras películas españolas, francamente recomendables.

Se adjunta crítica de la película, publicada en el periódico "ODIEL".

Dios guarde a V.S. muchos años.
Huelva 7 de abril de 1947.
EL DELEGADO PROVINCIAL
Firmada: José González Duque de Heredia.

YO MATÉ

José María FORN
1955
Producciones Balcázar

Seconde catégorie A
Interdit aux mineurs
Aucune distinction

Genre(s) cinématographique(s) : policier ; drame

Synopsis : Jorge a onze ans et est un lecteur féru de nouvelles policières. Sa mère, veuve, attend désespéramment de recevoir une pension pour se libérer des dettes qu'elle a contractées auprès du señor Matias, un vieil homme odieux qui menace de l'envoyer en prison s'il elle ne le rembourse pas dans les plus brefs délais. Influencé par ses romans de crimes et d'assassinat, Jorge va tenter de tendre un piège au vieil homme et de lui régler son compte pour délivrer sa mère de son tragique destin. Il se rend chez son ami Pascual, le fils d'un pharmacien, qui lui fournit du Veronal. Selon lui, 4 à 5 gouttes peuvent tuer un homme. Les deux enfants parviennent à les faire ingurgiter innocemment à l'homme. Pascual l'aperçoit quelques heures plus tard profondément endormi et croit qu'il est mort. Il court prévenir Jorge, qui décide de s'enfuir. Il embarque dans un train qui l'amène à Barcelone. Pendant ce temps, sa mère prend conscience de la disparition de son fils et contacte la police, qui finit par interroger Pascual. Au cours de l'interrogatoire, le jeune garçon révèle toute l'histoire aux policiers qui lancent un avis de recherche. Jorge s'est entre temps lié d'amitié avec un autre enfant des rues, Pedro. Jorge est finalement retrouvé par les policiers, ainsi que sa mère et le señor Matias.

FICHE TECHNIQUE

Acteurs : José Moratalla, Eugenio Testa, Emilio Fábregas, Manuel Gas, Milagros Leal, Nora Samsó

Scénario et dialogues : Manuel Bengoa, Josep Maria Forn

Photographie : Salvador Torres Garriga

Musique : Domingo Segú

Décors : Juan Matheu

EN BREF

Le discours du film fait écho à une croyance prégnante de l'époque : celle de la mauvaise influence de certaines lectures et du cinéma auprès de la jeunesse. Durant les années cinquante, les *comics* rencontrent un fort succès chez les jeunes, tous comme les films de gangsters américains. A partir de 1955, le régime impose un contrôle plus féru de la littérature de jeunesse et s'emploie à développer un cinéma qui lui serait plus adapté.

Le ton du film est extrêmement moralisateur. A plusieurs reprises, les personnages dénoncent clairement l'influence délétère de ces médias de divertissement sur les jeunes et condamnent la négligence des parents n'ayant pas su préserver leur progéniture de ces lectures dangereuses. Le dialogue final du film est en ce sens, éclairant. Le señor Matias explique ainsi au policier que : « Nous sommes tous coupables. Par commodité, par laisser-aller ou par égoïsme, nous abandonnons nos devoirs, en permettant à la jeunesse d'accéder à des lectures ou des spectacles pires que du venin. »

LA RECEPTION DU FILM EN PROVINCE

Nombre de rapports : 1
Période d'émission des rapports : le 24 janvier 1956

La réception du film par les publics provinciaux

Date du rapport	Lieu de projection	Cinéma	Communauté d'interprétation 1	Communauté d'interprétation 2	Moyenne d'adhésion
24/01/1956	HUELVA	Cinema Rabida	3		**3**
				Moyenne générale	**3**

La réception du film par les délégations provinciales

Date du rapport	Lieu de projection	Auteur	Statut	Note d'adhésion
24/01/1956	HUELVA	José Gonzalez Duque de Heredia	DP	**2**
			Moyenne générale	**2**

RAPPORTS EMIS PAR LES DELEGATIONS PROVINCIALES (1956)

YO MATÉ – HUELVA – 24.01.1956

A continuación tengo el honor de informar a V.I. de la acogida dispensada en esta capital, a la proyección de la película "YO MATE", estrenada en el Cinema Rábida, el día 14 de diciembre último:

a) La película ha sido bien acogida.

b) Las razones se deben principalmente a su interpretación y valores técnicos.

c) Han sido totales.

d) En general, los comentarios proceden casi todos de un mismo sector, pues ha sido proyectada en un cine del centro y a mitad de semana, por lo que el público puede considerarse, en general, de un nivel cultural medio. Se elogia especialmente la actuación del niño protagonista, así como la magnífica fotografía.

En cuando al Delegado que suscribe, opina que la película en cuestión, es una buena producción nacional, tanto por sus valores técnicos o interpretación, como por la índole de su argumento, aunque algunas veces peca un poco de lentitud.

No se ha publicado crítica en la prensa local.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Huelva 24 de enero de 1956.
EL DELEGADO PROVINCIAL ACCTAL.

V – Figures et tableaux mentionnés dans les chapitres

Année de production	Nombre de films produits	Nombre de films disposant de rapports (selon leur année de production)	Part des films disposant de rapports (%)
1944	33	10	30,3
1945	31	20	64,5
1946	38	24	63,2
1947	49	46	93,9
1948	44	41	93,2
1949	36	29	80,6
1950	49	31	63,3
1951	41	32	78
1952	41	25	61
1953	43	34	79,1
1954	69	39	56,5
1955	56	26	46,4
1956	75	7	9,3
1957	72	2	2,8
1958	75	0	0
1959	59	1	1,7
1960	73	0	0
Total	**884**	**367**	**41,5**

Tableau 3 : La représentativité filmique du corpus (1944-1960)

Année de sortie	Nombre de rapports	Nombre de films	Nombre moyen de rapports par films
1944	7	2	**3,5**
1945	38	14	**2,7**
1946	166	22	**7,5**
1947	348	40	**8,7**
1948	251	42	**6**
1949	223	35	**6,4**
1950	157	31	**5,1**
1951	203	32	**6,3**
1952	124	34	**3,6**
1953	69	28	**2,5**
1954	61	38	**1,6**
1955	40	25	**1,6**
1956	20	16	**1,3**
1957	3	3	**1**
1958	0	0	**0**
1959	2	2	**1**

Tableau 4 : Nombre de rapports conservés par films selon leur année de sortie (1946-1959)

Provinces	Informations générales	Questions	Réponses des Publics	Réponses des délégations Provinciales	Différence de mots Publics/Délégation	Rapports complets
Alava	46	0	136	103	33	281
Albacete	50	0	78	5	73	130
Alicante	80	52	334	436	-102	898
Almería	75	0	105	46	59	219
Avila	77	0	24	135	-111	230
Bádajoz	29	4	81	105	-24	213
Burgos	55	0	145	6	139	266
Cáceres	41	0	152	0	152	345
Cádiz	71	1	85	61	24	213
Castellón	48	1	54	105	-51	196
Cuenca	56	21	227	60	167	358
Granada	55	50	174	60	115	347
Guadalajara	27	0	117	25	92	162
Guipuzcoa	94	42	218	127	91	474
Huelva	69	0	112	70	42	244
Huesca	58	61	95	112	-17	320
Jaén	59	16	40	184	-144	293
León	109	0	301	1007	-706	1413
Logroño	19	0	50	51	0	113
Málaga	70	3	157	239	-82	459
Navarra	43	2	145	50	95	240
Orense	28	56	121	110	11	308
Oviedo	47	36	214	117	96	422
Palencia	44	0	186	49	137	273
Palma de Mallorca	50	53	210	115	95	433
Salamanca	54	6	75	131	-56	260
Sevilla	77	0	48	36	12	154
Soría	44	2	97	91	7	221
Tarragona	74	0	189	0	189	273
Valencia	30	41	46	37	8	146
Valladolid	41	14	113	41	72	218
Vizcaya	60	0	229	160	69	451
Zaragoza	86	58	287	63	225	487
Moyenne	**56**	**16**	**141**	**119**	**22**	**335**

Tableau 5 : Répartition du nombre moyen de mots selon les volets du questionnaire selon les provinces (1946-1960)839

839 Afin de mesurer la répartition globale des commentaires des auteurs, les contenus textuels des documents ont été répartis en fonction de quatre catégories : les informations générales sur la production et la projection qui ne produisent pas de discours spécifique sur la réception (le titre du film et les différentes informations permettant son identification (réalisateur, qualification morale, acteurs principaux, etc.) ainsi que la date et le lieu de projection) ; l'intitulé des volets du questionnaire qui apparaissent dans les rapports, afin de les distinguer du reste du contenu ; le discours produit sur la réception des publics ; et enfin, le jugement propre des délégations provinciales

	Intérêt National			Première Catégorie			Première Catégorie A			Première Catégorie B		
Année de sortie	Nombre de rapports	Nombre de films	Nombre de rapports/films	Nombre de rapports	Nombre de films	Nombre de rapports/films	Nombre de rapports	Nombre de films	Nombre de rapports/films	Nombre de rapports	Nombre de films	Nombre de rapports/films
1944	0	0	0	6	1	6	0	0	0	0	0	0
1945	3	1	3	11	4	2,8	0	0	0	0	0	0
1946	35	5	7	62	6	10,3	0	0	0	0	0	0
1947	137	9	15,2	125	16	7,8	0	0	0	0	0	0
1948	68	6	11,3	112	15	7,5	0	0	0	0	0	0
1949	35	4	8,8	111	17	6,5	0	0	0	0	0	0
1950	51	5	10,2	51	14	3,6	0	0	0	0	0	0
1951	36	4	9	84	11	7,6	0	0	0	0	0	0
1952	27	6	4,5	62	13	4,8	0	5	0	6	1	6
1953	19	5	3,8	18	3	6	9	9	1	2	2	1
1954	12	6	2	0	0	0	13	10	1,3	26	13	2
1955	7	4	1,8	0	0	0	13	4	3,3	12	11	1,1
1956	3	3	1	0	0	0	4	1	4	6	5	1,2
1957	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1
1958	0	0	0	0	0	0	0	0	0		0	0
1959	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	1
Total	**433**	**58**	**7,5**	**642**	**100**	**6,4**	**39**	**29**	**1,3**	**55**	**35**	**1,6**

	Seconde Catégorie			Seconde Catégorie A			Seconde Catégorie B			Troisième Catégorie		
Année de sortie	Nombre de rapports	Nombre de films	Nombre de rapports/films	Nombre de rapports	Nombre de films	Nombre de rapports/films	Nombre de rapports	Nombre de films	Nombre de rapports/films	Nombre de rapports	Nombre de films	Nombre de rapports/films
1944	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1945	10	5	2	0	0	0	0	0	0	14	4	3,5
1946	42	8	5,3	0	0	0	0	0	0	27	3	9
1947	77	12	6,4	0	0	0	0	0	0	9	3	3
1948	63	17	3,7	0	0	0	0	0	0	8	4	2
1949	74	13	5,7	0	0	0	0	0	0	3	1	3
1950	55	12	4,6	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1951	75	15	5	0	0	0	0	0	0	8	2	4
1952	27	7	3,9	1	1	1	0	0	0	1	1	1
1953	11	3	3,7	8	4	2	0	0	0	2	2	1
1954	2	2	1	6	5	1,2	2	2	1	0	0	0
1955	0	0	0	7	5	1,4	1	1	1	0	0	0
1956	0	0	0	3	3	1	3	3	1	0	0	0
1957	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0
1958	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1959	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Total	**437**	**95**	**4,6**	**26**	**19**	**1,4**	**6**	**6**	**1**	**72**	**20**	**3,6**

Tableau 6 : Répartition du nombre moyen de rapports réceptifs par année et par classification (1944-1959)

Figure 5 : Les formes de catégorisations des publics par les rapporteurs provinciaux (1946-1960)

Figure 6 : Comparaison des scènes de l'aquarium entre les films La dame de Shanghai d'Orson Welles (1947) et Mare Nostrum de Rafael Gil (1948)

