



Universidad
de Navarra

INSTITUTO CULTURA Y SOCIEDAD

MÁSTER EN INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES

¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?

EL REY ROMÁNTICO TRIUNFANTE EN EL
FRANQUISMO

PABLO ÚRBEZ FERNÁNDEZ

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
DIRIGIDO POR PROF. DR. D^a RUTH GUTIÉRREZ DELGADO

PAMPLONA, 2018

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción..... | 3 |
| 1. Antecedentes filmicos de <i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i> : el cine español entre 1939 y 1959..... | 9 |
| 1.1. El género histórico en España..... | 10 |
| 1.2. ¿Un cine político?..... | 13 |
| 1.3. Cambio de rumbo en los 50: «españoladas» y crítica social..... | 15 |
| 2. Antecedentes político-culturales del film: ser monárquico durante la Dictadura..... | 19 |
| 2.1. El exilio borbónico: Don Juan en Estoril..... | 20 |
| 2.2. El Régimen como «Monarquía sin rey»..... | 26 |
| 2.3. El mito monárquico: percepción de Alfonso XII y Mercedes de Orleans en los años 50..... | 29 |
| a. Memoria, canciones y leyenda en la cultura popular..... | 29 |
| b. La Historia escrita por los historiadores..... | 34 |
| 3. Antecedentes narrativos del film..... | 39 |
| 3.1. <i>Carita de cielo</i> (¿1956?), un guion cinematográfico de Manuel Tamayo..... | 39 |
| a. Semblanza de Manuel Tamayo..... | 40 |
| b. Análisis..... | 42 |
| c. En el cajón del olvido..... | 57 |
| 3.2. <i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i> (1957), una obra de teatro de Luca de Tena..... | 59 |
| a. Semblanza de Juan Ignacio Luca de Tena..... | 60 |
| b. Análisis..... | 63 |
| c. Estreno y críticas..... | 81 |
| 4. <i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i> (1958), una película de Luis César Amadori..... | 86 |
| 4.1. Génesis del film..... | 86 |
| a. Preproducción..... | 86 |
| b. Puesta en marcha y rodaje..... | 90 |
| 4.2. Escritura del guion..... | 93 |
| a. Diálogo entre <i>Carita de cielo</i> y el libreto teatral..... | 93 |
| b. Intromisión del régimen en la elaboración del texto..... | 95 |
| 4.3. Análisis del largometraje..... | 98 |
| 4.4. Recepción política de la película: valoraciones del régimen..... | 110 |
| 4.5. Estreno y críticas..... | 115 |
| Epílogo..... | 120 |
| Conclusiones..... | 123 |
| Apéndice..... | 126 |
| Romance de la reina Mercedes (1948)..... | 126 |
| Informe redactado por el censor Antonio Fraguas Saavedra a propósito de <i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i> , extraído de la Filmoteca Nacional, año/07/10, Expte. 133-58, <i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i> [Material de Tesis]..... | 128 |
| Bibliografía..... | 130 |

| | |
|-----------------------------|-----|
| Hemeroteca..... | 134 |
| ABC..... | 134 |
| Diario de Navarra | 134 |
| Diario Ya..... | 134 |
| El Alcázar..... | 134 |
| El Ciervo | 134 |
| Espectáculo..... | 135 |
| Heraldo de Aragón | 135 |
| La Vanguardia Española..... | 135 |
| Primer Plano..... | 135 |

INTRODUCCIÓN

Confío en que el lector sabrá perdonar que entremezcle mis recuerdos de infancia con la más rigurosa introducción académica a mi objeto de estudio, a fin de alumbrar con mayor claridad el por qué de mi investigación, su finalidad e interés, sus riesgos, límites y cómo una ingenua intuición me condujo a formular mi primera hipótesis. No recuerdo cuándo fue la primera vez que vi *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Tampoco dónde. Yo sumaría seis, siete o quizá incluso once años de edad, y posiblemente me hallaría en casa o en la de mis abuelos. Sí recuerdo con quien la vi: fue con mi abuela Amparo. Aún no existían los dvds, de modo que ella reprodujo el film en una cinta VHS grabada de la televisión, quizá en TVE o en Telecinco. Sé que entonces a mí ya me gustaba el cine. No me importaba que una película fuese en blanco negro o en color, de los años 30 o de los 90, de uno u otro director. Mis favoritas, precisamente, eran las películas históricas: legionarios romanos, caballeros medievales, piratas, reyes y princesas; en resumen: viajar a épocas pasadas. Mi abuela lo sabía, y decidió ver conmigo “una de sus películas favoritas”. Sin desvelarme el final, me habló de un romance entre dos reyes de España, de un tiempo de paz y prosperidad, de honor y de patriotismo; que la vio en el cine de joven, que la vio más veces con el paso de los años, que no se cansaría de verla. Así que la vimos: la reina Isabel II vivía exiliada en París tras la revolución que la destronó en 1868, mientras su hijo el príncipe Alfonso estudiaba en una academia militar. En las vacaciones que el príncipe pasó en París, conoció a su prima Mercedes durante una visita familiar, y los dos se enamoraron. Iniciaron entonces un noviazgo prohibido por la reina, durante el cual el príncipe fue proclamado rey de España, por lo que regresó a Madrid donde fue recibido triunfalmente. El popular rey Alfonso XII proporcionó paz y estabilidad a la nación y su boda con Mercedes alegró a todos los españoles, pero desgraciadamente la reina contrajo una enfermedad y falleció a los cinco meses de reinado.

Me gustó. No recuerdo el porqué ni en qué me fijé. Quizá porque contemplé cómo un joven rey se enamora de una hermosa princesa, regresa a su patria sujetando las riendas de un caballo blanco, viste un precioso uniforme de época, porta una espada y vive en un fastuoso palacio. Yo no necesitaba más para disfrutar de una historia. Y como tal, *¿Dónde vas, Alfonso*

XIII? me pareció una aventura más, dos horas de metraje más, una película más. Al poco tiempo me olvidé.

La segunda vez que la vi contaría quince o dieciséis años. Entonces no fue con la abuela Amparo, sino en casa, con mis padres. Aunque no hablase sobre ella con la misma intensidad que la abuela, a mi madre también le gustaba la película. A mí continuaba gustándome el cine; también la Historia. Había leído sobre cine y había leído sobre Historia. Para entonces, sabía ubicar perfectamente el año de estreno del film, 1959. Esto es, durante el franquismo. De este modo, aquella segunda vez vi la película con ese dato en la cabeza. Cuando acabó, no me resultó difícil definir aquella película como *franquista*, es decir, me pareció un film plenamente acorde con el estilo, los valores y el lenguaje característicos de la dictadura de Franco. España se presentaba como una nación gloriosa, el patriotismo equivalía a una virtud ejemplar, los reyes vivían su noviazgo y matrimonio de manera cristiana, las banderas españolas ondeaban en tejados y balcones y la marcha real sonaba como música de fondo. “Supongo que a Franco le gustó la película”, pensé.

Fue durante la carrera cuando vi *¿Dónde vas, Alfonso XII?* por tercera vez. De nuevo, fue en casa de mis padres. Ahora ya no solo leía sobre cine y sobre Historia, sino que estudiaba Historia y Periodismo, la realidad me parecía compleja y enigmática y advertía teorías de la conspiración al final de cada página. Esta vez mi madre no introdujo una cinta VHS, sino un dvd. Mientras observaba las banderitas de España y sonaban los acordes de la marcha real, caí en la cuenta de que aquella película quizá no fuese *franquista*, sino todo lo contrario. Recordé que la Dictadura -precisamente por ser una dictadura- carecía de rey. Recordé que don Juan de Borbón permanecía exiliado en Estoril, que Franco y él habían discutido y que solo a la muerte de Franco pudo Juan Carlos I ser coronado rey de España. ¿Y no resultaba nítidamente monárquico el tono del film? Sus diálogos no cesaban de exponer las ventajas de tener un rey, no paraban de exaltar a la Monarquía y una y otra vez proclamaban que España solo podía subsistir con un monarca al frente. Y esto, de *franquista*, tenía poco.

De repente, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* me pareció una película subversiva, revolucionaria y escandalosa; me pareció una carga de dinamita audiovisual contra el Régimen, un atentado perpetrado en las salas de cine del país. ¿Cómo pudo aquello pasar la censura y no ser prohibido por Franco si atacaba los pilares de su sistema político? Porque además, las proclamas monárquicas no se narraban de cualquier manera, sino que se insertaban en un relato histórico, en un romance del siglo XIX, en unas aventuras

acontecidas hace más de un siglo. Caí entonces en la cuenta de que la Historia no solo narraba batallitas, como pensé -y disfruté- la primera vez que vi la película junto a mi abuela, sino que podía utilizarse para transmitir mensajes de actualidad, para apoyar unas causas y combatir otras, para interpelar a personas nacidas mucho tiempo después de que sucediesen esos acontecimientos. ¿No es lo que hicieron esos cineastas: servirse de un relato del XIX para interpelar a los españoles de 1959? Para colmo, la Historia incluso se descubría como «útil»; el pasado podía tener una utilidad práctica.

La curiosidad que despertó en mí aquel descubrimiento poco tardó en convertirse en el tema de mi trabajo fin de máster. Con el objetivo en mente de desarrollar una tesis doctoral en torno a las relaciones entre la Historia y el cine, aquella película me pareció un campo de ensayo idóneo para familiarizarme con la investigación académica, para explorar los modos de analizar a fondo una película histórica y, por encima de todo, para seguir hasta el fin esas primeras miguitas de pan desperdigadas por mi intuición de estudiante; tal era la curiosidad que me envolvía acerca de una de las películas preferidas de mi abuela Amparo.

Por supuesto, mi ingenuidad en la investigación académica me hizo suponer que yo había sido el primero en descubrir semejante hipótesis en torno a la finalidad de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* A la tercera o cuarta consulta bibliográfica hallé el siguiente discurso:

Como advierte José Luis Sampedro, la extraordinaria difusión popular del medio cinematográfico significó una posibilidad publicitaria que los técnicos en la materia, y los políticos, conocían y utilizaban con notable sutileza, por lo que el efecto propagandístico deseado de la Monarquía se consiguió, en una sociedad además sin apenas televisores, y con mucha mayor eficacia que la que pudieran obtener los libros que se publicaron sobre episodios de la dinastía o de la Corona en aquellos años¹.

Por un lado, me apené; llegaba tarde. Aquella brillante hipótesis que vislumbré al ver la película por tercera vez ya había sido publicada, es decir, no resultaba tan misteriosa, oscura y desconocida la suposición de que unos cineastas se hubiesen servido de la Historia durante el franquismo para difundir un mensaje de propaganda monárquica. No había misterio que

¹ Antonio Manuel Moral Roncal y Ricardo Colmenero Martínez, *Revolución y Contrarrevolución: El siglo XIX español en el cine*, UAH Monografías. Humanidades (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2011), p. 127.

desvelar, se sabía. Pero a la vez, advertí que yo andaba en el camino correcto; mi suposición no había fallado. Por mera curiosidad, decidí continuar leyendo; a fin de cuentas, todavía me interesa conocer más acerca de la película. Aquello me llevó a una revisión bibliográfica ardua, difícil y fragmentada; muy fragmentada. Se había escrito sobre *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, y además en bastantes medios, pero todos ellos compartían un rasgo común: dedicaban pocas líneas y cada uno se fijaba en un aspecto concreto. Pude descubrir la génesis del film, las fuentes historiográficas en las que se inspiraba, por qué apostó por un determinado estilo cinematográfico, quiénes fueron sus guionistas, por qué recibió el visto bueno de la censura, qué premios recibió y cuál fue su impacto en la cultura popular, pero todo ello a cuenta gotas: las dos páginas de un artículo, una entrada en un Diccionario de Cine, una breve referencia en la biografía de un autor, un párrafo en una Historia del Cine Español, una mención en la filmografía del director, un comentario al abordar el cine español de aquella época, etc. Joan Minguet Batllori era, posiblemente, el autor que más atención había dedicado a la película, y esa atención consistía en sus diez páginas en *Cuadernos Cinematográficos*. Si bien presentaba las ideas principales para comprender el film, omitía -por un esfuerzo de sintetizar o por falta de espacio- numerosos detalles acerca de la película, ideas secundarias, un análisis exhaustivo del guion y de las obras históricas que nutrieron dicha trama, críticas de los medios de comunicación y una amplia contextualización que nos trasladase al inicio del mito de Alfonso XII. De modo semejante sucedía con la citada obra de Moral Roncal y Colmenero Martínez: *Revolución y contrarrevolución: el siglo XIX español en el cine*; los autores dedicaban un capítulo de ocho páginas a la película. Aliaga Cárceles había escrito un artículo magistral de veinte páginas sobre los decorados del film, y Esther Pallardó estudiaba en doce qué imagen de la Restauración ofrecía la película. Toda una pila de información fragmentada, sin abarcar todo lo concerniente al film, sin hallar una obra que aglutinase toda la realidad referente a la película.