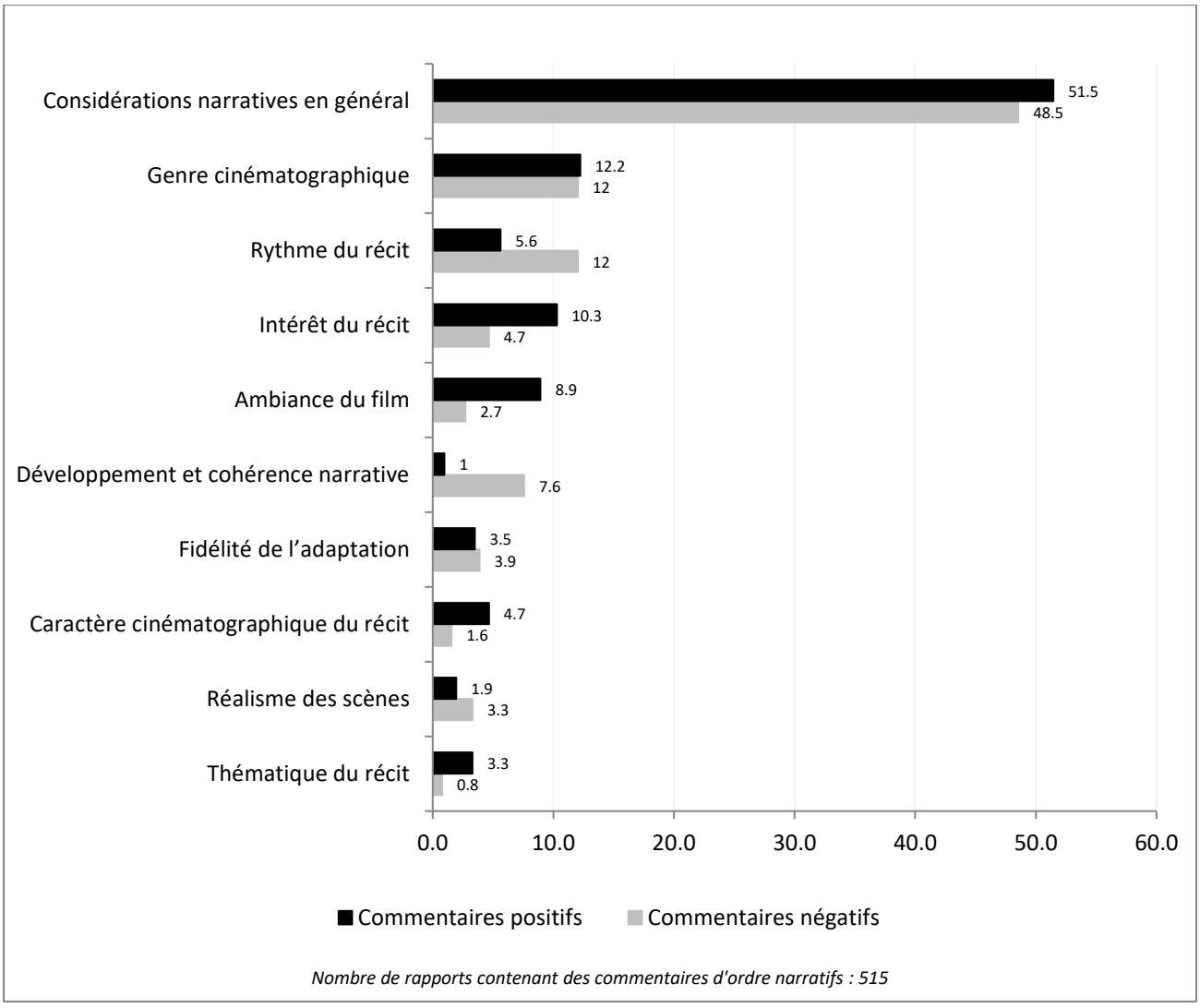


Figure 7 : Répartition des commentaires d'ordre narratif au sein des rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

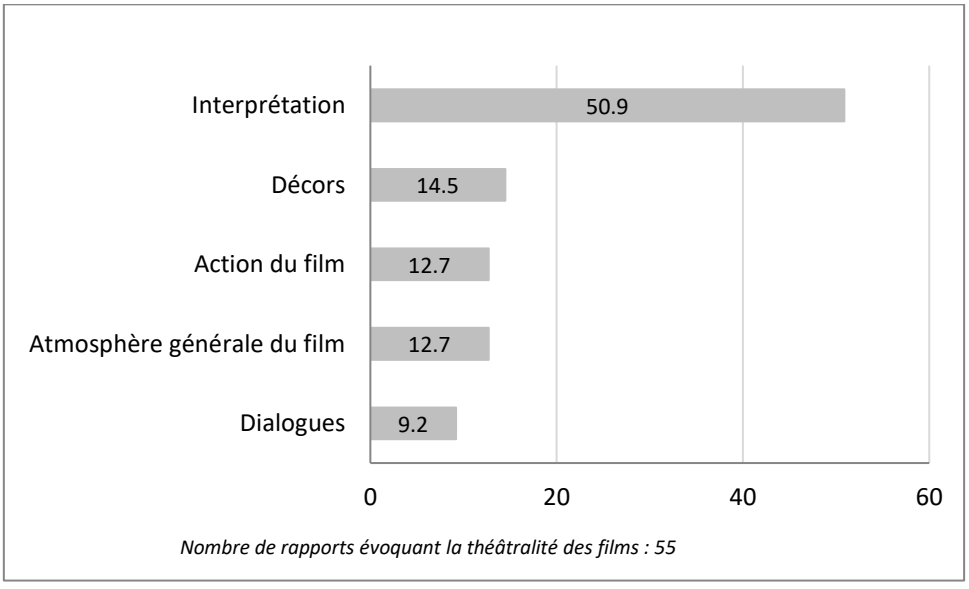


Figure 8 : Eléments taxés de théâtralité par les publics provinciaux entre 1946 et 1955 (%)

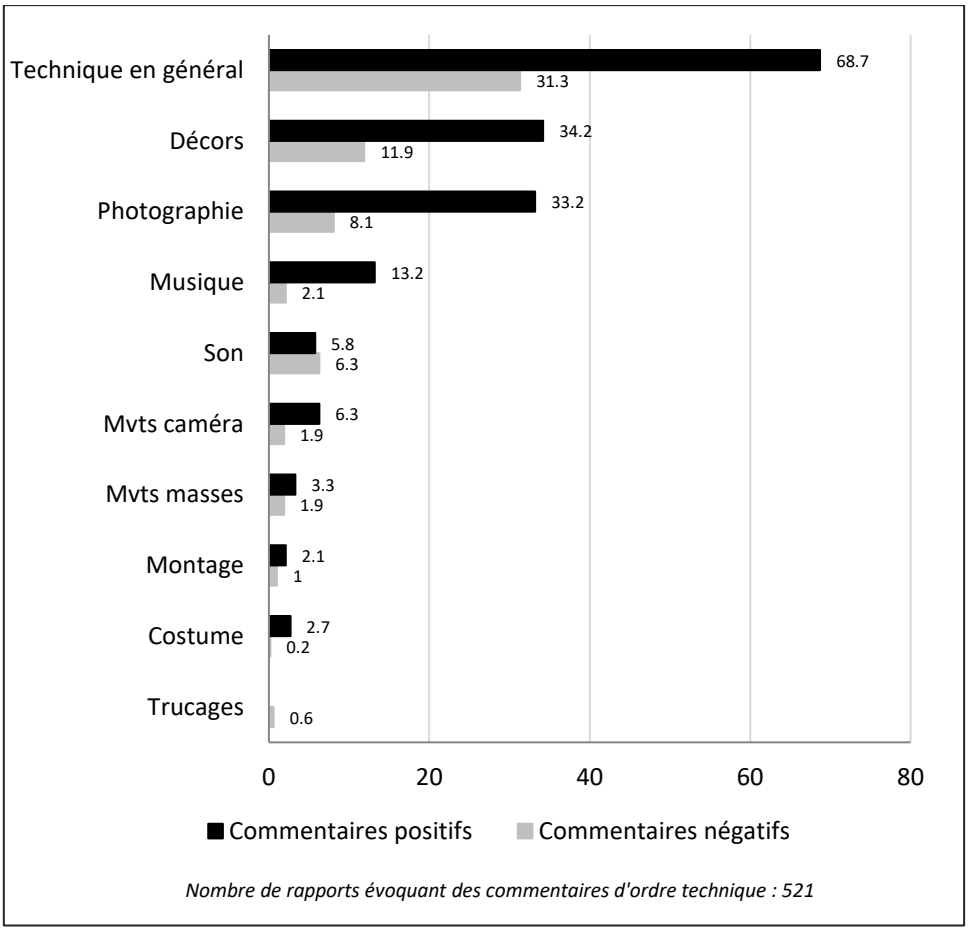


Figure 9 : Répartition des commentaires d'ordre technique dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

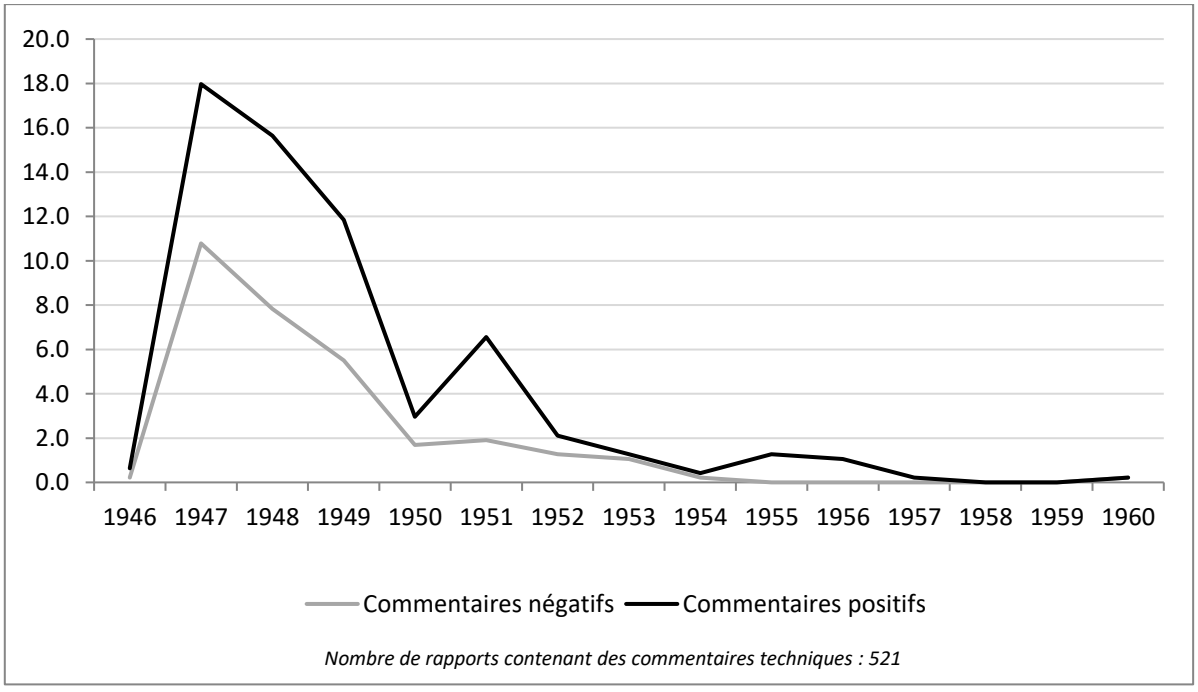


Figure 10 : Evolution de la part de rapports contenant des commentaires techniques entre 1946 et 1960 (%)

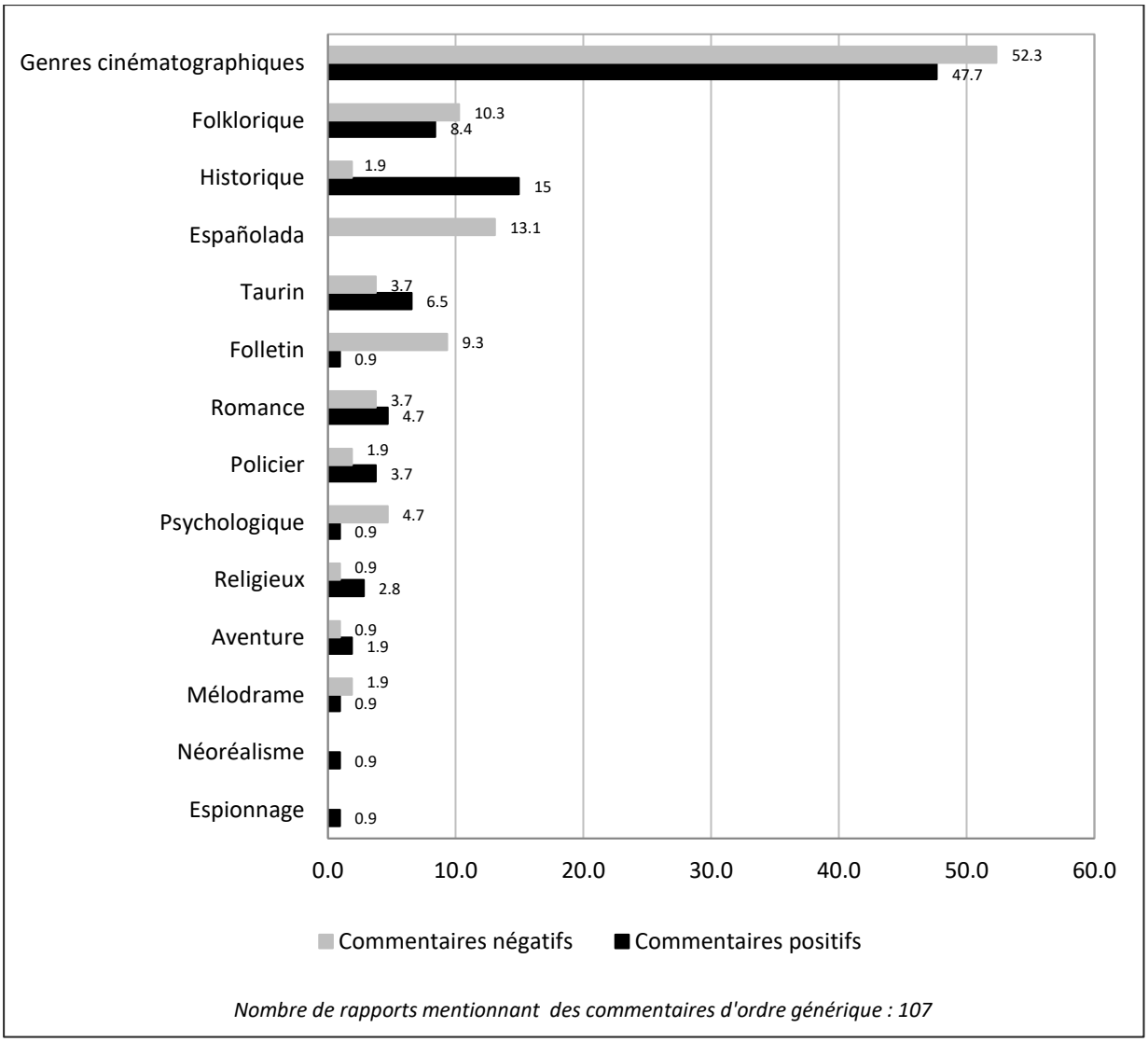


Figure 11 : Les genres et sous-genres cinématographiques évoqués par les publics provinciaux entre 1946 et 1960 (%)

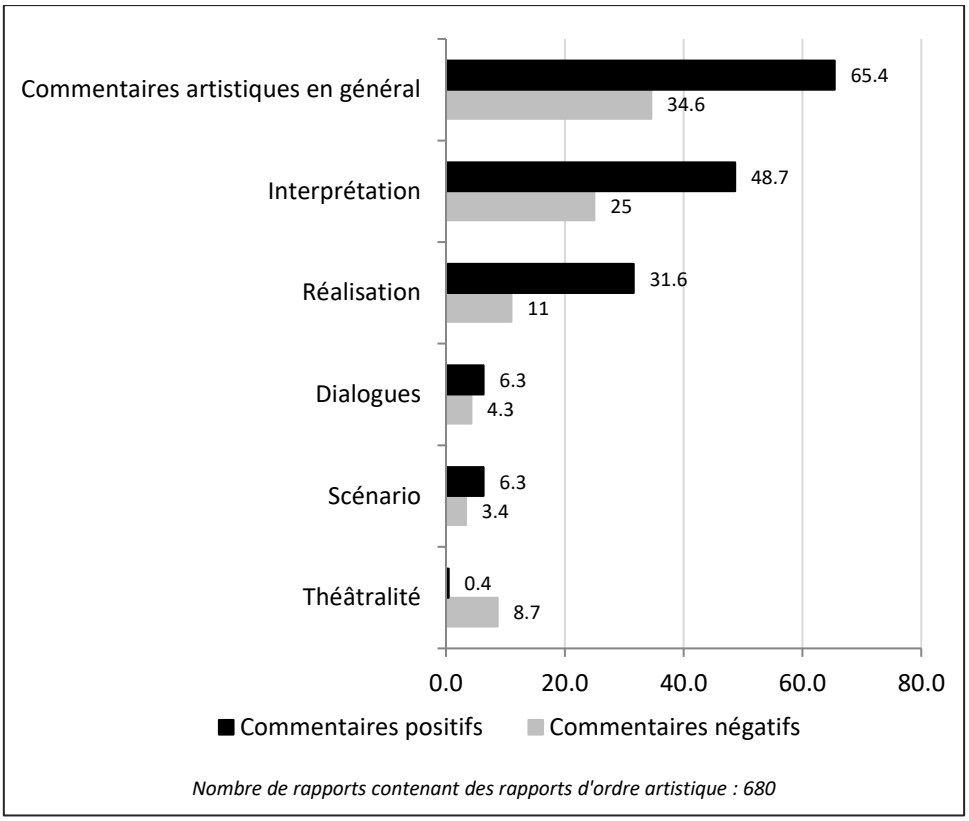
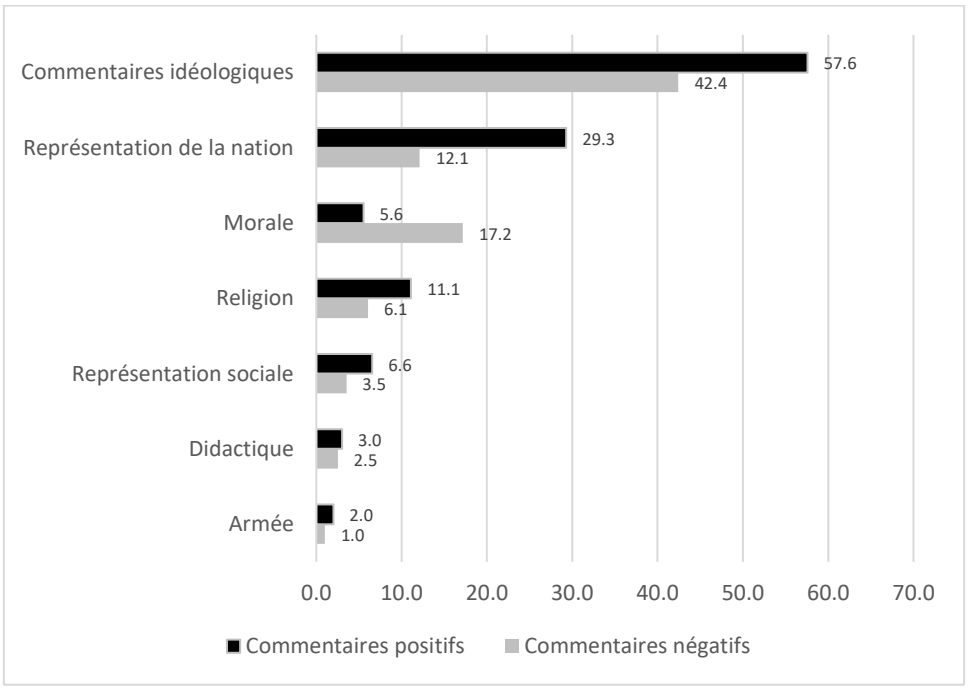


Figure 12 : Répartition des commentaires d'ordre artistique dans les rapports provinciaux entre 1946 et 1960 (%)



Nombre de rapports comportant des commentaires d'ordre idéologique : 115

Figure 13: Répartition des commentaires d'ordre idéologique émis par les publics provinciaux (1946-1960)

Légende

- Phalangistes
- Phalangistes à la sensibilité catholique
- ✝ Catholiques à la sensibilité phalangiste
- ✝ Sensibilité catholique
- ✝✝ Ultra-catholiques
- ? Tendance idéologique inconnue

Présidents de la JOSC :

- Gabriel García Espina (1946-1951)
- José María García Escudero (sept. 1951- fév. 1952)
- ✝ Joaquín Argamasilla de la Cerda (fév. – abril 1952)

Vice-prsdt de la JOSC:

- Guillermo Reyna de Medina (1946-1951)

Secrétaires de la JOSC :

- Santos Alcocer Badenas (1946-1951)
- Francisco Fernández y Gónzalez et ✝ M. Andrés Zabala (1951-1952)

Directeur général des douanes :

- Gustavo Navarro y Alonso de Celada (1946-1952)
- David Jato Miranda (1946-1951)

Chef du SNE :

- Jesús Suevos Fernández (1951-1952)

Président de la SRC :

- Fernando de Galainea Herreros (1946-1951)

Représentants religieux :

- ✝✝ Mauricio de Begoña (1946-1948)
- ✝✝ Antonio Garau Planas (1948-1951)
- ✝✝ Suppléant : Constancio de Aldeaseca (1946-1951)

Membres désignés par le ministère d'Educ. Pop.

Nommés le 28 juin 1946 :

- ? Luis F. Domínguez de Igoa (1946-1952)
- ✝✝ Pio García Escudero (1946-1952)
- ? Manuel Machado Ruiz (1946-1947)
- ✝✝ Francisco Ortiz Muños (1946-1952)
- ✝ Joaquin Soriano Roësset (1946-1952)
- Manuel Torres López (1946-1952)

Nommés après 1946 :

- Manuel Casanova Carreras (?-1952)
- Xavier de Echarri (1949-1951)
- José María Alfaro Polanco (1947-1948)
- Pedro Mourlane Michelena (1948-1952)
- Vicente Llorente Susperregui (1951-1952)

Lecteurs de scénario :

- Santos Alcocer Bádenas (1950-1952)
- ? Fermín del Amo (1949)
- ? José Maria Elorietta (1946)
- ? Juan Esplandín (1950-1951)
- ✝✝ Juan Fernández (1948-1952)
- Francisco Fernández y Gónzalez (1947)
- Antonio Fraguas Saavedra (1946-1947)
- ✝ José Luis García de Velasco (1947-1952)
- Gumersindo Montes Agudo (1940's)
- Bartolomé Mostaza Rodríguez (1950-1952)
- Francisco Narbona Gónzalez (1940's)
- ✝✝ Francisco Ortiz Muños (1950-1952)
- ✝ Manuel Andrés Zabala (1940's)

Figure 14 : Appartenances idéologiques des membres de la JSOC (1946-1952)

Légende

- Phalangistes
- Phalangistes accommodés au national-catholicisme
- † National-catholiques
- † Catholiques
- †† Ultra-catholiques
- ? Tendance idéologique inconnue

Présidents de la JCCP :

- † Joaquín Argamasilla de la Cerda (1952 -55)
- Manuel Torres López (1955-1956)
- † Juan Muñoz Fontán (1956-1961)
- Jesús Suevos Fernández (1961-62)
- † José Mª García Escudero (1962-67)

Vice-présidents de la JCCP :

- José María Alonso Pesquera (1955-1956)
- †† Alfredo Timermans Díaz (1956-1962)

Secrétaire de la JCCP :

- Francisco Fernández y Gónzalez (1952-1962)

Section de censure

Un représentant religieux :

- †† Antonio García del Figar (1952-1962)
- †† Manuel Villares (1952-1962)

Un représentant du ministère de l'Intérieur :

- Mariano Daranas (1952-1962)

Cinq membres désignés par le MIT :

- †† Francisco Ortiz Muños (1952-1962)
- Pedro Mourlane Michelena (1952-1955)
- Patricio Gónz. de Canales (1957-1961)
- + deux censeurs non identifiés

Un membre nommé par la DGCT (censure technique) :

- ? Rafael de Casenave (1952-1962)

Lecteurs de scénarios :

- F. Fernández y Gónzalez (1952-1962)
- †† Antonio Garau Planas (1952-1962)
- † Manuel Andrés Zabala (1952-1960)

Section de classification

Directeur du SNE :

- Manuel Casanova Carreras (1952-1956)

Directeur du SOEC :

- José A. Gímenez-Arnau y de Gran (1952-1954)
- Ramón Serrano Gúzman (1954-1955)
- ? Guillermo Calderón Bárcena (1955-1959)

Représentant du min. de l'Education Nationale :

- ? Antonio Reus Cid (1952-1962)

Représentant du mini. de l'Industrie :

- † Vicente Salgado (1952)
- † José Luis Navasqües (à partir de 1953)

Représentant du min. du commerce :

- José Antonio Gímenez Arnau (1953-1956)

Représentant NO-DO :

- ? Alberto Reig Gozalbes (1952-1962)

Représentant des activités cinématographiques privées :