Continué curioseando, un dato allí y otro allá, un reverso por una fuente y su anverso por otra, a fin de conocer a fondo el universo de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Mientras tanto, me preguntaba si yo realmente aportaba novedades a la comunidad científica. A fin de cuentas, solo actuaba de amanuense, transcribiendo cuanto los autores anteriores habían escrito sobre el film, sobre el siglo XIX, sobre la Monarquía, sobre Franco y sobre la sociedad española de los años 50; así las cosas, poca novedad podía aportar mi estudio, hasta que comprendí que a toda esa información parcial, fragmentada, limitada y ubicada en diferentes lugares se le podía otorgar un

sentido, una unidad: un estudio que contextualizase adecuadamente y con la necesaria amplitud; que relatase los antecedentes del film, sus prolegómenos, la producción, el rodaje, el estreno en cines, el impacto ante la crítica y el público y sus efectos en la cultura popular, además de vincularlo estrechamente con la Historia política de España, respondiendo a todos los porqués. Además, decidí transcribir los informes de la censura conservados en la Filmoteca Nacional, única información que no hallé publicada por otros autores. Por otro lado, este estudio incluye un análisis comparativo de tres textos narrativos: *Carita de cielo* (el guion filmico que inspiró la película), *¿Dónde vas Alfonso XII?* (un libreto teatral), y la propia película de Luis César Amadori. Para el análisis comparativo se ha creado una metodología basada en cinco puntos: 1) la narración cronológica del *argumento*, 2) cómo estructura el relato los *tiempos narrativos*, 3) su enmarcación en un *género* de ficción, 4) la rigurosidad del texto en base a las obras históricas escritas acerca de Alfonso XII, es decir, cuánto ha sido la *influencia de la Historiografía*; y, por último, 5), cómo se traslada al relato la realidad española de 1958, esto es, las *connotaciones políticas*.

Recogiendo todo lo anterior, planteo los objetivos que persigue este estudio. En primer lugar, recopilar toda la bibliografía relacionada con *¿Dónde vas, Alfonso XII?*; en segundo lugar, sistematizar toda esa documentación siguiendo un orden cronológico desde la génesis del film hasta los efectos de su estreno, con la debida contextualización. Como tercer objetivo, me he propuesto desentrañar los motivos que impulsaron su filmación y la relevancia histórica de la película para el régimen franquista; y, por último, un análisis comparativo entre tres obras narrativas para advertir las maneras de representar la Historia en un formato de ficción. Cabe señalar que al film le siguió una segunda parte titulada *¿Dónde vas, triste de tí?*, también inspirada en una obra de Luca de Tena. Tanto el libreto teatral de Luca de Tena como la película narraban el segundo matrimonio de Alfonso XII, con la austriaca María Cristina de Habsburgo. Pero no es el propósito de este trabajo detenerse en *¿Dónde vas, triste de tí?*, pues no posee el mismo nivel de interés cinematográfico ni histórico de su predecesora, al cosechar menor éxito tanto mediático como de taquilla.

En cuanto a la estructura del estudio, se ha optado por dividir la información en cuatro capítulos. Los dos primeros -si bien son menores-, cumplen la función de contextualizar, para poder entender adecuadamente la España de 1958, año de rodaje del film. El primer capítulo responde al contexto filmico: a la trayectoria del género histórico y a los gustos del público español. El segundo capítulo, por su parte, responde al contexto político: al desarrollo del régimen de Franco y a la Monarquía borbónica en

el exilio. Posteriormente, el tercer capítulo comprende los antecedentes culturales de la película: el mito de Alfonso XII y Mercedes de Orleans en la cultura popular y las obras de ficción que inspiraron el film de Luis César Amadori. Analizaremos a fondo -en base a la metodología mencionada- esas dos obras de ficción: un guion de Manuel Tamayo y una obra de teatro de Luca de Tena. El cuarto y último capítulo está dedicado enteramente a la película: desde la preproducción hasta las críticas que generó su estreno. Por último, un breve epílogo cierra el estudio. En definitiva, el objetivo de este estudio es múltiple: presentar en una única obra todo cuanto se ha escrito acerca de la película *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, advertir maneras, ventajas y desventajas de trasladar la Historia a una pantalla de cine y desmembrar el proceso de escritura de un texto orientado a representar acontecimientos históricos.

1. ANTECEDENTES FÍLMICOS DE *¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?*: EL CINE ESPAÑOL ENTRE 1939 Y 1959

El estreno de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* en 1959 puede parecer un producto atípico comparado, por un lado, con los filmes de moda en aquel momento y, por otro, con la distancia temporal que separa esta película de una época anterior de esplendor para el cine histórico. Debemos enmarcar su estreno durante un período intermedio del régimen franquista, con el aparato gubernamental plenamente consolidado y todavía a las puertas de la plena liberalización del régimen.

Dicho esto, contextualizar las películas nacidas durante el franquismo puede resultar en ocasiones una tarea ardua. Los historiadores, por su propia condición, tienden a clasificar períodos y delimitar etapas en base a unos patrones -casi siempre- de carácter metodológico, a fin de facilitar la comprensión y ordenar por estantes los años pasados. A su vez, los libros de texto también demandan dichas fases y periodizaciones para simplificar al lector la clasificación y comprensión del pasado. A causa de ello, varios historiadores del cine han optado por clasificar el cine producido durante el franquismo según los mismos criterios -basados en política económica- utilizados por la mayoría de la historiografía para clasificar las sucesivas fases de la dictadura de Franco, es decir, refiriéndose a la autarquía, el aislamiento, el aperturismo y el desarrollismo.

De esta manera, Jean-Claude Seguin² distinguía entre «Los años de la autarquía (1939-1950)» y «Luces y sombras (1951-1962)», periodizando el campo cinematográfico según las mismas normas de la habitual periodización de política económica, a saber: la autarquía y el reinicio de los contactos con el exterior. En la misma línea, José María Monterde³ ordenaba dicha época en las etapas «El cine de la autarquía (1939-1950)» y «Continuismo y disidencia (1951-1962)». No es el propósito de este trabajo establecer un estado de la cuestión sobre cómo se ha abordado la historia

² Jean-Claude Seguin, *Historia Del Cine Español* (Madrid: Acento Editorial, 1995).

³ Román Gubern y otros, *Historia Del Cine Español*, 7th edn (Madrid: Cátedra, 2010).

del cine español, como tampoco se pretende estudiar a fondo las características del cine hispano desde la Guerra Civil hasta el final de la dictadura. No obstante, servirá el anterior modelo primigenio de clasificación, aunque el objetivo sea hallar en última instancia patrones artístico-culturales, verdadero marco de la cinematografía española durante el franquismo.

Semejante propuesta, de hecho, ya la abordaba Caparrós Lera en su *Historia crítica del cine español*⁴, al establecer una época general titulada «Período sonoro» que abarcaba desde 1931 a 1959, dentro de la cual ya diferenciaba entre los capítulos «Primera posguerra y autarquía» y, posteriormente, «Bardem-Berlanga. Las conversaciones de Salamanca».

En suma, cabría preguntarse por qué los historiadores del cine han optado por dividir la cinematografía de la dictadura siguiendo el patrón socioeconómico, es decir, considerando como un período con personalidad propia la *autarquía* para después establecer una nueva etapa significativa a partir de 1962, cuando “surgió en nuestro país un movimiento cinematográfico paralelo que llenó de esperanza a los aficionados hispanos y empezó a contar en los certámenes extranjeros”⁵.

Por lo pronto, abordaremos en las siguientes líneas el cine producido tras el final de la Guerra Civil, por ser un período de gran desarrollo para las cintas históricas. La película que nos atañe, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, pertenece a dicho género, y aunque -como ya hemos comentado- puede parecer un verso suelto por rodarse en 1958 -fuera del marco habitual del rodaje de producciones históricas- conviene que nos detengamos a analizar el cine histórico español que precedió a nuestro objeto de estudio.

1.1. EL GÉNERO HISTÓRICO EN ESPAÑA

La historiografía del cine ha sugerido la idea de que en España no comenzó a asentarse un cine histórico propiamente dicho hasta la Guerra Civil y los inicios de la dictadura de Franco; como señala José Luis Sánchez Noriega: “prácticamente hasta la Guerra Civil resulta, cuanto menos,

⁴ José María Caparrós Lera, *Historia Crítica Del Cine Español (Desde 1897 Hasta Hoy)* (Barcelona: Ariel, 1999).

⁵ Caparrós Lera, p. 126.

discutible hablar de cine histórico español”⁶. No obstante, considero que dicha afirmación puede matizarse con la tesis de Vizcaíno Casas, cuando escribe: “*Locura de amor* [Juan de Orduña, 1948] tuvo la culpa de que se pusiera de moda el cine histórico. Porque, según costumbre, los productores españoles practicaron el mimetismo de manera total. Y tuvimos que aguantar; a partir de entonces, una insufrible avalancha de barbas, escayolas, genealogías y demás excesos”⁷.

Esta moda por el cine histórico entre 1939 y 1950 se traduce en el estreno de 20 películas propiamente históricas y 19 comedias de época, a las que hay que sumar numerosos films de aventuras que -sin abordar propiamente acontecimientos históricos- desarrollan su trama en épocas pasadas, como *Correo de Indias* (Edgar Neville, 1942) y *Aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1949).

De esta manera, quizá resulte más correcto afirmar que en los años 40 el cine histórico “se puso de moda”, porque lo cierto es que desde comienzos del siglo XX se filmaron en España películas de temática histórica; e incluso puntualiza Monterde: “Orduña no fue el introductor de esta tendencia, si no su culminación”⁸. Que la Historia atrajo a los cineastas españoles desde el principio lo atestiguan films como *Luis Candelas o el Bandido de Madrid* (1926), *El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929) y *Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1929), o las cintas de José Buchs *El dos de mayo* (1927), *Los misterios de la imperial Toledo* (1928), *El Empeinado* (1930), *Prim* (1931) o *Isabel de Solís, reina de Granada* (1931). De hecho, algunas de las producciones de la posguerra ya fueron filmadas anteriormente, como *Locura de Amor* (1909) y *Agustina de Aragón* (1924). Para Sánchez Noriega, en aquellas películas “la historicidad queda relegada a un segundo plano en beneficio de la aventura y la mitología popular”⁹, y es cierto que podemos aplicar dicho criterio a films como *Luis Candelas*, *El héroe de Cascorro* o las adaptaciones de *Don Juan Tenorio* y *La verbena de la Paloma*, donde no importan los acontecimientos históricos sino la circunstancia de ambientar una trama -generalmente

⁶ José Luis Sánchez Noriega, ‘Momentos Significativos Del Cine Histórico Español’, en *Apuntes Sobre Las Relaciones Entre El Cine Y La Historia (El Caso Español)* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004), p. 115.

⁷ Fernando Vizcaíno Casas, *Historia y Anécdota Del Cine Español* (Madrid: Adra, 1976), p. 105.

⁸ José Enrique Monterde, ‘El Cine de La Autarquía (1939-1950)’, en *Historia Del Cine Español*, 7th edn (Madrid: Cátedra, 2010), p. 227.

⁹ Sánchez Noriega, p. 115.

ficticia- en épocas pasadas, pero no son pocas las películas donde la propia Historia es la protagonista, como *El dos de mayo*, *Prim* y *El empecinado*.