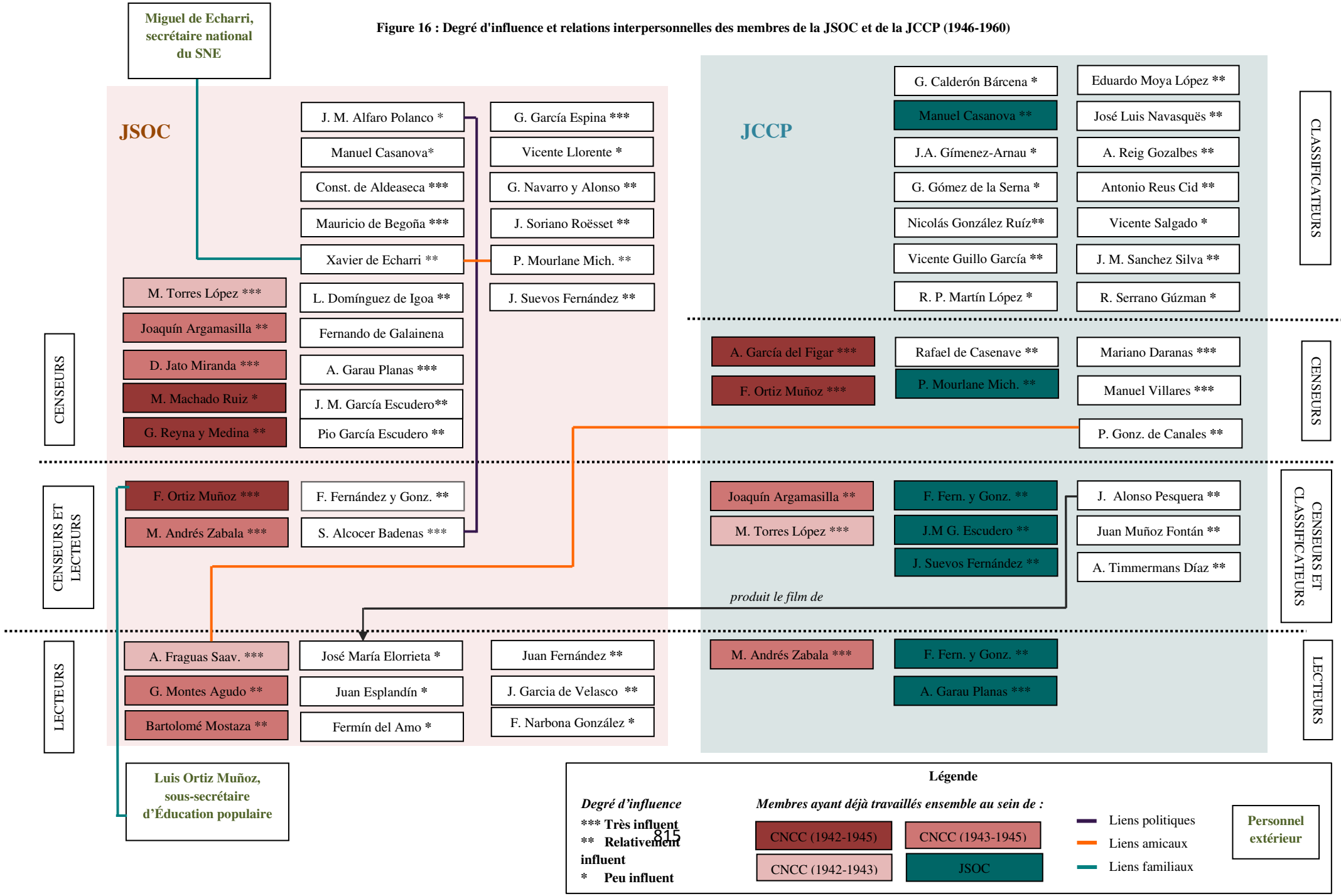
- † Vicente Guíllo García (1952- 1962)
- Un représentant non identifié

D'autres membres sont mentionnés :

- Gaspar Gómez de la Serna (1956)
- † Nicolás Gónzalez Ruíz (1950's)
- ? Ramón Pedro Martín López (1952)
- ? Eduardo Moya López (1957-1962)
- José María Sanchez Silva (1950's)

Figure 15 : Appartenances idéologiques des membres de la JCCP (1952-1962)

Figure 16 : Degré d'influence et relations interpersonnelles des membres de la JSOC et de la JCCP (1946-1960)



		Ultra-catholique	Catholique	Phalangiste	Phalangiste à sensibilité catholique	Catholique à sensibilité phalangiste	National-catholique	Qualité cinématographique	Inconnue
JOSC	Censeurs	C. de Aldeaseca M. de Begoña A. Garau Planas Pio Garcia Escudero F. Ortiz Muñoz	Joaquin Argamasilla J. M. Garcia Escudero	Manuel Casanova Xavier de Echarri David Jato Miranda P. Mourlane Mich. G. Navarro y Alonso G.Reyna de Medina		J. Soriano Roësset		L. Dominguez de Igoa V. Llorente Susp.	J. M. Alfaro Polanco G. Garcia de Espina Manuel Machado Ruiz J. Suevos Fernandez
	Censeurs/ Lecteurs		Manuel Andrés Zabala		M. Torres Lopez	J. Garcia de Velasco			
	Lecteurs	Fermin del Amo	Juan Esplandin	G. Montes Agudo	A. Fragaus Saavedra B. Mostaza Rodriguez F. Narbona Gonz.			José Maria Elorietta	
JCCP	Classificateurs		Nicolas Gonzalez Ruiz	Manuel Casanova			V. Guillo Garcia Vicente Salgado J. M. Sanchez Silva	G. Gomez de la Serna R. P. Martin Lopez Eduardo Moya Alberto Reig Gozalbes Antonio Reus Cid R. Serrano Guzman	G. Calderon Barcena J. A. Gimenez-Arnau José Luis Navasqües
	Censeurs/ Classificateurs		Joaquin Argamasilla J. M. Garcia Escudero José Muñoz Fontan J. Suevos Fernandez				M. Torres Lopez P. Gonz. De Canales		
	Censeurs	A. Garcia del Figar F. Ortiz Muñoz A. Timermans Diaz Manuel Villares		Mariano Daranas P. Mourlane Mich.				Rafael de Casenave	
	Lecteurs	A. Garau Planas	Manuel Andrés Zabala				F. Fern. y Gonz.		

Figure 17 : La pratique censoriale des membres de la JOSC et de la JCCP (1946-1962)

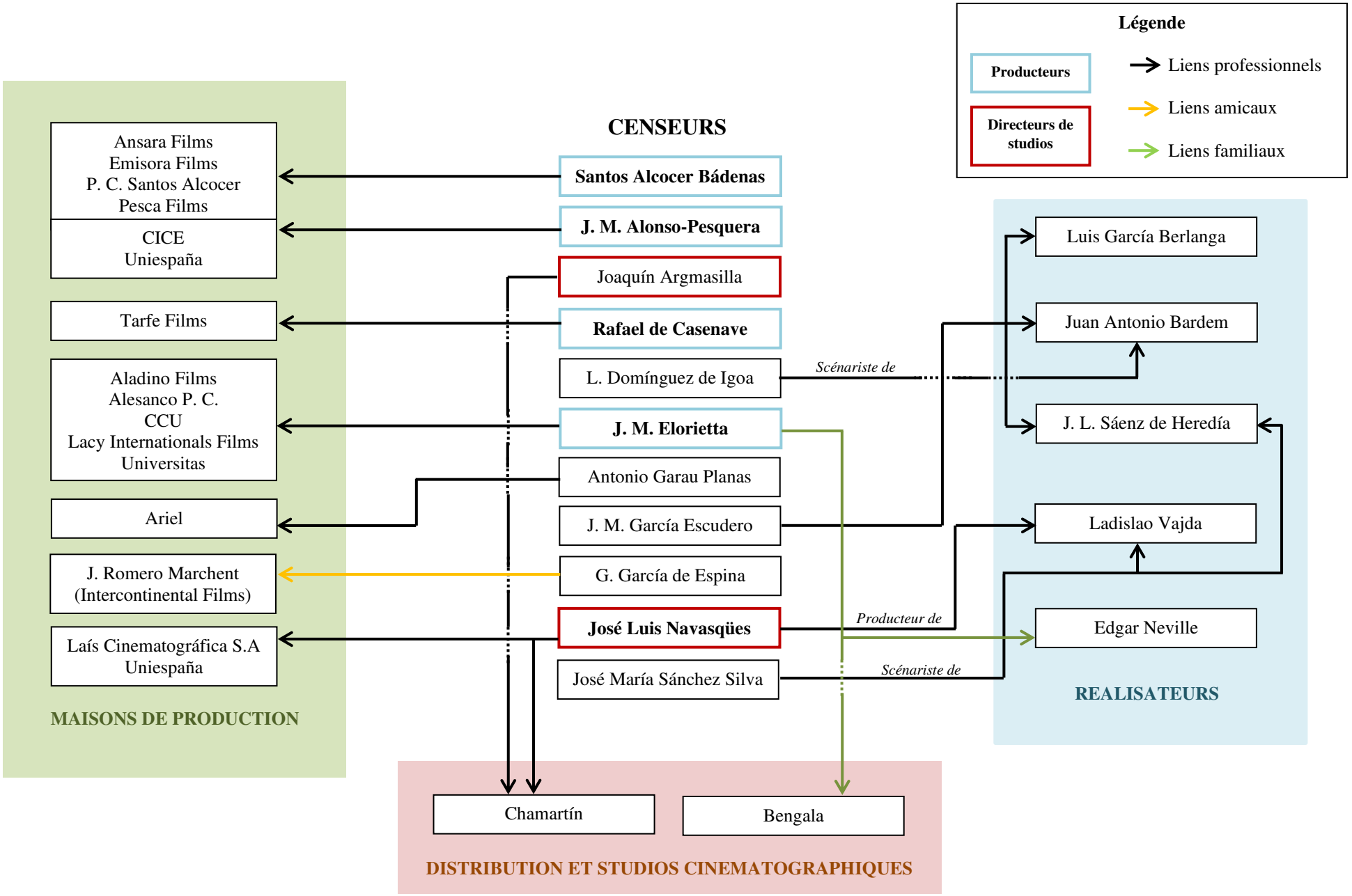
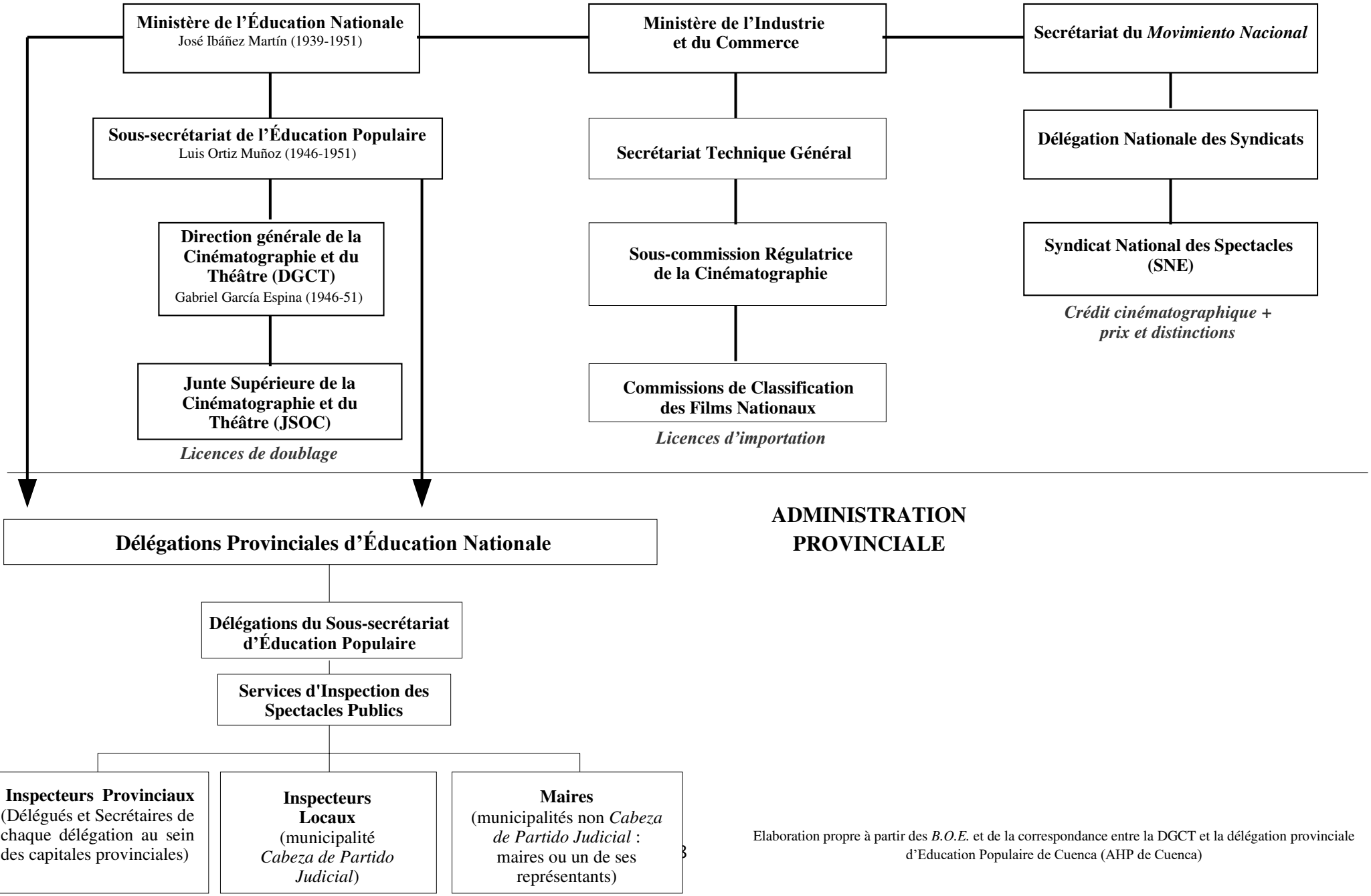