Si, por tanto, ya se filmaron varias películas históricas antes de la Guerra Civil, quizá deberíamos preguntarnos entonces por qué el cine histórico adquirió tal popularidad durante la posguerra. Para Seguin, “los episodios más gloriosos de la Historia de España suministran material precioso a quienes tratan de inscribir el régimen [de Franco] en la continuidad histórica de la que se reclaman”¹⁰, y Diego Galán señala que “las famosas películas históricas [...] jugaban al desplazamiento temporal, esforzándose en hallar en el pasado circunstancias similares en su «ejemplaridad» a las que en ese momento se veían en España”¹¹. Así, la victoria del bando nacional en la Guerra Civil y la construcción del Régimen influyó sobremanera en el resurgimiento -e incluso *boom*- del cine histórico. En una sociedad de posguerra, abatida y con todo un futuro por construir -tanto en lo político como en la reconstrucción de infraestructuras-, la Historia de España ofrecía abundantes tramas de patriotismo, valor y generosidad, así como las virtudes «ideales» en las que fundamentar el nuevo régimen. Por ello los cineastas volvieron sus ojos al pasado, donde esperaban encontrar -para mostrárselo a los espectadores- los mejores modelos de vida y ejemplos de superación para afrontar el futuro. En palabras de Sánchez Noriega, se trató de un cine de “héroes individuales que encarnan prototipos de españolidad”¹².

En esas producciones históricas podemos hallar un estilo muy parecido, unos patrones comunes repetidos en cintas medievales, imperiales o contemporáneas, que responden a “una marca de la casa signada por una mezcla de nostalgia de un pretérito idealizado [...], un sentimentalismo patriotero que no patriótico, una exaltación del sacrificio personal y una consecuente estetización de la muerte”¹³.

Generalmente, las tramas de aquellas películas recurrieron a los acontecimientos más gloriosos de la Historia de España: el descubrimiento y la colonización de América, la época imperial y la guerra de la Independencia, además de la Reconquista medieval. Para ese primer bloque,

¹⁰ Seguin, p. 34.

¹¹ Diego Galán, “El cine político español”, en AA. VV., *Siete trabajos de base sobre el cine español*, Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 90, en Caparrós Lera, p. 79.

¹² Sánchez Noriega, p. 16.

¹³ Luis Mariano González González, *Fascismo, Kitsch y Cine Histórico Español (1939-1953)* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009), p. 236.

hallamos títulos como *La Nao Capitana* (Florián Rey, 1946) y la citada *Alba de América*; la época imperial agrupa cintas como *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), *Locura de amor* y *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1951), y respecto a la guerra de la Independencia *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1947) y *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950). En cuanto a la Edad Media, también ofrece al cine el reflejo de la primitiva unidad de España, además de la posibilidad de ensalzar a los reyes y reinas como prototipos de buen gobierno, como es el caso de *La reina Santa* (Rafael Gil, 1947) y *Amaya* (Luis Marquina, 1952).

Otra de las razones que favoreció el cine histórico fue el aislamiento exterior al que España se vio sometida tras la Segunda Guerra Mundial, provocando una inmersión en las raíces nacionales y en el folclore propio, como un modo de diferenciarse frente a lo extranjero y asumir como virtud la cultura española. Para referirse al orgullo nacional y a la oposición a lo extranjero que muestran las tramas de las películas, Seguin habla de “xenofobia no disimulada: hacia los flamencos en *Locura de amor* y, sobre todo, hacia los franceses, a través de la guerra de la Independencia, en *Agustina de Aragón*”¹⁴. No obstante, esa supuesta xenofobia también podría comprenderse en clave de las exigencias de guion, a saber: el odio entre españoles y franceses durante una guerra.

1.2. ¿UN CINE POLÍTICO?

Mucho ha discutido la historiografía sobre si este cine de la década de los 40 fue o no un cine político, es decir, únicamente propagador de las tesis del gobierno y sin capacidad crítica. Para Vizcaíno Casas, “el cine español del período 1939-1950, el de la larga posguerra, fue incapaz de servir al ideario oficial del régimen. En materia política, quiero decir”¹⁵. Por el contrario, comenta Diego Galán: “sí existió un cine político [...], propagadores de determinados valores patrióticos cuya significación política excluía cualquier ambigüedad”¹⁶. Así, ¿las películas de aquel entonces -especialmente las históricas- se filmaron exclusivamente con un fin de propaganda política? Algunos factores parecen indicar que sí, como señalan estas palabras de Ernesto Giménez Caballero aparecidas en la revista falangista *Primer plano*:

¹⁴ Seguin, p. 34.

¹⁵ Vizcaíno Casas, p. 72.

¹⁶ Diego Galán, “El cine político español”, en AA. VV., *Siete trabajos de base sobre el cine español*, Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 90, en Caparrós Lera, p. 79.

“El día que España logre resolver sus medios de producción en cine tiene, quizá, una de las más altas y profundas tareas morales de Europa. País católico, esencialmente romano, de genio universal, quizá le está reservada a España la labor de crear un cine de ecumenidad moral. Un cine que supere al del tipo individualístico, capitalista y occidental, y, al mismo tiempo, que supere también al cine soviético, de masas absolutas, de subversión social. Tal vez sea esa —debía ser esa— la labor de una Italia fascista en el cine. Pero si Italia no lo realizase, a pesar de todos sus esfuerzos nobles y loables, Dios sabe si ello será la gloria de un futuro cine español, creado con genio de España: es decir, con genio universo y catolicista”¹⁷.

No obstante, aun siendo cierto que el ambiente socio-cultural de aquel entonces «invitaba» a filmar un género muy concreto de películas, es muy difícil entender la compleja y convulsa década de 1940. Respecto a si existió o no un cine político en España, comenta también Luis Mariano González, siguiendo a Juan Miguel Company:

“No todo el cine que se produjo bajo el franquismo comulgó con los postulados de la dictadura, pero, sobre todo, el cine histórico mostró una enorme complicidad con el régimen de Franco, en el sentido de que respaldó y extendió con desigual intensidad su programa político y sus valores sociales y espirituales. Es evidente que no se puede hablar de un bloque cinematográfico monolítico sin fisuras y, en este sentido, coincido con Juan Miguel Company cuando concluye que no hubo un proyecto definido y perfilado para elaborar un cine de exaltación franquista, debido a la pluralidad de opciones existentes en el bloque dominante de los ganadores de la contienda civil”¹⁸.

Podemos matizar que el régimen no tomó el control total de la cinematografía, y rara fue la ocasión en que expresamente el gobierno «encargó» una producción. Por supuesto, la legislación influyó, hubo censura y se premió un conjunto de películas de perfil muy similar, pero no podemos decir que todos aquellos filmes fuesen patrocinados por el gobierno. Así, por ejemplo, la productora más rentable en aquella época, Cifesa, produjo algunos de los títulos más destacados, como *Don Quijote de la Mancha*, *Locura de amor* y *Alba de América*, pero si los produjo fue

¹⁷ Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Madrid, 1940 (citado en *Primer Plano*, núm. 4, 10-XI-1940), en Monterde, ‘El Cine de La Autarquía (1939-1950)’, p. 213.

¹⁸ González González, p. 27.

precisamente porque percibió el gancho comercial de aquellas historias, porque esas tramas previsiblemente más acordes con los gustos del régimen eran las que garantizaban un buen resultado en taquilla. A propósito de Cifesa, escribe Castro de Paz:

“Si el cine de Cifesa todavía es presentado por parte de la historiografía tradicional como monolítico bastión de la estética franquista, la realidad es que presenta, en estos momentos, una manufactura aceptada por amplios sectores del público, un arriesgado pero fascinante intento de «diseñar y establecer la retórica [...] de un imaginario de lenguaje nacional-popular»¹⁹.

Además, la Guerra Civil había neutralizado la ya de por sí débil industria cinematográfica española. Durante la posguerra apenas había recursos, y por eso los propios cineastas buscaron al gobierno para obtener facilidades, permisos y medios económicos. De esta manera, directores y productores actuaron libremente -con sus limitaciones coyunturales- y la realidad no se limitó a una simplista coacción del Régimen mediante el totalitarismo cinematográfico.

1.3. CAMBIO DE RUMBO EN LOS 50: «ESPAÑOLADAS» Y CRÍTICA SOCIAL

La década de 1950 es un período puente entre esos primeros años de la cinematografía franquista -donde predominan el cine histórico y el *de cruzada* tras la Guerra Civil- y el posterior «nuevo cine español». Aunque Seguin considera que “los años 50 representan un momento fundamental de transición entre una pesada autarquía, heredera de la colaboración con las potencias del Eje, y los años del boom”²⁰, creemos que denominar período *puente* a estos años corre el peligro de minusvalorar su importancia, por cuanto convendría evitar generalizaciones. Esta década es una época en la que confluyen los directores veteranos forjados durante los años 40 como José Antonio Saenz de Heredia, Juan de Orduña y Edgar Neville con una segunda generación de quienes debutaron en los 40 y se consagran en los 50, como Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, y una tercera integrada por quienes triunfarán en la época posterior: Fernando Fernán Gómez y Carlos Saura, entre otros.

¹⁹ José Luis Castro de Paz, *Un Cinema Herido. Los Turbios Años Cuarenta En El Cine Español (1939-1950)* (Barcelona: Paidós, 2002), p. 140.

²⁰ Seguin, p. 42.

El género cinematográfico que durante los años 50 conquistará al público es el folclórico -habitualmente definido por la historiografía como *españolada*- con éxitos como *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952), *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) y *La violetera* (Luis César Amadori, 1958). En estas películas prima la cultura andaluza, el uso de Andalucía como universo cinematográfico, y se recurre a estrellas de la canción como Sara Montiel, Concha Piquer y Paquita Rico -de quien hablaremos más adelante, pues interpretará a María de las Mercedes en *¿Dónde vas, Alfonso XII?* -.

Por otra parte, si en los años 40 el Régimen apreciaba la filmación de películas históricas, durante los siguientes años se valorará un cine de género religioso, como es el caso de *La señora de Fátima* (1951) y *La guerra de Dios* (1953), ambas de Rafael Gil, *Marcelino, pan y vino* (1954), de Ladislao Vajda, o *Fray Escoba* (1961), de Ramón Torrado. Por último, dentro de ese cine que más agrada al público, aparece también el fenómeno de los niños artistas, tanto en cintas como *Recluta con niño* con el pequeño Miguel Gil (Pedro Luis Ramírez, 1953), como gracias a Joselito en *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956) y Marisol en *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960).

Uno de los acontecimientos más relevantes -en términos cinematográficos- que inauguró la década de los 50 fue la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951, bajo la dirección de Gabriel Arias Salgado. Dependiente del Ministerio, nacía la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que asumió las competencias hasta entonces realizadas por la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional. Al frente de este nuevo órgano cinematográfico se designó como director a José María García Escudero, quien apenas duró un año en el cargo por conceder el reconocimiento de «Película de Interés Nacional» al film de naturaleza social *Surcos*, dirigida por José Antonio Nieves Conde en 1952. Según señala Díez Puertas: “la categoría de «Película de Interés Nacional» es instituida por el franquismo en junio de 1944 [... para] premiar y potenciar la producción y exhibición de películas de largo y cortometraje que alcancen un alto nivel técnico y artístico”²¹.

Así, preocupado por abrir nuevos cauces en el abanico de géneros y consciente de la necesaria innovación estilística, García Escudero decidió conceder semejante reconocimiento a un film de temática social que hablaba de los problemas de la España presente; esto fue en perjuicio del

²¹ Emeterio Díez Puertas, ‘El Canon Desde El Poder: El Cine de Interés Nacional (1944-1964)’, en *XV Congreso Internacional Sobre Literatura, Periodismo Y Cine: El Canon Y Su Circunstancia* (Madrid: Universidad Complutense, 2014), p. 1.

film de Juan de Orduña *Alba de América*, una obra que narraba las vicisitudes de Cristóbal Colón desde su llegada a la Península y las negociaciones con los Reyes Católicos hasta el descubrimiento de América; por otra parte, se trataba de un film de corte propagandista “auspiciado por altos organismos estatales”²². Tal fue el escándalo provocado por el dictamen de García Escudero que este decidió dimitir, y apenas doce días después el reconocimiento de «Película de Interés Nacional» iba a parar a *Alba de América*.

El escándalo que provocó *Surcos* demuestra que en 1952 ya existía en España un cine de género social, que abordaba los problemas de los españoles, sus dificultades para encontrar trabajo, comprar un piso o llegar a fin de mes, la emigración del campo a la ciudad o incluso al extranjero y los conflictos entre clases sociales. Posiblemente sea aquí donde, a nuestro juicio, radique la principal característica del cine español en la década de los 50: progresivamente se aleja de los géneros preferidos por los organismos oficiales (aventuras, de cruzada, histórico) para retratar una España *ideal*, a fin de conectar con la demanda, los gustos y los problemas reales de la sociedad. De hecho, *Alba de América* “supone la clausura del ciclo de filmes de ambientación histórica [...] y el inicio de una nueva etapa en el devenir de la historia del cine español”²³.

Como bien demostró el estreno de *Surcos*, en los años 50 se va fraguando un núcleo de directores cuya prioridad será la denuncia social, la crítica y la oposición -a través del cine- a la Dictadura. Los más destacados son Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, quienes coincidieron en 1947 en el primer curso de la Academia de Cinematografía de Madrid. En 1951 filmarían juntos *Esa pareja feliz*, una comedia de reivindicaciones sociales en torno a un humilde matrimonio madrileño, en la que ya podemos vislumbrar el estilo cinematográfico propio de Berlanga. En palabras de Caparrós: “Fue el sainete [...] la fórmula que empleó Berlanga en su búsqueda de la realidad circundante, pues deliberadamente le servía de coartada para envolver su denuncia sociocultural. Era la interpretación neorrealista al uso [...], pero con mentalidad española”²⁴. Berlanga continuaría denunciando la realidad social a través de sainetes durante los siguientes años, filmando obras maestras como *Bienvenido Mister Marshall* (1953), y *Calabuch* (1956), *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Por su parte,

²² Gubern y otros, p. 248.

²³ González González, p. 113.

²⁴ Caparrós Lera, p. 80.

Bardem abandonó la comedia para abordar el cine negro y el realismo social, con films como *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) y *La Venganza* (1958).

Vinculado a este nuevo cine más interesado por la realidad de España, en mayo de 1955 se desarrollaron las Conversaciones de Salamanca, un ciclo de conferencias y debates en la Universidad de dicha ciudad, organizadas por Basilio Martín Patino, entonces director del cineclub del SEU. El presente del cine español fue el principal protagonista de aquellos debates, y los participantes -cineastas e intelectuales- hicieron especial énfasis en “el valor del cine como medio contemporáneo de expresión, sobre la necesidad de un cine nacional que a la vez rompiera el aislamiento internacional, con la apelación a la tradición realista de nuestra cultura y al humanismo como marcos de acción cinematográfica”²⁵. Todo ello derivará posteriormente en el *Nuevo cine español*.

A modo de síntesis, hemos observado que el género histórico -por razones vinculadas a la situación española tras la guerra y a cierto aislamiento exterior- se constituyó como el género predominante durante la década de los 40 e incluso principios de los 50. Fue a partir de 1952, tras el estreno de *Alba de América*, cuando descendió el número de filmes históricos producidos, en beneficio de las españoladas, del cine religioso y de los niños cantores. Las causas de semejante declive pueden asociarse a este progresivo aumento de las cintas folclóricas y de corte social -interesa más el presente de España que el pasado-, con la paulatina mejora de las relaciones internacionales - los acuerdos con Estados Unidos, la admisión en la ONU- o con el agotamiento de un género que ya cansa tanto a los productores como al público²⁶.

Y cuando el género histórico ha pasado de moda, en 1958 comienza el rodaje de los amores de un rey español con su prima, durante la Restauración borbónica de finales del XIX: *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

²⁵ José Enrique Monterde, ‘Continuismo Y Disidencia’, en *Historia Del Cine Español*, 7th edn (Madrid: Cátedra, 2010), p. 282.

²⁶ Las causas del abrupto cese de producciones históricas merecerían una profunda investigación.

2. ANTECEDENTES POLÍTICO-CULTURALES DEL FILM: SER MONÁRQUICO DURANTE LA DICTADURA

Cuando en 1959 llega a los cines *¿Dónde vas, Alfonso XII?* España se rige por un sistema político dictatorial, encarnado en el personalismo del general Francisco Franco. La Monarquía, por tanto -los descendientes de la Institución dinástica que gobernó el país durante siglos- no ocupa puesto alguno en el Gobierno ni tiene presencia política en el devenir de la nación.

Tal situación comenzó en 1931, cuando -con la proclamación de la II República- el rey Alfonso XIII partió hacia el exilio, a París. Señalaba el Almirante Aznar que España “se acostó monárquica y se levantó republicana”. Tras la II República vino la Guerra Civil y en 1939 comenzó la dictadura de Franco. Desde 1931, por tanto, la Monarquía no ejerció poder político alguno en las instituciones españolas, lo cual no quiere decir que permaneciese ajena a los problemas de España y a su evolución política. Desde el inicio del exilio -primero en París y luego en Roma- Alfonso XIII mantuvo todo tipo de contactos con intelectuales, políticos y militares durante la etapa republicana, apadrinó después el alzamiento nacional que originó la Guerra Civil en julio de 1936 y obtuvo el apoyo que la Italia fascista proporcionó a los sublevados en el conflicto, “hablando por teléfono con el Duce que accedió de inmediato a la venta de doce aviones que pagó con Juan March entre los días 27 y 28 de julio”²⁷.

Alfonso XIII, de hecho, confiaba en Franco. Luis Suárez señala que los “monárquicos también presionaron muy eficientemente durante el mes de junio [de 1936] para conseguir que Franco participase en la empresa, pues le consideraban emocionalmente muy ligado a la Monarquía, algo que nunca discutió”²⁸. Así, Alfonso XIII albergó por mucho tiempo la esperanza de ser restaurado en el trono de España. Sin embargo, el rey murió en el exilio, en el Gran Hotel de Roma, en 1941. Había terminado la Guerra Civil y la Monarquía Borbónica -contra lo que muchos pensaban- no había sido

²⁷ Luis Suárez, *Don Juan: La Defensa de La Legitimidad* (Barcelona: Ariel, 2007), p. 39.

²⁸ Suárez, *Don Juan: La Defensa de La Legitimidad*, p. 38.

restaurada²⁹. No lo sería, de hecho, hasta el fallecimiento de Franco en 1975, pues en su lugar se impuso su dictadura. En las siguientes páginas atenderemos al papel que jugó la Monarquía desde el exilio, las posibilidades de ser restaurada, quienes defendían y se oponían a dicha restauración y qué percepción de la dinastía -y de Alfonso XII- tenía una sociedad acostumbrada a un Estado sin rey desde 1931.

2.1. EL EXILIO BORBÓNICO: DON JUAN EN ESTORIL

Tras la muerte de Alfonso XIII en 1941, los derechos sucesorios recayeron sobre su hijo Don Juan de Borbón, quien protagonizó la batalla por restaurar la Monarquía desde entonces hasta 1969, cuando su hijo Juan Carlos de Borbón fue designado por Franco como su sucesor. Por tanto, es Don Juan de Borbón quien ostenta los derechos sucesorios cuando se estrena *¿Dónde vas, Alfonso XII?* en 1959. Debemos señalar, no obstante, que aunque su padre Alfonso XIII no falleció hasta febrero de 1941 -transmitiría un mes antes los derechos a su hijo mediante renuncia oficial- Don Juan había sido *de facto* el heredero a la Corona desde hace cinco años.

Cuando con el estallido de la Guerra Civil en 1936 los partidarios de la Monarquía contemplaron por primera vez con optimismo la posibilidad de la restauración, nadie pensó seriamente en Alfonso XIII, sino en su hijo Don Juan, por mucho que el padre continuase poseyendo los derechos dinásticos. Julio Aróstegui dice que durante esa década proliferó “la opinión de que Alfonso XIII, monarca en exceso marcado por un reinado ligado al régimen liberal, cuyo último producto era la República, debía transmitir de inmediato a su hijo no solo los derechos de sucesión, sino la titularidad misma de la Corona a partir de una abdicación. Cosa a la que Alfonso XIII se negaba de forma activa”³⁰.

Don Juan de Borbón y Battenberg había nacido en Madrid en 1913, y nadie imaginó entonces que pudiese tener opciones reales de ser coronado rey. Fue el quinto hijo de Alfonso XIII y de Victoria Eugenia, y antes que él nacieron el príncipe Alfonso -previsible heredero-, Jaime y las infantas Beatriz y María Cristina. Don Juan recibió una educación más castrense que

²⁹ “A pesar de la correspondencia mantenida con el rey Alfonso XIII durante la contienda, en los planes de Franco no se contemplaba la posibilidad de una restauración monárquica a corto plazo”, según escribe Álvaro Soto Carmona, ‘La cuestión Monárquica durante el franquismo’, en *La Corona en la Historia de España* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003), p. 171. El autor señala que esa opinión también es mantenida por Paul Preston (*Franco. «Caudillo de España»*) y Javier Tusell (*Juan Carlos I. La restauración de la Monarquía*).

³⁰ Julio Aróstegui, *Don Juan de Borbón* (Madrid: Arlanza, 2002), p. 65.

académica, y pronto desarrolló una particular afición por la Marina. Se encontraba en la Escuela Naval de Cádiz en abril de 1931 cuando recibió la noticia de la abdicación de su padre, viéndose inmediatamente obligado a abandonar España para reencontrarse con su familia en París. Durante la República deseó continuar ligado a la Marina, y se enroló en la Armada Británica para completar su formación; pero esos años del exilio viraron el rumbo de su previsiblemente apacible vida en un segundo plano.

Su hermano Alfonso, el primogénito, renunció a sus derechos al trono en 1933 para poder contraer matrimonio morganático con una cubana de origen español. Unos meses después, también renunció a sus derechos sucesorios el infante Jaime³¹, sordo desde la niñez. Así, el tercer hijo varón de Alfonso XIII pasó repentinamente a ocupar la primera línea sucesoria de una monarquía sin reino que gobernar.

No tardaría Don Juan en desvelar sus ideas políticas, posiblemente de manera desafortunada. En octubre de 1935 acudió a Roma una delegación de la revista *Acción Española*³² para entrevistarse con la Monarquía en el exilio, pidiendo a Don Juan que presidiese la comida. Muy cauto y prudente, partidario de una Monarquía liberal, Alfonso XIII comentó a su hijo que “no era el momento oportuno de hacer actos de matiz político, con lo cual Juan consiguió por medio del médico de la familia un certificado en el que se daba nota de un inoportuno resfriado”³³. El príncipe, así, no acudió a la comida, pero se le ocurrió enviar a la delegación una inocente nota de disculpa donde declaraba que tenía “hacia Acción Española especiales y personales deudas de gratitud y era el momento de reconocerlas”, puesto que sus escritores “habían contribuido a [su] formación intelectual y moral”, para acabar despidiéndose del siguiente modo: “aceptad mi reconocimiento, llevad mi afectuoso saludo a todos los asociados de vuestra cruzada”³⁴. No tardaron en hacerse públicas las palabras de Don Juan, revelándose como

³¹ Se ha especulado sobre si Alfonso XIII y el sector monárquico obligaron al infante Jaime de Borbón a escribir la carta de renuncia. Para saber más, Rafael Borràs Betriu, *El Rey de Los Rojos: Don Juan de Borbón, Una Figura Tergiversada* (Barcelona: Plaza y Janés, 1996), pp. 70-72.

³² Revista editada entre 1931 y 1936, católica y de carácter conservador, defensora de una Monarquía Tradicional y de marcada oposición a la II República. En sus páginas escribieron José María Pemán, Ramiro de Maeztu, Eugenio Vegas Latapié, José Calvo Sotelo, Pedro Sainz Rodríguez y Víctor Pradera, entre otros.

³³ Borràs Betriu, p. 93.

³⁴ Aróstegui, p. 64.

un pretendiente antiliberal, contrario a la República y afecto exclusivamente a un sector muy concreto de la sociedad española de esos años 30.