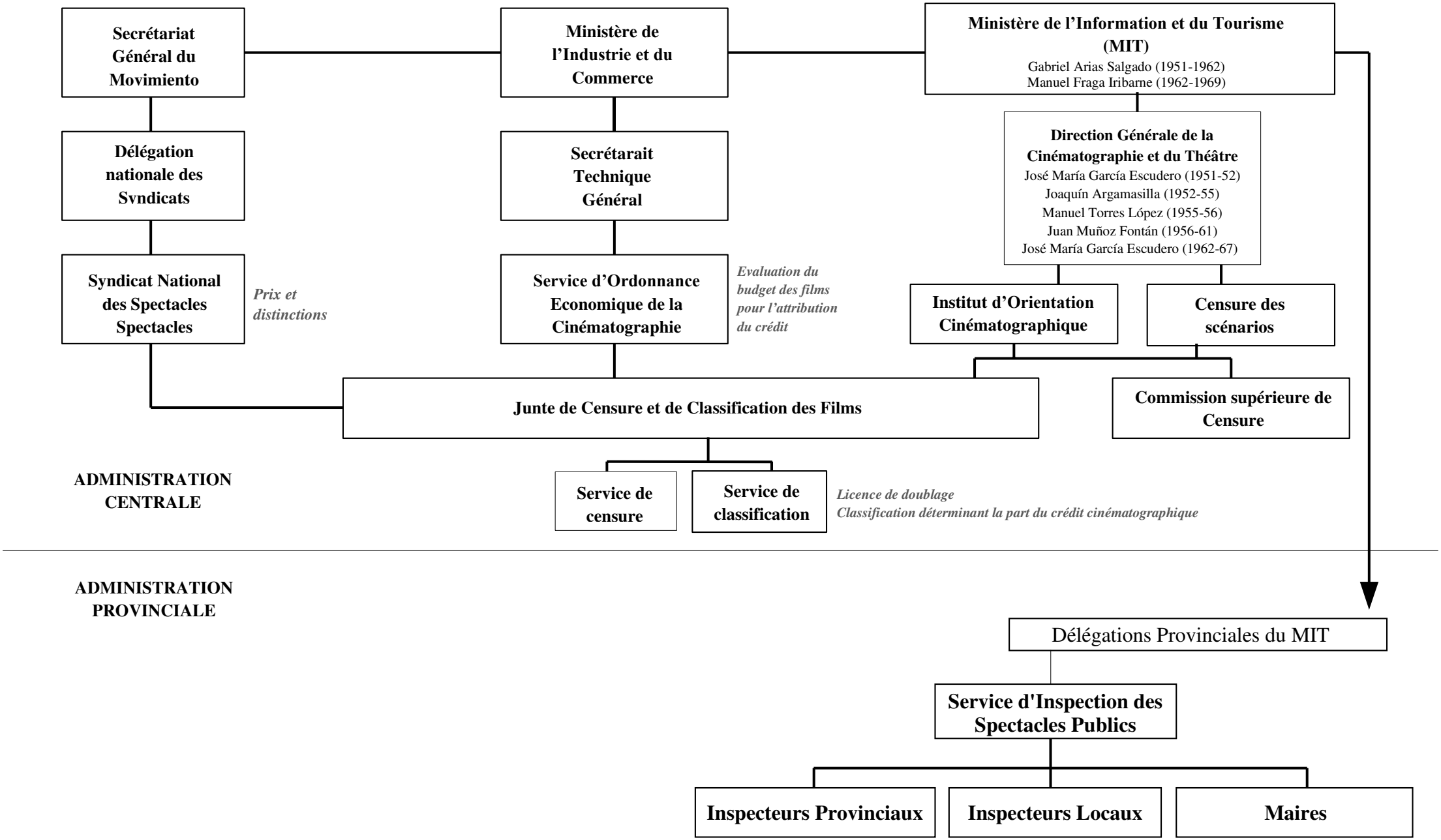
Figure 18 : Liens des censeurs avec le monde de la production et de la distribution cinématographique (1946-1962)

Figure 19 : Structure hiérarchique du contrôle cinématographique (1945-1951)



Elaboration propre à partir des *B.O.E.* et de la correspondance entre la DGCT et la délégation provinciale d'Education Populaire de Cuenca (AHP de Cuenca)

Figure 20 : Stucture hiérarchique du contrôle cinématographique à partir de 1952



Élaboration propre à partir des *B.O.E.* et de la correspondance entre la DGCT et la délégation provinciale d'Éducation Populaire de Cuenca (AHP de Cuenca)

Tableau 7 : Les films à succès mentionnés dans les rapports (1946-1951)

Le tableau présenté ci-après détaille le nom des films considérés comme des succès commerciaux en province lors de la période comprise entre 1946 et 1951, où l'on dispose d'un nombre moyen de rapport suffisamment élevé pour pouvoir mesurer l'étendue du succès de ces œuvres au sein de diverses zones de réception.

Le classement a été réalisé en prenant en compte différents critères présents dans le discours des délégués provinciaux qui leur permettent d'établir le succès commercial des films nationaux. Les œuvres retenues dans ce tableau sont celles où les auteurs affirment textuellement que le film a rencontré un succès « important » auprès des spectateurs de leur province, celles où ils mentionnent un taux de fréquentation élevé et enfin, les films qui ont été diffusés plus de trois jours au sein de la capitale provinciale. Enfin, pour chaque film, il est indiqué la part de rapports affirmant que le film peut être considéré comme un succès commercial par au moins l'un de ces trois critères susmentionnés. D'après les délégués provinciaux, le plus gros succès commercial de la période est ainsi *Locura de amor* de Juan de Orduña, dont le succès est mentionné dans dix provinces sur quinze (soit 66,7% des rapports) et concentre la plus longue durée de projection de l'ensemble du corpus (10,6 jours en moyenne).

Année	Classement	Titre	Nombre de rapports où les DP qualifient le succès commercial d'un film « important »	Nombre de rapports évoquant un taux de fréquentation important	Nombre de rapports évoquant une durée de projection supérieure à trois jours	Durée moyenne du temps de diffusion (jours)	Nombre de capitales dans lequel le film est considéré comme un succès commercial tous critères confondus	Nombre total de rapports	Part de rapports (%)
1948	1	*Locura de amor*	8	3	5	10,6	10	15	66,7
1950	2	*Agustina de Aragon*	6	3	4	9,8	8	13	61,5
1951	3	*Balarrasa*	4	3	3	9,3	7	12	58,3
1950	4	*Don Juan*	3	2	3	7,3	5	9	55,6
1949	5	*La mies es mucha*	6	1	3	8,3	7	14	50,0
1949	6	*Currito de la cruz*	4	2	2	6,5	6	12	50,0
1949	7	*La Duquesa de Benameji*	2	2	2	5	5	12	41,7
1948	8	*Boton de Ancla*	7	2	5	7,4	7	17	41,2
1947	9	*Don Quijote de la Mancha*	5	1	3	7,7	7	17	41,2
1949	10	*El capitan de Loyola*	3	3	3	6,33	5	13	38,5
1947	11	*La Lola se va a los puertos*	6	2	4	5,3	7	19	36,8
1950	12	*Teatro Apolo*	2	1	2	6	4	11	36,4
1947	13	*Reina Santa*	2	3	5	7,8	9	25	36,0
1947	14	*Mariona Rebull*	3	2	4	6	6	17	35,3
1951	15	*Apartado de correos 1001*	1	1	3	5,7	4	12	33,3
1947	16	*La princesa de los Ursinos*	1	3	3	7	5	16	31,3
1951	17	*Alba de America*	2	0	2	6	3	10	30,0
1948	18	*Don Juan de Serrallonga*	0	0	3	5,3	3	10	30,0
1948	19	*La fiesta sigue*	0	3	1	7	3	10	30,0
1946	20	*Senda ignorada*	1	1	2	4	3	10	30,0
1951	21	*Trinca del Aire*	0	0	2	8	2	7	28,6
1949	22	*Una mujer cualquiera*	0	2	3	7	3	11	27,3
1947	23	*La Fe*	1	2	1	5	4	15	26,7

Année	Classement	Titre	Nombre de rapports où les DP qualifient le succès commercial d'un film « important »	Nombre de rapports évoquant un taux de fréquentation important	Nombre de rapports évoquant une durée de projection supérieure à trois jours	Durée moyenne du temps de diffusion (jours)	Nombre de capitales dans lequel le film est considéré comme un succès commercial tous critères confondus	Nombre total de rapports	Part de rapports (%)
1949	24	*Un hombre va por el camino*	0	0	3	5	3	12	25,0
1946	25	*Mision blanca*	1	2	1	8	2	8	25,0
1950	26	*De mujer a mujer*	1	0	2	7	2	9	22,2
1948	27	*Alhucemas*	3	2	2	5,5	3	14	21,4
1951	28	*La Leona de Castilla*	0	1	1	9,5	2	10	20,0
1948	29	*Doña Maria la Brava*	0	1	1	5	2	11	18,2
1948	30	*Las aguas bajan negras*	1	1	2	6,5	2	11	18,2
1949	31	*Ole torero*	0	1	2	3,5	2	12	16,7
1948	32	*El tambor del Bruch*	1	0	0		1	6	16,7
1950	33	*Si te hubiera casado conmigo*	0	1	0	4	1	6	16,7
1946	34	*Aquel viejo molino*	1	0	1	5	2	14	14,3
1947	35	*La Nao capitana*	0	1	2	4,5	2	14	14,3
1947	36	*Heroes del 95*	0	0	2	6	2	16	12,5
1948	37	*Confidencia*	0	0	1	5	1	9	11,1
1946	38	*Mar abierto*	1	1	1	4	2	19	10,5
1946	39	*El crimen de Pepe Conde*	0	1	0		1	10	10
1948	40	*Maria de los Reyes*	0	0	1	6	1	10	10
1949	41	*Sabela de Cambados*	0	0	1	4	1	10	10
1946	42	*Drama Nuevo*	1	0	0		1	11	9,1
1947	43	*La Dama del Armiño*	0	0	1	4	1	11	9,1
1947	44	*Fuenteovejuna*	0	0	1	5	1	19	5,3

a. GOYA Francisco (de), *Agustina de Aragón*, huile sur toile, Museo Lazaro Galdiano, Madrid, 1810

b1. Francisco Goya (de), *El Tres de Mayo*, Musée du Prado, Madrid, 1814

b2. Scène de fusillade inspirée du tableau de Francisco de Goya, *El Tres de Mayo* (1814) dans le film *Agustina de Aragón* (1950)

c. Programme de poche *Agustina de Aragón* de Juan Orduña, Teatro Florida, Vitoria, octobre 1950, Biblioteca Artium, Vitoria DEP PROG 1950-66

Figure 21 : Iconographie de la figure d'Agustina de Aragon

ACTIONS	DIALOGUES
Le roi et Blanca pénètrent dans le pavillon de chasse. ▼	BLANCA : Cela se voit que c'est une maison de noble ! LE ROI : De roi ! Ici, tout est propriété royale. BLANCA : Oui, le roi dispose d'une imposante richesse ! LE ROI : Ceci n'est qu'une simple cabane parmi tous ses domaines. Il possède des palais, d'immenses châteaux… BLANCA : On dit que le roi est quelqu'un de très simple, qu'il aime chanter et tomber amoureux. LE ROI : En cela, nous, ses courtisans, lui sommes fort similaires ! BLANCA : Oui, c'est ce que je vois. Vous êtes un page très consciencieux, mais vous avez des manières arrogantes… LE ROI : Cela te plairait-il de passer le reste de ta vie ici ? C'est un caprice que je puis réaliser. Mais, pour le moment, commençons par profiter de la cave du roi !
▲ ***Le roi caresse l'épaule dénudée de Blanca qui pose son regard sur la main de son séducteur et remarque l'anneau qu'il porte au doigt.***	BLANCA : Mais, si le roi nous surprend dans sa maison, il va demander à ce qu'on nous retrouve, et je… LE ROI : Toi… Toi, le roi ne pourrait jamais t'embrasser aussi bien que moi… BLANCA : Quel vaniteux, le roi est le meilleur en tout ! LE ROI : Quel honneur tu me fais ! Au nom du roi, je te remercie. BLANCA *(en se levant)* : Mon Dieu ! Vous êtes de la famille royale ! Mais qui êtes-vous, Monsieur ? LE ROI : Pourquoi as-tu peur ? Donne-moi ta main…
Il lui prend la main pour l'attirer de nouveau vers elle. ***Il se penche sur la jeune femme et l'embrasse.***	LE ROI : En tant que page je te supplie, et en tant que roi je t'ordonne de sourire et que tu t'approches de moi… Voilà… Un peu plus … Que tu as de beaux yeux ! Parfois, ils me semblent bleus mais en réalité, ils sont dorés, très dorés… J'aime me regarder en eux… BLANCA : Ô Monsieur, même si j'avais pu rêver… Je crois que jamais… *Elle se tait.* LE ROI : Continue de parler… Pourquoi te tais-tu ? A moins que tu n'aies peur… ? BLANCA : Peur, oh non ! C'est que je préfère écouter et continuer à rêver que tout ceci est vrai…. LE ROI : Oui, tout est bien vrai…

Figure 22 : Scène de rencontre entre le Roi et Blanca (*Reina Santa*, Rafael Gil, 1947)

Blanca et le roi sont dans le pavillon de chasse. La pièce est sombre, éclairée par la seule lumière des bougies. Le roi prend la jeune femme par la taille et tente de l'embrasser.

BLANCA *(en riant)* : Pas maintenant, monseigneur… Avant que vous ne m'embrassiez, je voudrais vous demander…

Dionis se sépare d'elle et feint d'être en colère.

DIONIS : Me demander ? Tu poses déjà des conditions... ! N'importe laquelle de mes anciennes amantes pourrait te donner des leçons d'amour…

Blanca devient sérieuse.

BLANCA : Peut-être ne suis-je pas digne de l'amour d'un roi ! Je ne peux oublier à quel point j'étais humble lorsque je suis arrivée ici….
DIONIS : Ne te fâches pas ! Je n'aime pas te voir triste ! Ta beauté est une joie et j'aime ton irrévérence… Si tu commences à pleurer, je te confondrais avec toutes les autres…
BLANCA : Toutes celles qui ont pleuré pour vous, n'est-ce pas, roi tyran ?

Le roi rit.

DIONIS : Ne dis pas cela, tu sais bien que je suis l'homme le plus gentil et le plus officiel du monde… Je te convoiterais toujours, toujours…

Blanca reprend son jeu de séduction.

BLANCA : Maintenant, c'est le roi qui doit m'embrasser trois fois s'il désire que je le pardonne…
DIONIS : Je n'hésiterai pas un seul instant…
BLANCA : Mais trois fois là où les larmes coulent… Un sur la joue, un sur l'autre…
DIONIS : Et le troisième où je le veux ! Donc…

Il l'embrasse sur la bouche puis deux fois dans le cou.

BLANCA *(en riant)* : Arrêtez ! Arrêtez !
DIONIS : C'est comme ça que je t'aime ! C'est ça qui me plaît ! C'est comme ça que je tombe amoureux !
BLANCA : Pourquoi ne m'emmenez-vous pas au palais ? Je veux que toutes les dames de la cour sachent que le roi m'aime plus que tout autre... plus que la reine elle-même.

Dionis ne semble pas apprécier la proposition de Blanca. Elle s'en rend compte tout de suite.

DIONIS (d'un ton grave) : Te rends-tu compte de ce que tu viens de dire ? Tu devrais mesurer tes propos…
BLANCA : Je ne comprendrais jamais qui vous êtes ! Je suis parfois jalouse… Mais je vous aime tant que je pourrais commettre pour vous de nombreuses folies… Me pardonnez-vous, monseigneur ?

DON DIONIS : Peu importe que vous en commettiez, j'oublierai toujours celles qui peuvent me séparer de vous...

Figure 23 : Scène du pavillon de chasse (*Reina Santa*, Rafael Gil, 1947)

Tableau 8 : Liste des salles en activités dans la province de Cuenca entre 1946 et 1956

La période d'activité correspond à la période d'activité vérifiée durant la période qui nous intéressait. Un nombre importants de cinéma était déjà en activité avant 1946.

Villes	Salles	Période d'activité	Inspecteurs
Alberca de Zancara (La)	Cine Avenida	1956	A partir de 1956 : TIERNO MARTINEZ Barnabé
Aliaguilla	Cine Zafrilla	1955-1956	A partir de 1956 : FERRER MARTINEZ Roman
Almodovar del Pinar	Cine San Vicente *Cinéma d'été :* Cine de verano	1950-1956 1950	1956-1964 : LACORT MORENO Simeon Cristino
Barajas de Melo	Salon Cinema	1950-1956	1948-1964 : CORPA POVEDA Angel A partir de 1964 : QUEJIGO MORENO Octavio
Belmonte	Teatro Cine Victoria	1950-1956	1948-1951 : MORENO PRIETO Adalberto 1951-1955 : VELLISCO LIEBANA Antonio A partir de 1955 : MONTOYA HERREROS Aquiles
Buenache de Alarcón	Cine Recreo	1956	1956-1964 : RUBIO PERDIDO Eugenio
Campillo de Altobuey	Teatro Principal Cine España	1947-1956 1956	1948 -**1956** : MARTINEZ LOPEZ César
Cañete	Teatro Moderno	1950-1956	1950-1956 : SEGUI GARCIA Angel Il n'existe plus d'inspecteur à Cañete à partir de 1956
Carboneras de Guadazon	Cine Real	1954-1956	A partir de 1956 : AUÑON OÑATE Rufino
Cardenete	Cine Gomez Cine España	1947-1956 1947-1950	1950-1956 : ROMERO GARCIA Roman A partir de 1956 : IRANZO MOYA Francisco
Carrascosa del Campo	Cine España	1954-1956	1951-1956 : GARCIA SAAVEDRA ROZALZEN Antonio A partir de 1956 : VALENCIANO DE LA CRUZ José
Casas de Benitez	Cine de Benitez	1955-1956	En 1956, l'inspection est réalisée par la mairie.

Casas de Fernando Alonso	Salon Urbano	1954-1956	1948-**1956** : BALLESTEROS TORRENTE Claudio
Casas de Haro	Cine Alaska	1954-1956	1948-1956 : JIMENEZ PERONA Zoilo 1956-1964 : JIMENEZ JIMENEZ Niemesio
Casasimarro	Cine Olimpia Cine Principal Cine Avenida	1946-1947 1952-1956 1954-1956	1948-1950 : ORTIZ CAMACHO José Maria 1950-1956 : MARIA OLMEDILLA Pedro A partir de 1956 : SAHUQUILLO CASA Juan
Cuenca	Cine España Cine Cervantes Teatro Portatil Cine Alegria Teatro Cine Xucar <u>*Cinémas d'été :*</u> Cine Palmeras Cine Garces Cine Alegria	1946-1956 1946-1947 1950-1956 1948-1956 1950-1956 1950-1956 1950-1956 1948-1956	1948-1950 : JARENO ANGULO Francisco : inspecteur en 1950 1950-**1959** : ALOS SANJULIAN Manuel, inspecteur en chef à partir de 1952 1944-1956 : BENIGNO GARCIA Marcelo (secrétaire de la délégation) 1956-1960 : CASTRO Y CALVO (de) Francisco José (secrétaire provincial) A partir de 1959 : ALOS SANJULIAN Luisa
Enguinados	Cine Alcazar	1947-1956	1948-**1956** : RUBIO AGUIELLA Alfredo
Fuente de Pedro Naharro	Cinema Ideal	1948-1956	1948-1956 : RODRIGUEZ ORTIZ Federico 1956-1964 : MORALES SERRANO Cirilo
Herrumblar, El	Cine de Socorro	1956	A partir de 1956 : JIMENEZ RUBIO Adelo
Honrubia	Cine Avenida	1950-1956	1948-1950 : LOPEZ PLAZA Segundo 1950-**1956** : ROLDAN BENITEZ Angel
Horcajo de Santiago	Cine Ideal	1947-1956	1948-**1956** : MARTINEZ MARTINEZ Fernando
Huete	Cine Crumog	1946-1956	1950-1956 : OLARTE SEVILLA Eusebio A partir de 1956, c'est la mairie qui s'occupe de l'inspection des salles.
Iniesta	Cine Cervantes	1947-1956	1948-**1956** : LOPEZ GARCIA Ovidio

	Cine Ramjer	1947-1956	
Landete	Cine Nuevo	1950-1956	1948-1950 : MONLEON SAIZ Fabio 1950-51 : DIAZ MARTINEZ Rafael 1951 : GARCIA JIMENEZ Lisardo 1951-1956 : NOVELLA SANCHEZ Claudio A partir de 1956 : MINGUEZ HUERTA José : inspecteur en 1956
Ledaña	Cine Castilla Cine El Gallo Cine Imperial	1946-1956 1946-1956 1947-1956	1948-**1956** : MONASOR CARRION Fortunato
Mesas, Las	Cine Merche	1956	La mairie est en charge de l'inspection des spectacles.
Minglanilla	Teatro Alfaro Teatro Moderno Cine Moderno	1954 1954-1956 1954-1956	1948-1950 : ALONSO HUERTA Silvano Federico 1950-1956 : CUESTA ANGUIX Salvador A partir de 1956 : PUIG LEAL José
Mira	Cine Cortés	1946-1956	1948-**1956** : SAIZ SOLER José Celso
Mota del Cuervo	Cine San Miguel	1954-1956	1948-1950 : CASTELLANO JIMENEZ Urbano 1950-1956 : PALACIOS LILLO Cipriano A partir de 1956 : ZARCO MARTINEZ Arcadio
Motilla del Palancar	Gran Teatro Teatro Cine Herraiz	1947-1952 1952-1956	1948-1951 : VALDERRAMA PAÑOS German 1951-1953 : MARTINEZ LAIN Teofilo 1953-1956 : TORRECILLAS MARTINEZ Casimiro
Olivares de Jucar	Cine Garype	1956	1956-1964 : BELINCHON VALERA José María
Pedernoso, El	Cine Rabadan	1955-1956	L'inspection est réalisée par la mairie
Pedroñas, Las	Ideal Cinema	1947-1956	1950-**1956** : SANTOS SALAMANCA Santos
Peral, El	Cine Sofia	1956	L'inspection est réalisée par la mairie
Picazo, El	Cine Avenida	1954-1956	1956-1964 : MENESES MARTINEZ Pedro
Priego	Teatro Cine	1948-1950	1950-1951 : MERCHANTE DE RESA Angel

	Cine Ideal	1950-1956	1951-1956 : TORRES PARRA Francisco Antonio A partir de 1956, l'inspection est réalisée par la mairie.
Provencio, El	Cine Avenida	1954-1956	1948-**1956** : SAIZ GOMEZ Victorio
Quintanar del Rey	Cine Cervantes Cine Pasapoga	1946-1956 1953-1956	1948-1950 : ESCRIBANO ALCALDE José 1950-1956 : PEREZ GARCES Benito 1956-1964 : MARTINEZ JIMENEZ Luis
Saelices	Cine Segobriga	1956	1956-1964 : EXPOSITO MUÑOS Antonio
San Clemente	Cine Avenida Teatro Ideal Cine Palacio <u>*Cinéma d'été :*</u> Cine Plaza de Toros	1946-1956 1946 1950 1950-1956	1950-1954 : MARTINEZ PAÑOS Julian A partir de 19554 : ORTEGA PANADERO Mariano
San Lorenzo de la Parrilla	Cine Palacio Cine Progreso	1947-1955 1947-1955	1948-1950 : CID GONZALEZ Pablo 1950-**1956** : SIMARRO REDONDO Natalio
Santa Maria del Campo Rus	Cinema Rus	1954-1956	1948-**1956** : RAMIREZ ROLDAN Rafael
Sisante	Cine Herrera Cine Pilar	1946-1956 1950	1948-**1956** : MARTINEZ MORATELLA Epifanio
Talayuelas	Teatro Cervantes	1954-1956	1951-**1956** : SAIZ SOLER Gaspar
Tarancón	Teatro Cinema Alcazar <u>*Cinémas d'été :*</u> Cine Cervantes Cine Avenida	1946-1956 1954-1956 1956	1948-1950 : DOMINGUEZ MUÑOZ Valentin 1950-1954 : PELAYO REDONDO Gonzalo 1954-**1956** : LOPEZ DE SEGOVIA Y MENENDEZ Luis
Torrejoncillo del Rey	Real Cinema	1956	A partir de 1956 : MURIE MARTINEZ Rodrigo
Valverde de Jucar	Salon Moyfran <u>*Cinéma d'été :*</u> Cine Pineda	1946-1956 1950-1956	1947-1950 : PICAZO ESCRIBANO Emilio 1950-1956 : VALLBONA PENARANDA Antonio 1956-1964 : GARVI ASENSIO Manuel
Villagarcia del	Cine Ramos	1956	A partir de 1956 : PIQUERAS JIMENEZ José