Ese mismo año de 1935 Don Juan contrajo matrimonio en Roma con María de las Mercedes de Borbón y Orleans, a quien había conocido en enero. Tras varios meses de luna de miel recorriendo medio mundo, el 8 de julio de 1936 fijaron un domicilio estable en Cannes. Allí sorprendió al matrimonio el inicio de la Guerra Civil española. Don Juan permaneció allí hasta final de mes, y el 30 de julio nació su primera hija, Pilar, aunque la auténtica causa para permanecer en Cannes no fue el nacimiento de la infanta, puesto que desde el día del alzamiento Don Juan “quería marchar a toda costa”, pero tenía que esperar a un grupo de amigos para poder cruzar la frontera, y no fue hasta el 1 de agosto cuando, en compañía de Vegas Latapié, llegó a Pamplona³⁵.

Don Juan no dudó en presentarse como voluntario del bando sublevado en la Guerra Civil, y tras cruzar la frontera de incógnito su propósito consistía en dirigirse hacia el frente de Somosierra. Sin embargo, tras pasar por Burgos, en Aranda de Duero fue descubierto por las propias tropas nacionales, quienes le enviaron de vuelta a Francia. A partir de entonces, Don Juan vivió la guerra como un espectador, desde el exilio. De Cannes marchó con su familia a Milán, y en noviembre de 1936 se instalaron en Roma. Desde allí el pretendiente escribió una carta a Franco ofreciéndose de nuevo como voluntario, esta vez para la Marina, a lo que el Generalísimo respondió: “Hubiera sido para mí muy grato el haber podido acceder a vuestro deseo [...] de combatir por la causa de España; pero la singularidad de vuestra persona no permitiría el que pudierais servir bajo el sencillo título de oficial [...]; sin contar con que el lugar que ocupáis en el orden dinástico [...] exigen de vuestra parte, sacrificar anhelos tan patrióticos”³⁶. Don Juan, resignado, solo podía esperar, mientras enviaba telegramas a Franco felicitándole por sus victorias. Durante esa espera, en enero de 1938, nació en la ciudad de Roma su segundo hijo, Juan Carlos de Borbón.

Pero el final de la Guerra Civil en 1939 tampoco supuso la restauración de la Monarquía. Ante las ansias de Alfonso XIII y de Don Juan, Franco pedía paciencia. Porque a la Guerra Civil le siguió el inicio de la Segunda Guerra Mundial y, aunque España se mantuviese neutral, su posición en el mapa quedó en una comprometida situación, adoptando un peliagudo juego

³⁵ Cfr. Borràs Betriu, pp. 102-104.

³⁶ José María Zavala y Aquilino Duque, *Juan de Borbón* (Barcelona: Ediciones B, 2003), p. 45.

diplomático que evitase cualquier invasión por parte de los dos bandos. En referencia al contacto epistolar entre don Juan y Franco, dice Soto Carmona que, si bien “no dejan lugar a dudas del interés del segundo por una monarquía *del* régimen, [...] sobre todo, ponen de manifiesto la enorme influencia que el contexto internacional ejerció no solo sobre los monárquicos, sino también en la evolución política interna y externa del régimen franquista”³⁷.

En 1942, ya fallecido Alfonso XIII, Don Juan abandonó Roma para instalarse en Lausanne (Suiza), país neutral desde donde podía rodearse de consejeros y leales partidarios de la Monarquía para seguir políticamente activo, siempre con la esperanza de una inminente restauración. Desde allí, Don Juan alababa al Caudillo, sus éxitos en España y los principios del Movimiento Nacional, a la vez que dialogaba con los dos bandos combatientes en la Segunda Guerra Mundial para que intercediesen por él. Previsiblemente, sentía predilección por Inglaterra, debido al origen inglés de su madre Victoria Eugenia y a su formación naval en la Royal Navy; pero a la vez también se inclinó hacia la Alemania nazi, pues en abril de 1941 se había presentado en Berlín un representante de Don Juan con el deseo de establecer contacto con el ministro alemán de Asuntos Exteriores, Ribbentrop³⁸.

Tras numerosos tira y aflojas con Franco, tras frases de adhesión al Régimen y otras de tajante rechazo, Don Juan publicó en 1945, desde Lausanne, un Manifiesto de declarada repulsa y alejamiento del Régimen, proponiendo el regreso de la Monarquía como solución a la «irreparable catástrofe» que sería para España la prolongación de semejante dictadura. Dicho Manifiesto de Lausanne, en palabras de Aróstegui, “cayó como una bomba en los medios dirigentes del Régimen”³⁹. En lo referente a la cuestión interna de España, Franco jugaba sus bazas y permanecía tranquilo, pero aquel Manifiesto no dejaba al Régimen en buen lugar en el plano internacional, y la causa de Don Juan comenzaba a ser vista con buenos ojos por el bando aliado de la Segunda Guerra Mundial⁴⁰. Frente a su anterior pensamiento político, Don Juan vira en su Manifiesto hacia una Monarquía Constitucional, basada en principios liberales. El pretendiente

³⁷ Álvaro Soto Carmona, ‘La Cuestión Monárquica Durante El Franquismo’, en *La Corona En La Historia de España* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003), p. 172.

³⁸ Cfr. Heine Harmut, *La Oposición Política Al Franquismo : De 1939 a 1952* (Barcelona: Crítica, 1983), p. 266.

³⁹ Aróstegui, p. 100.

⁴⁰ Cfr. Borràs Betriu, p. 174.

abandona los ideales de cruzada⁴¹ por los cuales se presentó como voluntario en la Guerra Civil, y también reniega de los principios del Movimiento Nacional por los cuales anteriormente felicitaba a Franco; ahora, promueve una «Monarquía Tradicional», aunque “el confuso término «Monarquía Tradicional» no explica la relación de la institución monárquica con el sistema político, lo que no deja de ser la apuesta en primer lugar por la restauración, y en segundo lugar no explica su contenido político”⁴².

Semejante cambio de ideas llama la atención, desde luego, y Aróstegui señala que el Manifiesto “no está exento de algunas contradicciones, que suponen intervenciones varias en su redacción, y se presta a interpretaciones distintas sobre quién lo inspiró y qué resultados se esperaban de él”⁴³, y podemos añadir siguiendo a José María Toquero: “La difícil coyuntura por la que atravesaba España impedía que el pensamiento político [...] fuese muy claro. [...] Sus discursos de estos primeros años están cargados de retórica y vaciados de contenido ideológico”⁴⁴.

En 1946, terminada la Segunda Guerra Mundial, Don Juan decidió abandonar Suiza y, con el fin de estar más cerca de España, se estableció en Estoril. No será hasta 1977 cuando abandone la ciudad portuguesa para instalarse definitivamente en España, exceptuando contados viajes esporádicos a Madrid como los de 1954, 1963 y 1968, para entrevistarse con Franco y los bautizos de sus nietos Elena y Felipe, respectivamente. Es en Estoril, por tanto, donde Juan de Borbón se encuentra en 1959 cuando se estrena *¿Dónde vas, Alfonso XII?* En torno a Don Juan nace en Estoril una especie de Corte; allí reside la familia real y allí es donde acuden aristócratas, intelectuales y otras familias reales europeas para visitar a los Borbones. Allí es donde se forma un Consejo Privado que asesora al pretendiente en su lucha por restaurar la Monarquía, con nombres tan ilustres como Vegas Latapié, Calvo Serer, Sainz Rodríguez, Gil Robles y Juan Ignacio Luca de Tena, quien escribirá la obra de teatro *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

Pero por encima de todo, Don Juan sintió soledad en Estoril. Años después, comentará Franco a su primo Salgado-Araujo: “La familia real española está muy mal informada, pero ellos no tienen la culpa; la culpa es de los españoles que van a verlos y que por adularles les engañan y hacen

⁴¹ Cfr. Aróstegui, pp. 97-98.

⁴² Soto Carmona, p. 177.

⁴³ Aróstegui, p. 100.

⁴⁴ José María Toquero, *Don Juan de Borbón, El Rey Padre* (Barcelona: Plaza y Janés, 1992), p. 106.

creer que aquí todo el mundo suspira por ellos, cuando eso, desgraciadamente, no es verdad, y la juventud, sobre todo, no es monárquica”⁴⁵. A Estoril no solo acuden monárquicos leales, sino también oportunistas, ventajistas, generales ambiciosos y políticos deseosos de medrar, que según la situación política consideran favorable un mayor o menor acercamiento a la Monarquía. Hay quienes reniegan de Don Juan en cuanto son nombrados ministros por Franco, y quienes buscan favores en Estoril cuando el Generalísimo les retira su beneplácito⁴⁶.

En Estoril, Don Juan se esforzó desde su llegada por proporcionar a su causa una mayor coherencia doctrinal, y fruto de ello -siguiendo la línea rupturista con Franco del Manifiesto de Lausanne- promulgó en 1946 las Bases de Estoril, un total de doce artículos referentes a las funciones, caracteres, deberes y derechos de la Institución Monárquica. Llamam la atención la declaración del catolicismo como religión oficial del Estado, las amplias funciones ejecutivas del rey y los numerosos miembros no electivos que ocuparían cargos legislativos; además, cuestiones como la soberanía nacional no se mencionan en ningún lado.

Así, no es difícil observar un retroceso respecto al modelo democrático-constitucional que solo hace un año defendía ante las potencias aliadas, y el progresivo acercamiento a posiciones más tradicionalistas. Para Aróstegui -de nuevo-, “las Bases de Estoril no pueden representar mejor las paradojas, las vacilaciones y las componendas mismas en que se movió durante más de treinta años el pensamiento y la estrategia de la restauración monárquica en España”⁴⁷, pero no por ello deberíamos calificar a Don Juan de oportunista e incoherente, pues como recoge Zavala citando a Seco Serrano: “Resulta lamentable que todavía hoy haya quien, titulándose historiador, siga insistiendo en las deslealtades o las contradicciones de don Juan; quien siga interpretando desde el resentimiento franquista la difícilísima diplomacia de Lausanne y luego de Estoril”⁴⁸.

A partir de 1948, no obstante, comenzó un progresivo acercamiento entre Franco y Don Juan de Borbón. Quizá influyó en ello la promulgación de la Ley de Sucesión en 1947 -que más adelante comentaremos-, tras lo cual don Juan comenzó a aceptar a Franco como director de la operación restauradora, a modo de resignación tras no ver opciones reales por cuenta

⁴⁵ Borràs Betriu, p. 185.

⁴⁶ Cfr. Aróstegui, 134.

⁴⁷ Aróstegui, p. 104.

⁴⁸ Zavala y Duque, p. 78.

propia. En agosto de 1948 el pretendiente se entrevistó con el Generalísimo a bordo del yate *Azor*, en el mar, frente a San Sebastián. Según recoge Aróstegui, aquella entrevista duró tres horas, con momentos de afectuosidad y otros de evidente discrepancia, insistiendo don Juan en su misión de servicio a España y Franco en la necesidad de mantener la estabilidad y la cordialidad entre ambos. Conviene destacar que Franco “insistía en hablar del futuro, mientras don Juan trataba de traerle al presente”⁴⁹. Poco podía hacer don Juan si Franco -como veremos- había elaborado un plan desde hace tiempo, y ese plan pasaba por la educación de Juan Carlos de Borbón. Sin duda, ese fue uno de los temas que hablaron a bordo del *Azor*, y aunque no tenemos confirmación de cuáles eran los deseos de don Juan, la prensa franquista no dudó en publicar el 29 de agosto que el pretendiente “había mostrado sus deseos de que el príncipe Juan Carlos comenzara sus estudios de bachillerato en España”⁵⁰.

Desde aquella entrevista, Franco tomó la iniciativa en la restauración de la Monarquía, y durante la década de 1950 la relación entre ambos no retrocedió pero tampoco dio fruto alguno. El único tema candente fue el modo de educar al príncipe Juan Carlos, y las futuras -y escasas- entrevistas entre el Generalísimo y don Juan tuvieron como núcleo dicha cuestión, como el encuentro celebrado en la finca de Las Cabezas (Cáceres) en 1954.