Llano			
Villalba de la Sierra	Cine Ideal Cine Electrica Castilla	1950-1956 1950-1956	1948-1956 : GARCIA ESCUDERO Teofilo Fernando A partir de 1956 : IGLESIAS ALVAREZ Manuel
Villapardo	Cine Martinez	1956	1956-1964 : MORENO MEDINA Aurelio
Villamayor de Santiago	Segundo Cinema Cine Cervantes	1947 1954-1956	1950-1956 : HOZ ESCRIBANO (DE LA) Juan José A partir de 1956 : MARTINEZ JARABO José
Villanueva de la Jara	Cine Echegaray Cine Progreso	1946-1948 1952-1956	1950-1956 : RUIZ PALACIOS Angel A partir de 1956 : VILLARTE PICAZO Joaquin
Villar del Humo	Cine Colon	1956	En 1956, inspection réalisée par la mairie
Villarta	Cine Mejias	1956	Inspection réalisée par la mairie
Villora	Cine Ramos Cine España	1950-1956 1956	1948-1956 : VILLAR MARTINEZ Ulpiano

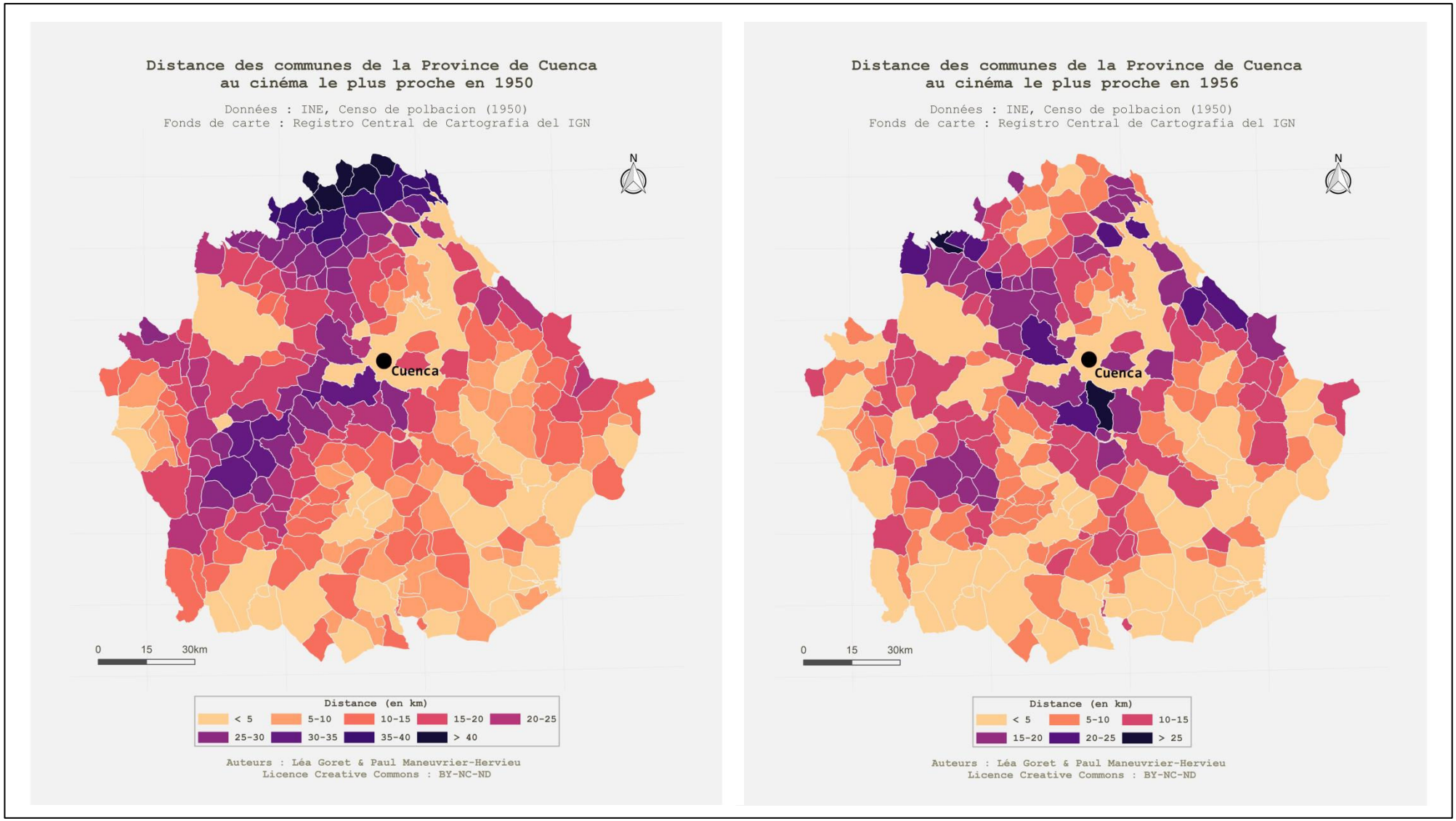


Figure 24 : Distance séparant les communes de la province de Cuenca au cinéma le plus proche en 1950 et 1956

Titre du film en espagnol	Titre original	Première diffusion	Dernière diffusion	Nombre de salles où il est diffusé (Cuenca)	Nombre de salles où il est diffusé (province)	Total du nombre de jours où il a été diffusé	Année de production	Nationalité	Vendredi	Samedi	Dimanche	Jours de semaine	Jours fériés
A LA HABANA ME VOY		08/09/1950	20/12/1950	1	1	**2**	1950	ARG				2	
EL INFIERNO DE LOS CELOS	Celos	06/07/1950	09/07/1950	1	1	**3**	1947	ARG	1	1	3		
LAS TRES RATAS		04/06/1950	13/09/1950	1	1	**3**	1946	ARG	1	1	1		
DOCE HORAS DE VIDA		13/07/1950	17/09/1950	1	1	**3**	1949	ESP	1	1	1		
EL POBRE RICO		20/10/1950	18/11/1950	1	1	**5**	1942	ESP	1	1	2	1	
EN UN RINCON DE ESPAÑA		07/07/1950	25/07/1950	1	1	**2**	1949	ESP			1	1	
JALISCO CANTA EN SEVILLA		16/10/1950	31/10/1950	1	1	**2**	1949	ESP			1	1	
LOS ULTIMOS DE FILIPINAS		12/11/1950	13/12/1950	1	1	**3**	1945	ESP			1	2	
MI ADORADO JUAN		05/10/1950	31/12/1950	1	1	**3**	1950	ESP	1		1	1	
REINA SANTA		20/06/1950	24/09/1950	1	1	**3**	1947	ESP	1	1	1		
LA ESCLAVA BLANCA	L'esclave blanche	25/06/1950	22/09/1950	1	1	**2**	1939	FR		1	1		
MIGUEL STROGOFF		16/05/1950	16/08/1950	1	1	**3**	1956	FR			1	1	1
VIAJE SIN ESPERANZA	Voyage sans espoir	18/06/1950	22/08/1950	1	1	**2**	1943	FR		1	1		
GENOVENA DE BRABANTE	Genoveffa di Brabante	05/03/1950	02/08/1950	1	1	**2**	1947	IT		1	1		
LOS HERMANOS KARAMAZOFF	I fratelli Karamazoff	09/02/1950	26/11/1950	1	1	**3**	1947	IT	1	1	1		
AHI ESTA EL DETALLE		19/03/1950	08/07/1950	1	1	**2**	1940	MEX		1	1		
CHARRO A LA FUERZA		07/04/1950	29/11/1950	1	1	**2**	1948	MEX			1	1	
CUANDO QUIERE UN MEJICANO		24/05/1950	22/10/1950	1	1	**3**	1944	MEX	1	1	1		
LA ISLA DE LA PASION	La isla de la pasión (Clipperton)	08/01/1950	10/08/1950	1	1	**2**	1941	MEX			1	1	
LA PERLA		04/07/1950	05/11/1950	1	1	**3**	1947	MEX			1	2	
RIO ESCONDIDO		18/07/1950	31/12/1950	1	1	**4**	1948	MEX			1	3	
LUCHA EN LA FRONTERA	Snapphanar	09/03/1950	29/10/1950	1	1	**3**	1948	SUE	1	1	1		
CESAR Y CLEOPATRA	Caesar and Cleopatra	15/08/1950	07/12/1950	1	1	**3**	1945	UK			1	1	1
EL ESPIA NEGRO	The Spy in Black	23/06/1950	03/09/1950	1	1	**2**	1939	UK	1		1	1	
EL IDOLO CAIDO	The Fallen Idol	01/07/1950	19/11/1950	1	1	**4**	1948	UK		1	1	2	
HECHIZO	Enchantment	01/07/1950	26/12/1950	1	1	**4**	1948	UK		1	1	2	
PERSECUCION	Night Boat to Dublin	22/01/1950	27/04/1950	1	1	**2**	1946	UK			1	1	
AL SUR DE SANTA FE	Sonora stagecoach	18/06/1950	05/10/1950	1	1	**3**	1944	US			1	2	

Tableau 9 : Extrait de la table de données réalisée à partir des registres de projection de Cuenca (1950)

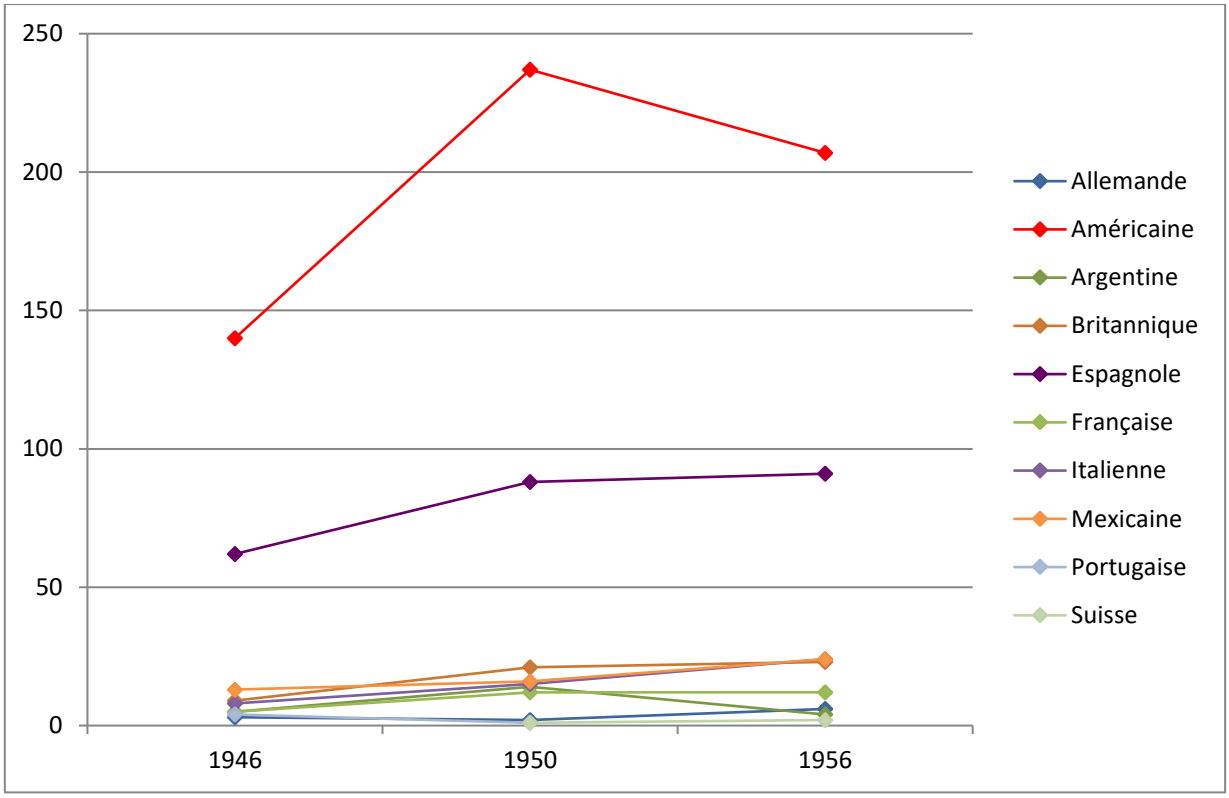


Figure 25 : Nationalité des films diffusés dans les cinémas de Cuenca entre 1946 et 1956

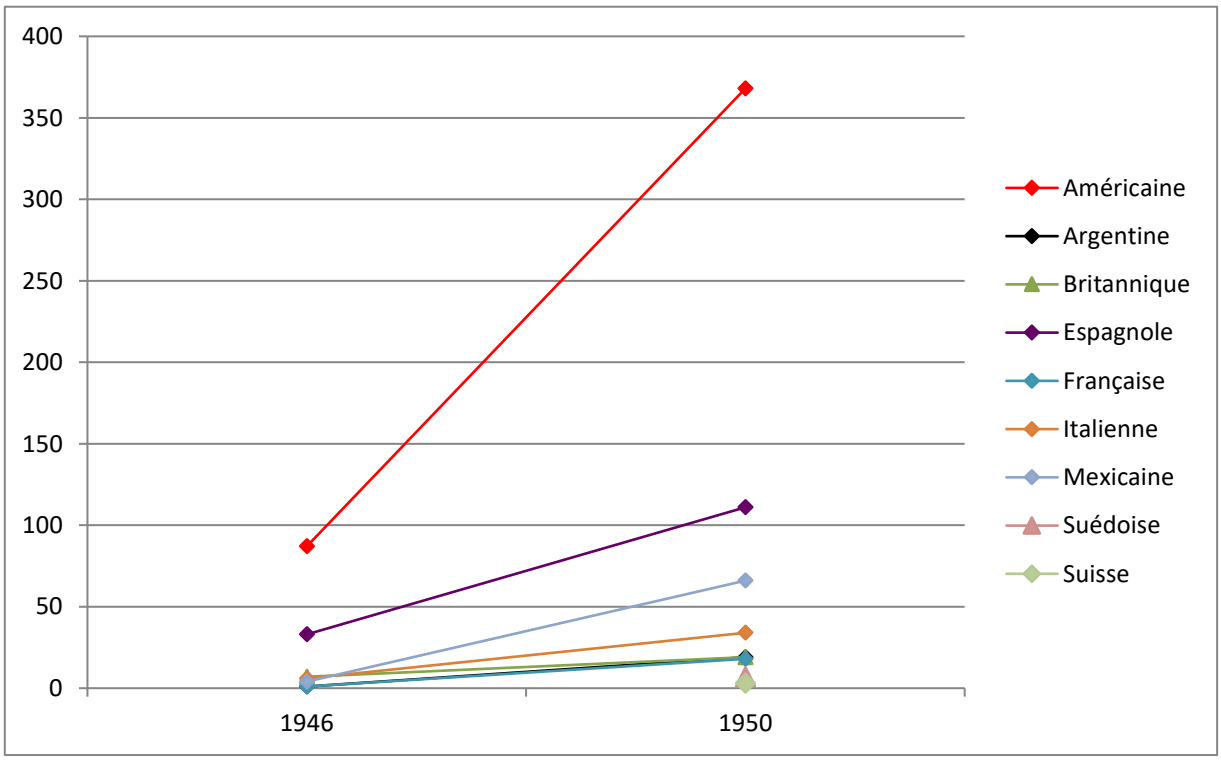


Figure 26 : Nationalité des films diffusés dans les cinémas de la province de Cuenca en 1946 et 1950

Figure 27 : Extrait du guide de presse de Reina Santa de Rafael Gil (1947)

Figure 28 : Certificat de censure accompagnant le film *Las aventuras de Marco Polo* d'Archie Mayo (1938)

Les certificats de censure

Dans cet exemple, on trouve sur la page de gauche le récapitulatif des scènes supprimées par les commissions de censure, indiquées selon le rouleau de pellicule où elles sont placées. Cela permet ainsi à l'inspecteur de repérer les éventuelles bobines qui seraient en infraction. Les inspecteurs provinciaux doivent faire tamponner le document par la délégation provinciale de leur province (page de droite) pour confirmer la validité de la pellicule.

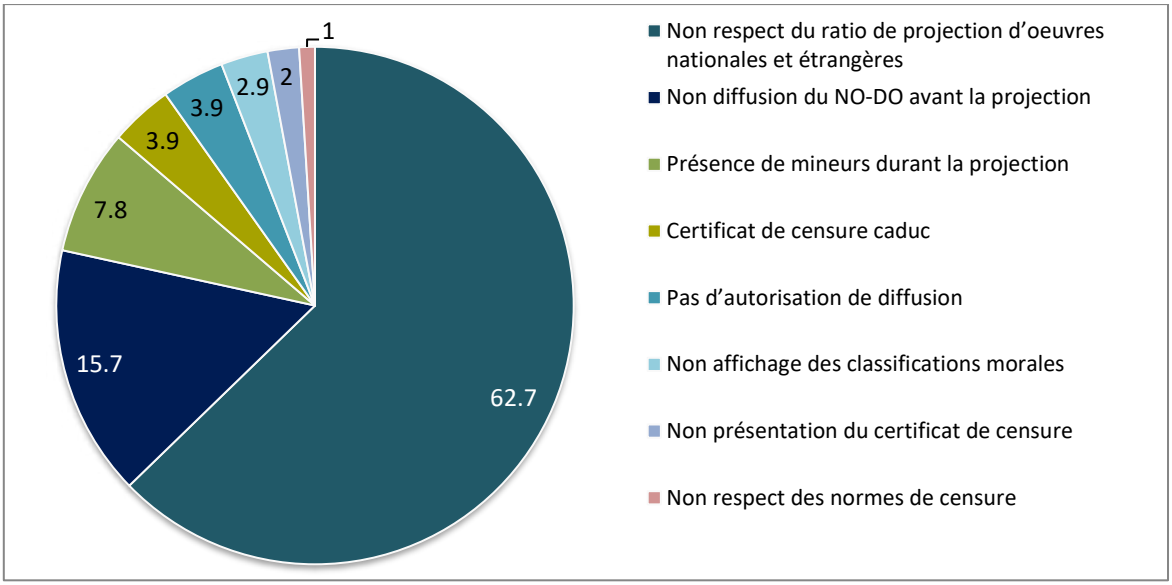
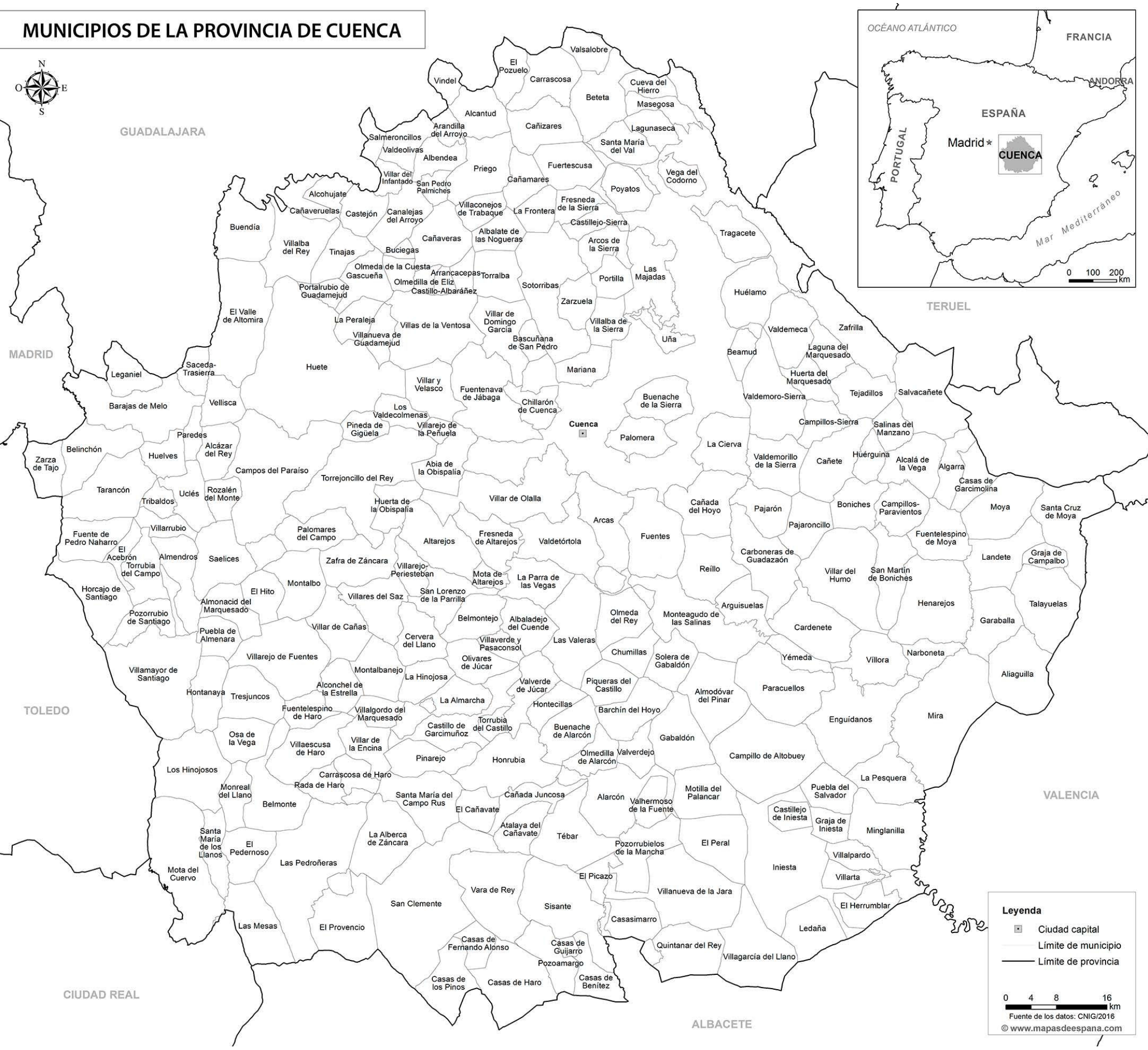


Figure 29: Type d'infractions réalisées par les propriétaires de cinéma à Cuenca entre 1954 et 1959 (%)

MUNICIPIOS DE LA PROVINCIA DE CUENCA



Produire et voir du cinéma en régime autoritaire : censure et spectateurs en Espagne franquiste (1946-1960)

Résumé : Dès le début du XXe siècle, le cinéma devient un des médias privilégiés pour diffuser l'information et mettre en scène la fiction. Comme d'autres régimes autoritaires, l'Espagne franquiste (1939-1975) prend conscience de la nécessité de contrôler ce mode de communication et se dote d'un puissant appareil censorial. Parallèlement à leurs interventions sur les scénarios et les pellicules, les censeurs franquistes s'assurent que les spectateurs ont correctement interprété les œuvres qu'ils ont censurées. Tous les mois, entre 1946 et 1960, les délégués provinciaux leurs envoient des rapports détaillant l'accueil des films par le public de leur province. A travers l'étude de ces sources originales, cette thèse ambitionne ainsi de renouveler l'approche traditionnelle de la censure franquiste. Elle repose sur l'hypothèse les pratiques censoriales obéissent aux perceptions que les acteurs ont des attentes tant du public que des ambitions idéologiques, artistiques et commerciales du régime. L'analyse de ces enquêtes permet d'appréhender les modalités à travers lesquelles les publics sont approchés par les autorités censoriales et d'évaluer leurs effets sur la pratique des censeurs. En étudiant les différents points de vue d'acteurs qui sont constamment en interaction, ce travail s'intéresse à la circularité des discours censoriaux et réceptifs et à leurs capacités d'influence mutuelle. Les relations entre la censure et la réception cinématographique sont interrogées autour de trois axes : la *réception rapportée* aux censeurs par les informateurs du régime, à travers l'analyse des discours présents dans les rapports provinciaux ; la *réception imaginée* par les censeurs, grâce à l'étude de leurs discours sur les publics au sein des sources administratives ; et enfin, l'*expérience réceptive* des spectateurs, en étudiant l'environnement cinématographique en contexte autoritaire, qui influe sur leur réception du cinéma national.

Producir y ver cine en régimen autoritario: censura y espectadores en España franquista (1946-1960)

Resumen : Desde comienzos del siglo XX, el cine ha sido un medio privilegiado para difundir la información y poner en escena la ficción. Como otros regímenes autoritarios, la España franquista (1939-1975) tomó conciencia de la necesidad de controlar este medio de comunicación y se dotó de un poderoso aparato censor. Paralelamente a sus intervenciones sobre los guiones y las cintas, los censores franquistas intentaron asegurarse de que los espectadores habían interpretado correctamente las obras censuradas. Todos los meses, entre 1946 et 1960, los delegados provinciales de Educación Popular enviaban informes donde describían la acogida de los públicos a las películas nacionales. A través del estudio de estas fuentes originales, este estudio ambiciona renovar el tradicional enfoque sobre la censura franquista. Su hipótesis es que las prácticas censoras obedecen a las percepciones que los actores tienen tanto de las expectativas de los públicos como de las ambiciones ideológicas, artísticas y comerciales del régimen. El análisis de estas fuentes permite aprehender las modalidades a través de las cuales los censores toman en consideración a los públicos y evaluar cómo estos influyen en la práctica censora. Estudiando los distintos puntos de vista de actores que están constantemente en interacción, este trabajo investiga la circularidad de discursos censores y receptivos así como sus influencias mutuas. Las relaciones entre censura y recepción cinematográfica son cuestionadas a través de tres ejes: la *recepción enviada* a los censores por los informadores del régimen, gracias al análisis de los informes provinciales; la *recepción imaginada* por los censores, gracias al estudio de los discursos sobre los públicos en las fuentes administrativas; y, por fin, la *experiencia receptiva* de los espectadores, estudiando el ámbito cinematográfico en el contexto autoritario, que influye sobre su recepción del cine nacional.