2.2. EL RÉGIMEN COMO «MONARQUÍA SIN REY»

El sistema político naciente del final de la Guerra Civil resultaba un auténtico misterio: podía restaurarse desde cero la legalidad republicana, podía desarrollarse un Estado autoritario o podía regresar la Monarquía; el abanico de opciones resultaba bien amplio, pues “la sublevación militar del 18 de julio no había tenido un sentido monárquico”⁵¹. Esto se debe a que en el alzamiento militar participó gente muy diversa, si bien predominó una orientación conservadora, tradicionalista, nacionalista y católica, integrada por republicanos decepcionados con aquella república, demócratas, falangistas, monárquicos carlistas y monárquicos alfonsinos, aglutinando de esta manera muy variados principios, partidos, tendencias políticas y grupos sociales. Por tanto, el motivo principal del alzamiento no fue restaurar a los Borbones en el trono. Como dice Aróstegui, “es también perfectamente

⁴⁹ Aróstegui, p. 118.

⁵⁰ Aróstegui, p. 119.

⁵¹ Soto Carmona, p. 170.

conocido, y Franco se encargaría de repetirlo con frecuencia en su correspondencia, que el alzamiento no tuvo carácter monárquico”⁵².

El temprano e inesperado fallecimiento de los generales Mola y Sanjurjo otorgó el liderazgo único a Francisco Franco, y fue él quien comenzó a diseñar el futuro Estado saliente de la contienda. Junto a él colaboró su cuñado Ramón Serrano Suñer, verdadero arquitecto del Régimen. Una labor que comenzó durante la propia guerra, con un gobierno paralelo al de la República que ya creó ministerios y publicó leyes.

Se intuía que ese futuro Estado se basaría en los principios del Movimiento Nacional, por supuesto, mas no existía seguridad alguna sobre si se restauraría o no la Monarquía. Podemos preguntarnos entonces por qué Franco actuó de tal manera con don Juan al comienzo de la Guerra Civil, es decir, por qué le negó presentarse en el frente para combatir junto a los sublevados, y muestra de ello son las palabras que transcribió Juan Ignacio Luca de Tena -director entonces del ABC- en la primera entrevista que concedió el Generalísimo, en julio de 1937, al cumplirse un año del alzamiento: “Si en el cambio de Estado volviera un rey, tendría que venir con el carácter de pacificador, y no podría contarse en el número de los vencedores”⁵³. Cabe preguntarse si la razón de que no permitiese al pretendiente combatir en el bando nacional fue para que el bando perdedor no le rechazase al finalizar la guerra. Siendo así, no resulta aventurado suponer que a la altura de 1937 Franco realmente pensaba restaurar la Monarquía posteriormente.

Siguiendo la terminología empleada por Aróstegui, Franco no deseaba una restauración, sino una *instauración*⁵⁴ de la monarquía. Franco era monárquico, consideraba que tal fórmula de gobierno resultaba idónea para la nación española y creía que la monarquía había traído a España sus épocas más gloriosas. Pero recelaba de la monarquía liberal y de las democracias modernas cuyo rey ocupa la jefatura del Estado; Franco deseaba *su* monarquía, un modelo diseñado por él y en perfecta sintonía con *sus* Leyes Fundamentales y con los principios del Movimiento Nacional.

Y este pensamiento llevó a que en julio de 1947 se aprobase mediante referéndum la Ley de Sucesión, la quinta de las *Leyes Fundamentales del Reino* aprobadas durante la dictadura, cuya paradoja consistía en constituir a

⁵² Aróstegui, p. 68.

⁵³ Zavala y Duque, p. 48.

⁵⁴ Aróstegui, p. 109.

España como un *reino sin rey*. La Ley otorgaba a Franco la Jefatura del Estado y le confería la capacidad para designar a su sucesor. Un sucesor que podría designar cuando lo creyese conveniente, siempre y cuando cumpliera con los requisitos que dictaba la ley: “ser varón, español, mayor de 30 años, católico, poseer las cualidades necesarias y jurar las Leyes Fundamentales, así como lealtad a los principios que informaban el Movimiento Nacional”⁵⁵. Por tanto, podría haber restauración monárquica, pero siempre y cuando fuese la restauración que dijese Franco, y cuando él considerase oportuno.

Mas no acabó en ese punto la cuestión sucesoria. En clara referencia a Don Juan, añadía el texto: “El Jefe del Estado, oyendo al Consejo del Reino, podrá proponer a las Cortes que queden excluidas de la Sucesión aquellas personas reales carentes de la capacidad necesaria para reinar, o que, por su desvío notorio de los Principios Fundamentales del Estado o por sus actos, merezcan perder los derechos de Sucesión establecidos en esta Ley”⁵⁶. De este modo, desde la legalidad, el Régimen conseguía poco a poco liberarse de la presión de don Juan, quien comenzó a observar con serio escepticismo sus posibilidades de ser restaurado en el trono.

El Subsecretario de la Presidencia, Carrero Blanco, había viajado el 31 de marzo de 1947 a Estoril para informar a Don Juan de dicha Ley de Sucesión, aunque no dejó de ser una entrevista meramente protocolaria, pues don Juan careció de capacidad de reacción y de maniobra: esa misma noche un locutor anunciaría la ley a través de Radio Nacional, un dato que Carrero omitió al pretendiente.

Franco no improvisaba. Observaba, reflexionaba y tiempo después actuaba, en base a planes que tan solo su mente conocía, y generalmente todo se desarrollaba conforme a ese plan, sin contratiempos. Según Luis Suárez, “con lentitud desesperante, que permitía a ciertos pensadores y políticos monárquicos argumentar que todo era un fraude para mantenerse en el poder, Franco fue recorriendo el camino entonces fijara”⁵⁷. De hecho, Toquero indica que “en 1945 el Generalísimo planteaba ya la futura Ley de Sucesión y la necesidad de que Don Juan Carlos se educase en España”⁵⁸.

⁵⁵ Toquero, p. 143.

⁵⁶ Zavala y Duque, p. 81.

⁵⁷ Suárez, *Don Juan: La Defensa de La Legitimidad*, p. 48.

⁵⁸ Toquero, p. 134.

En 1948, tras la entrevista en el *Azor*, Juan Carlos viajó por primera vez a España. Allí estudió durante un año, y tras una breve estancia fuera por desavenencias entre Franco y su padre, regresó a España en 1950. Bajo la tutela de Franco y de los maestros designados por el Generalísimo, el príncipe terminó el bachillerato en 1954, y posteriormente se incorporó a la Academia General Militar de Zaragoza, a la Escuela Naval Militar de Marín en Pontevedra y a la Academia General del Aire de San Javier en Murcia, donde se encontraba en 1959 cuando se estrenó *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

Para entonces, podía parecer clara la decisión de Franco sobre el futuro del Régimen, pero no contaba con el beneplácito de don Juan, quien todavía ostentaba los derechos dinásticos y reclama la legitimidad frente a la posible sucesión de su hijo; no contaba con la aceptación de aquellas *familias* del Régimen que en julio de 1936 no se sublevaron en nombre de la Monarquía, es decir, falangistas y republicanos, además de la rama carlista contraria a los Borbones alfonsinos; y tampoco contaba con el apoyo de un importante sector de la sociedad española, que vivía sin rey desde 1931 y, en muchos casos, no guardaba buenos recuerdos del reinado de Alfonso XIII. Así las cosas, ¿qué papel jugaron la leyenda y el *relato audiovisual* para allanar el camino a la restauración?

2.3. EL MITO MONÁRQUICO: PERCEPCIÓN DE ALFONSO XII Y MERCEDES DE ORLEANS EN LOS AÑOS 50.

a. Memoria, canciones y leyenda en la cultura popular

La muerte de la Reina Mercedes en junio de 1878 causó una profunda conmoción en la sociedad española. Tan solo cinco meses había durado su matrimonio con el rey Alfonso XII, y el pueblo aún continuaba celebrando la boda real cuando las campanas de Madrid anunciaron su fallecimiento a causa del tifus. Adelardo López de Ayala -presidente del Congreso- declaró durante la oración fúnebre: “Ayer celebramos sus bodas. Hoy lloramos su muerte”⁵⁹.

Mercedes no había sido una reina cualquiera. Se ganó el cariño de los españoles por cuanto simbolizaba, independientemente de las acciones que pudo realizar en los escasos cinco meses de reinado. Frente a la anterior reina, Isabel II, extremadamente castiza, promotora de un gobierno de

⁵⁹ Carlos Dardé, *Alfonso XII* (Madrid: Arlanza, 2001), p. 83.

favoritos y finalmente desterrada, Mercedes representaba a sus dieciocho años los aires de renovación de la Monarquía y el advenimiento de tiempos mejores, sumado a su dulzura y delicadeza de carácter, a su risueño y folclórico temperamento andaluz y a su condición no de princesa extranjera, sino de una española que se casa por amor con el rey.

Su temprana muerte, de este modo, sirvió para convertir a la reina en leyenda. Pronto nació el mito: un rey contrae matrimonio por amor verdadero y a los cinco meses fallece su inocente esposa. Frente a la visión liberal que aún contemplaba a los monarcas anteriores como absolutistas y corruptos, aparecía ahora el paradigma de unos jóvenes reyes ejemplares y enamorados, que desdichadamente se separan tras la temprana muerte de la reina. Alfonso XII, así, se convirtió en mártir.

Posteriormente, escribiría el rey en su diario: “En estos días en que, muerta Mercedes, me he quedado como un cuerpo sin alma, nada me interesa, a nadie veo; paso el tiempo solo, leyendo, despachando los urgentes negocios o cogiendo algún día la escopeta y llamando a *Clavel* (su perro) para dar una vuelta por el campo, y pensando en aquellos días en que aspirábamos juntos el aroma de los tomillos de El Pardo y de los romeros de Andalucía...”⁶⁰.

A raíz del dolor y la tristeza que sacudieron al rey Alfonso, se popularizó la siguiente tonadilla -al modo de una canción infantil- entre la población:

¿Dónde vas Alfonso XII?,
dónde vas, triste de tí?
Voy en busca de Mercedes
que ayer tarde no la vi.
Si Mercedes ya se ha muerto,
muerta está, que yo la vi;
cuatro duques la llevaban
por las calles de Madrid.
Su carita era de Virgen,
sus manitas de marfil,
y el velo que la cubría
era un rico carmesí.
Los zapatos que llevaba,
eran de un rico charol,
regalados por Alfonso

⁶⁰ Carlos Seco Serrano, *Alfonso XII* (Barcelona: Ariel, 2007), p. 150.

el día que se casó.
El manto que la cubría,
era rico terciopelo,
y en letras de oro decía:
«Ha muerto cara de cielo»⁶¹.

De la rápida popularización de la canción dio cuenta el escritor Benito Pérez Galdós, que escribió lo siguiente en su Episodio Nacional *Cánovas*:

“Una tarde de julio, paseando por el Prado, oímos estas coplas, cantadas por las tiernas niñas que jugaban al corro:

¿Dónde vas Alfonso Doce?,
¿Dónde vas, triste de ti?
Voy en busca de Mercedes
que ayer tarde no la vi.
Si Mercedes ya se ha muerto,
muerta está, que yo la vi;
cuatro duques la llevaban
por las calles de Madrid.

La simplicidad candorosa de estos versos, en boca de inocentes criaturas, se me metía en el corazón avivando la doliente memoria de la Reina sin ventura, muerta en la flor de la edad.

Otro día, en Recoletos, oí las mismas coplas, continuadas de este modo:

Su carita era de Virgen,
sus manitas de marfil,
y el velo que la cubría
era un rico carmesí.
Los zapatos que llevaba,
eran de un rico charol,
regalados por Alfonso
el día que se casó.

Recreándonos con tan ingenua cantata dimos la vuelta al corro, y pudimos enriquecer el poema infantil con esta otra cuarteta:

⁶¹ La tonadilla dio lugar a numerosas versiones y adaptaciones, que coinciden principalmente en su contenido. He reproducido la versión aparecida en Seco Serrano, p. 149.

El manto que la cubría,
era rico terciopelo,
y en letras de oro decía:
«Ha muerto cara de cielo».

-Fíjate -dije a Casiana-, y convendrás conmigo en que esos lindos cantares contienen más inspiración y mayor encanto que las odas hinchadas y las elegías lacrimosas con que los poetas de oficio lamentaron el prematuro fin de Merceditas⁶²”.

Dicha tonadilla, afirma Izquierdo Hernández siguiendo a Répide y a otros literatos, pudo inspirarse en un romance “antiguo que Guillén Castro pone en boca del pastor en su drama *La tragedia de los celos*. Con ligeras variantes, se repite en el drama de Luis Vélez de Guevara *Doña Inés de Castro*, o *Reinar después de morir*”⁶³. Pero posiblemente sea más certera la opinión de Gabriel Celaya, al señalar que pudo tener como origen “un romance novelesco de asunto amoroso, del siglo XV, aunque difundido también en el XVI, y conocido con los títulos de *El palmero* o *La aparición*; en él se contaba la historia de un caballero que se encontraba con su amada muerta, en forma de espectro”⁶⁴. Algunos de los versos de aquel romance medieval que inspiró la canción son los siguientes:

—¿Dónde vas tú, el desdichado?
¡Oh persona desgraciada [!],
Muerta es tu enamorada,
las andas en que la llevan
los responsos que le dicen
siete condes la lloraban,
llorábanla sus doncellas,
[...]
quien me habló y dijo así:
¿Dónde vas? ¡Triste de ti!

⁶² Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Quinta Serie, España Sin Rey; España Trágica; Amadeo I; La Primera República; De Cartago a Sagunto; Cánovas*, ed. por Francisco Caudet (Madrid: Cátedra, 2007), pp. 1408-1409.

⁶³ Manuel Izquierdo Hernández, *Historia Clínica de La Restauración* (Madrid: Plus Ultra, 1946), p. 116.

⁶⁴ Celaya, Gabriel, *La voz de los niños*, 1981, Laia, Barcelona, 200-203, en Pedro César Cerrillo Torremocha, ‘Literatura Y Juego: Las Canciones Escenificadas Infantiles’, *Revista de Dialectología Y Tradiciones Populares*, 59.2 (2004), p. 181.

en mal punto te conocí
muerta es, que yo la vi; [...]⁶⁵

La realidad es que Alfonso XII no volvió a ser el mismo tras la muerte de Mercedes. Aunque continuó cumpliendo con sus deberes como rey, Carlos Dardé admite que “perdió frescura y jovialidad”⁶⁶, y si bien contrajo nuevamente matrimonio con María Cristina de Habsburgo -futura madre de Alfonso XIII- no dejó ser un matrimonio concertado por razones de Estado, pues ella “no llenó el vacío que en el corazón de Alfonso había dejado la muerte de Mercedes”⁶⁷. Su hermana la infanta Eulalia de Borbón, por su parte, comentaba: “Desde entonces, cambió el carácter de mi hermano y adquirió la falsa alegría de quienes ocultan una profunda tristeza”⁶⁸.

Tanto las canciones como la propia leyenda de Alfonso XII y Mercedes de Orleans sobrevivieron al siglo XIX y acompañaron a la sociedad española durante el siglo XX, es decir, durante el reinado de Alfonso XIII. En palabras de Seco Serrano: “lo cierto es que a través de esas ingenuas coplas infantiles ha ido transmitiéndose en el pueblo -más que en los libros de historia- la romántica memoria del Pacificador [Alfonso XII]”⁶⁹.

De hecho, exiliada la monarquía tras la proclamación de la II República e incluso ya superada la Guerra Civil, aún continuaba la leyenda en el folclore popular. En 1948 la cantante Conchita Martínez popularizó una canción titulada *Romance de la reina Mercedes*⁷⁰, cuya letra escribieron Rafael de León y Antonio Quintero, con música a cargo de Manuel López de Quiroga. Más adelante, también cantarían aquel romance Concha Piquer, Juanita Reina, Marifé de Triana y la propia Paquita Rico, actriz que encarnaría a Mercedes de Orleans⁷¹.

De esta manera, la trama argumental de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* no cogió de imprevisto a los españoles de 1959. Habían pasado ochenta años desde

⁶⁵ Cerrillo Torremocha, p. 182.

⁶⁶ Dardé, p. 83.

⁶⁷ Dardé, p. 85.

⁶⁸ Eulalia de Borbón, *Memorias de Doña Eulalia de Borbón: Infanta de España* (Barcelona: Juventud, 1958), p. 29.

⁶⁹ Seco Serrano, p. 149.

⁷⁰ Ver *Apéndice* para la Letra completa. Sobre Rafael de León, ver Acosta Díaz, Josefa, Manuel José Gómez Lara, y Jorge Jimenez Barrientos, *Poemas Y Canciones de Rafael de León* (Sevilla: Alfar, 1997).

⁷¹ Cfr. Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 124.

el fallecimiento de Mercedes de Orleans, pero las canciones, el folclore y la leyenda habían permanecido en el recuerdo.

b. La Historia escrita por los historiadores

Como advertía Seco Serrano en un párrafo anterior, “a través de esas ingenuas coplas infantiles ha ido transmitiéndose en el pueblo -más que en los libros de historia- la romántica memoria del Pacificador [Alfonso XII]”. Sin duda, la tradición popular jugó un papel destacado para conformar la imagen de Alfonso XII que llegó a 1959, pero los libros de Historia también influyeron a trazar su composición.

En la biografía que escribió en 2001, Carlos Dardé señala que “las abundantes páginas que se han escrito sobre Alfonso XII tratan, en su mayoría, de la vida privada del rey”⁷². Hechos políticos tan relevantes como la Paz de Zanjón (que puso fin a la guerra en Cuba), el final de las guerras carlistas, el turno de partidos, el desarrollo de las infraestructuras y el Congreso de Berlín (asamblea de naciones europeas para abordar la cuestión colonial) han quedado en un segundo plano a la hora de aproximarse al rey Alfonso XII, pues han sido prioritarios “sus amores juveniles con su prima María de las Mercedes de Orleans [...], su segundo matrimonio, por razones de Estado, con María Cristina de Austria [...], la prolongada relación con Elena Sanz, una cantante de ópera [...]”⁷³.

Los historiadores, de este modo, contribuyeron durante gran parte del siglo XX a reforzar la leyenda de Alfonso XII, donde una cuestión prioritaria -frente a hechos político-sociales- fue su breve matrimonio con Mercedes de Orleans. Las primeras referencias historiográficas a las figuras de Alfonso XII y Mercedes debemos hallarlas en las memorias de aristócratas españoles que vivieron a finales del XIX y principios del siglo XX. La mayoría de ellos estuvieron vinculados con la Monarquía bien por consanguinidad o por relaciones sociales, lo cual explica que dichos textos resulten benévolos, favorables y mitificadores con ambos personajes, cercanos incluso a la hagiografía.

Así, escribía el Conde de Benalúa⁷⁴ en sus memorias publicadas en 1924:

⁷² Dardé, p. 9.

⁷³ Dardé, p. 9.

⁷⁴ Julio Quesada-Cañaverl (1857-1936), Conde de Benalúa, noble y político español. Huérfano de padres, fue criado por el Marqués de Alcañices, destacado político de la Restauración y consejero y amigo de Alfonso XII.

“Era Rey. ¡Por fin!, después de tantos anhelos, aquel Príncipe *Bueno*, inteligente, [...] el reinado de Alfonso XII, de feliz recuerdo y memoria para la Historia de España”⁷⁵.

También escribió sus memorias la hermana de Alfonso XII, Eulalia de Borbón. Dichos escritos vieron la luz en la década de 1930, y a su muerte en 1958 fueron reeditados, adquiriendo gran popularidad. La infanta Eulalia, libre de toda sospecha antimonárquica, comentaba:

“Mercedes de Orleans entró entre sonrisas, resplandeciente de belleza, en el Palacio Real [...]. Aquella historia de amor era quizá demasiado bella para ser duradera. Fue una continua luna de miel que duró seis meses escasos y terminó con la muerte de la joven reina”⁷⁶.

Hasta aquí los recuerdos y memorias personales -valga la redundancia- de dos personalidades conocedoras de Alfonso XII, que a la altura de 1930 resultaban el material escrito más destacado. En 1934⁷⁷ Pedro de Répide⁷⁸ escribió la biografía más destacada hasta entonces sobre Alfonso XII. Si bien se aleja de un estilo hagiográfico a causa “del fuerte prejuicio antimonárquico que manifiesta”⁷⁹, tampoco escapa al amor de leyenda entre Alfonso y Mercedes:

“La melancólica reina Mercedes [...], que era un ángel que sentía nostalgia del cielo, parecía consumirse de día en día, marchita en su inexplicable tristeza”⁸⁰. Y en referencia al duelo tras su muerte: “Madrid y toda España, en todas sus esferas, conmovióse a presencia de aquella desventura, y eran unánimes y fervorosos los

⁷⁵ Julio Quesada-Cañaveral, *Memorias Del Conde de Benalúa* (Madrid: Blass, 1924), p. 256.

⁷⁶ Eulalia de Borbón, p. 29.

⁷⁷ En la edición que utilizamos, publicada en 1947, el prólogo indica que la primera edición data de 1934. Sin embargo, en su obra de 2001, Carlos Dardé se refiere a la obra de Répide como “aparecida en 1936”.

⁷⁸ Pedro de Répide (1882-1948), escritor, periodista y cronista de la Villa de Madrid. En 1933 participó en la fundación de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Con el inicio de la Guerra Civil huyó a Tánger y después a Venezuela. A su regreso a España en 1946 fue marginado cultural y socialmente.

⁷⁹ Dardé, p. 10.

⁸⁰ Pedro de Répide, *Alfonso XII: La Restauración de Un Trono* (Madrid: Gráficas Nebrija, 1947), p. 86.

votos por la salud de la reina, que tan escasamente disfrutaba del trono”⁸¹.

Terminada la Guerra Civil y con la dictadura de Franco ganando estabilidad durante la década de los 40, aparecen nuevas obras referentes a Alfonso XII y Mercedes de Orleans, posiblemente motivadas por el sentimiento esperanzador compartido por los monárquicos de ver la restauración de la casa de Borbón, es decir, como parte de un ambiente creciente de propaganda monárquica a cuyo carro se subiría el film *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Entre esas obras, se encuentra *Alfonso XII: el rey romántico*, publicada por Julián Cortés Cavanillas en 1943, “muchas de cuyas páginas son un plagio de Répide”⁸². Realmente, basta con leer las dos primeras páginas para comprender el tono hagiográfico con que Cortés Cavanillas refuerza la leyenda monárquica:

“[Madrid] a la hora tristísima de su muerte le envolvió en la mortaja del romance y lo llevó por sus calles, como a su Mercedes adorada, entre cuatro duques que balanceaban estremecidos de angustia el féretro que encerraba el cuerpo yacente del último romántico, rey y señor de las Españas. [...] ante todo y sobre todo, Alfonso XII fue un gran enamorado. Su pasión era completa y total por el devastador incendio que ardía en su espíritu prócer, impregnado de una melancolía infinita”⁸³.

En 1945 Agustín de Figueroa⁸⁴ publicó *La sociedad española bajo la Restauración*, un análisis político, social, cultural y biográfico de los acontecimientos comprendidos entre 1870 y 1888. Sobre Mercedes de Orleans, comenta:

“la Reina Mercedes se muere, sonriendo, disculpándose por el dolor que va a causar su definitiva ausencia, pero consciente de todo cuanto la arrebató -amor, juventud, dicha, poder- un destino que solo fue cruel al mostrarse tan generoso [...]. La Soberana que hubiera pasado a la Historia como discreta consejera, eficaz colaboradora, y dechado de virtudes, solo ha tenido tiempo de

⁸¹ Répide, p. 87.

⁸² Dardé, p. 10.

⁸³ Julián Cortés Cavanillas, *Alfonso XII, El Rey Romántico* (Barcelona: Juventud, 1961), p. 8.

⁸⁴ Agustín de Figueroa (1903-1988), hijo del Conde de Romanones, fue un novelista, dramaturgo y director de cine español, además de colaborador con diversos periódicos y revistas.

entregar su corazón, antes que un mal implacable detuviera su ritmo”⁸⁵.

Y un año después, en 1946, el reputado médico Manuel Izquierdo publicaba *Historia clínica de la Restauración*, una obra enfocada en la enfermedad de la reina Mercedes que, al final, terminaba por abordar cuestiones tanto políticas como biográficas de todo el período restaurador. De nuevo, el tono de la obra alimentó la leyenda:

“El historiador, que solo percibe la frialdad de los hechos escuetos, puede suponer que la muerte de la reina Mercedes no ejerció influencia alguna en el curso de la vida española; pero quien estudia, no los acontecimientos, sino la pasión humana que los dicta o recoge, comprende que la pérdida de su primer amor, que nunca olvida un hombre, esa terrible herida del alma, acrecentó en don Alfonso su genotípica tendencia pasional, llevándole por derroteros que contribuyeron a su prematura muerte”⁸⁶.

Y finalmente, debemos destacar un último título necesario para entender la imagen de Alfonso y de Mercedes latente durante los años 50. En 1951 la historiadora Ana de Sagrera⁸⁷ publicó *La reina Mercedes*, una biografía de Mercedes de Orleans que obtuvo una gran popularidad. Fue la primera vez que se escribía una biografía sobre la propia Mercedes, puesto que anteriormente ella solo aparecía en obras dedicadas a Alfonso XII o al período de la Restauración. Ahora, Mercedes era la protagonista. Detallaba la autora en su introducción:

“Poco sabía [yo] de su historia, y no llegaba a comprender cómo habiendo sido su paso por la tierra como el vuelo de un ángel, perduraba aún su recuerdo envuelto en la leyenda. [...] pasé horas infinitas en su búsqueda, mirando papeles y comprobando datos, encerrada en anchas salas, a la sombra de bibliotecas y archivos

⁸⁵ Agustín de Figueroa, *La Sociedad Española Bajo La Restauración* (Madrid: Aspas, 1945), p. 116.

⁸⁶ Izquierdo Hernández, p. 122.

⁸⁷ Ana María Azpillaga y Yarza (1918), conocida como Ana de Sagrera, es una historiadora perteneciente a la Real Academia Española de la Historia. Además de la citada biografía de Mercedes de Orleans, ha escrito también *Amadeo y María Victoria, reyes de España 1870-1873* (1959); *La Duquesa de Madrid. Última reina de los carlistas* (1969); *Miguel Primo de Rivera, (El hombre, el soldado y el político)* (1973); *Una rusa en España, Sofía, duquesa de Sesto* (1990); *La monja del jardín* (1991); *La juventud de la Emperatriz Eugenia* (1997); *Julia y Desirée, Reinas de la Revolución* (2000) y *Ena y Bee. En defensa de una amistad* (2006).

silenciosos, en palacios, hoy ruinas vivientes de lo que fueron, y ante paisajes que el paso del tiempo cambió de semblante. Difícil fue seguir las huellas de una princesa que vivió tan cortos años”⁸⁸.

En una España dictatorial donde el sentimiento monárquico se vivía con nostalgia y aún se creía en una posible restauración, aquella biografía sobre Mercedes de Orleans cuajó en el ánimo popular. Moral Roncal y Colmenero Martínez señalan que “los ambientes militantes de los partidarios de la Monarquía se conmocionaron [...] con esa biografía: una historia de amor, emotivo y efímero, de dos personajes regios cuya simpatía resultaba innegable, caló en un amplio sector de la población”⁸⁹. Poco a poco, el runrún del sentimiento monárquico vibraba en la España de los 50, y no resultaba un tema tabú. Y en lo que concierne al presente trabajo, hubo escritores que supieron recoger esos vientos favorables a la Monarquía y construir una historia a partir de ello. Por un lado, durante esa década el guionista Manuel Tamayo escribió un guion cinematográfico titulado *Carita de cielo*, cuya trama narraba el romance entre Alfonso XII y Mercedes de Orleans. Y por otro, Juan Ignacio Luca de Tena escribió una obra de teatro titulada *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, estrenada con gran éxito en 1957.

No es casualidad, por tanto, la imagen de Alfonso XII y de Mercedes de Orleans que ofreció la ficción de los años 50, tanto literaria como teatral y audiovisual. Dicha ficción es coherente con la memoria popular y con los escritos vertidos por la historiografía. Así, nos volveremos a referir más adelante a las citadas obras historiográficas cuando analicemos las obras de ficción, en tanto sus escenas son fruto de anécdotas, creencias, acontecimientos e imágenes nacidas de las fuentes históricas.

⁸⁸ Ana de Sagrera, *La Reina Mercedes* (Madrid: Diana Artes Gráficas, 1952), p. 8.

⁸⁹ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 123.

3. ANTECEDENTES NARRATIVOS DEL FILM

La trama narrada en la película *¿Dónde vas, Alfonso XII?* no fue una historia inédita u original, pues -como ya hemos visto- la *leyenda* de los amores de Alfonso XII y Mercedes de Orleans había permeado en la sociedad española desde el fallecimiento de ella en 1878. Pero no solo influyó la leyenda en el guion de un film que comenzó a rodarse en 1958. Una leyenda, de hecho, no deja de ser una historia etérea, vaga, conocida por todos a grandes rasgos y a la vez desdibujada y variante en sus matices cada vez que se cuenta de boca en boca. Esa leyenda, la historia de Alfonso XII y Mercedes de Orleans, ya se había trasladado a la ficción antes del estreno de la película.

En medio de ese clima de creciente sentimiento monárquico de la década de 1950, Ana de Sagrera publicó su biografía de la reina Mercedes de Orleans. Entre los muchos españoles que la leyeron, se encontraban Manuel Tamayo y Juan Ignacio Luca de Tena, y ambos escritores descubrieron en aquella biografía un filón para construir una buena historia, tanto cinematográfica, en el caso de Tamayo, como teatral en el de Luca de Tena. Como resultado, nació un guion de Tamayo que nadie se decidió a producir, *Carita de cielo*, y Luca de Tena estrenó un éxito teatral que acabaría por dar título al film, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Quizá la coyuntura política española influyó para que ambos escritores se aventurasen a narrar dicha historia, quizá se ajustaron a la leyenda preestablecida para mitificar la imagen de Alfonso XII y de Mercedes, y sin duda estas versiones previas de la historia sirvieron para construir el guion de la película posterior. En este capítulo, analizaremos por separado los dos precedentes de la película de Amadori: *Carita de cielo*, de Tamayo, y *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, de Luca de Tena.

3.1. *CARITA DE CIELO* (¿1956?), UN GUION CINEMATOGRAFICO DE MANUEL TAMAYO

El orden de aparición en los títulos de crédito de la película *¿Dónde vas Alfonso XII?* alude al nombre de Paquita Rico, en primer lugar, y de Vicente Parra, después. A continuación, se muestra el título del film: *¿Dónde vas Alfonso XII?*, y a continuación leemos:

«Guion Cinematográfico escrito por
Manuel Tamayo
Con el título de *Carita de cielo*»

De esta manera, parece que aquel guion titulado *Carita de cielo* dio pie al guion final de la película. Pero sabemos poco de la vida de dicho guion antes de que el film empiece a producirse. En la referencia a la película aparecida en *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Minguet Batllori apunta que “este material fue a parar manos de Cesáreo González, que compró una opción para realizar el film alrededor de 1956”⁹⁰. De esta manera, ese guion existía -por lo menos- dos años antes de 1958. Si Ana de Sagra publico la biografía de Mercedes de Orleans en 1951, Tamayo debió empezar a escribir su guion poco después⁹¹. ¿Pero por qué un guionista consolidado como Manuel Tamayo decidió abordar una historia de ineludibles connotaciones políticas?

a. Semblanza de Manuel Tamayo

Manuel Tamayo Castro⁹² nació en Madrid en 1917 en el seno de una familia de artistas cuyo representante más destacado había sido su tío abuelo, Manuel Tamayo y Baus, autor de más de cincuenta piezas teatrales durante la segunda mitad del siglo XIX. Dicho tío abuelo estuvo ligado al carlismo, siendo miembro de la Junta Central Tradicionalista y presentándose como candidato carlista en dos ocasiones. Tamayo Castro, su sobrino nieto, participó en actividades relacionadas con el carlismo en Zaragoza, donde vivió durante dos años y publicó unos primeros artículos periodísticos. Durante la Guerra Civil se alistó como requeté en el bando nacional. Tras acabar la guerra comenzó su carrera como guionista, una trayectoria que culminaría con más de cuarenta guiones escritos a su muerte en 1977.

⁹⁰ Joan María Minguet i Batllori, ‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’, en *Antología Crítica Del Cine Español, 1906-1995: Flor En La Sombra*, ed. por Julio Pérez Perucha (Madrid: Cátedra, 1997), p. 450.

⁹¹ Esa fecha de compra del material alrededor de 1956 es la referencia más antigua que hemos podido localizar sobre *Carita de cielo*, tras consultar la bibliografía existente. Una futura investigación sobre la correspondencia y la documentación privada de Manuel Tamayo quizá pudiese arrojar más luz sobre la génesis de *Carita de cielo*.

⁹² Es escasa la bibliografía sobre Manuel Tamayo Castro. Nos hemos basado en breves referencias aparecidas en *Diccionario Del Cine Español*, ed. por José Luis Borau (Madrid: Alianza, 1998), en Augusto M. Torres, *Directores Españoles Malditos* (Madrid: Huerga Y Fierro, 2004) y en Carlos F. Heredero, *Las Huellas Del Tiempo, Cine Español, 1951-1961* (Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993).

En 1941 escribió sus dos primeros guiones: *Primer amor* (Claudio de la Torre), un drama romántico de cierto suspense sobre un caballero que busca desesperadamente a la mujer que abandonó por otra, adaptando una historia de Iván Turguénev, y *Pepe Conde* (José López Rubio), una comedia en la que un aristócrata decide intercambiarse por su criado para escabullirse de ciertas personas, adaptando una obra de teatral de Pedro Muñoz Seca. Podemos observar, por tanto, las evidentes vinculaciones de Tamayo Castro con la literatura y el teatro.

La productora Cifesa le contrató en 1942, y desde entonces intervino en la escritura de guiones exitosos tanto en Cifesa como en la catalana Emisora Films durante los años 40 y 50, a veces en colaboración con el guionista Alfredo Echegaray⁹³. *Carita de cielo* no sería, de hecho, el primer contacto de Tamayo con el género histórico. En 1947 participó en el guion de *La nao capitana* (Florián Rey) y un año después colaboró en la escritura de la legendaria *Locura de amor* (Juan de Orduña). Tamayo se reveló como un destacado guionista durante la década de los 50, adscribiéndose a todo tipo de géneros, con títulos como *El alcalde de Zalamea* (Gutiérrez Maesso, 1953), *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954) *Tarde de toros* (L. Vajda, 1955) y *La legión del silencio* (Nieves Conde y Forqué, 1955).

Pero además de escribir guiones, Tamayo se permitió una breve carrera como director, pues realizó tres películas a finales de los años 40. Los tres títulos fueron *Leyenda de Navidad* (1947), *Un hombre de mundo* (1948) y *Un soltero difícil* (1950), y curiosamente las tres películas son adaptaciones de novelas, es decir, Tamayo nunca dirigió un guion original. Lo cierto que es que cabe preguntarse por qué tan solo realizó tres cintas. No hay una respuesta precisa, pero comenta Augusto M. Torres: “¿Tal vez prefería la tranquilidad de escribir un guion a la locura de un rodaje? [...] Comprobó que los directores ganan mucho más que los guionistas y además pueden variar los guiones impunemente, pero aunque trabajó con intensidad durante los años cincuenta y sesenta, nunca más se le pasó por la cabeza dirigir”⁹⁴.

⁹³ Alfredo Echegaray (1918-1958) escribió la mayoría de sus veinte guiones rodados durante la década de los 40. Autor tanto solo como en colaboración, escribió historias destacadas como *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña 1943), *Ella, él y sus millones* (Orduña, 1944), *El hombre que las enamora* (Alejandro Ulloa, 1944) y *La casa de las sonrisas* (Ulloa, 1948). Hacia el final de su carrera como guionista decidió dirigir *¡Fuego...!* (1949), pero su fracaso le alejó del cine como realizador y casi también como escritor (M. Torres, p. 112).

⁹⁴ M. Torres, p. 330.

En 1951 -el año en que salió publicada la biografía de Sagrera sobre Mercedes de Orleans- se produjeron dos películas con guion de Tamayo. En 1952 una, y otra en 1953. En 1954 fueron cuatro. Una en 1955 y otra en 1956. En 1957 se produjo su guion *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti) y en 1958, el mismo año que comienza el rodaje de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, también se produjeron *Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino) y *María de la O* (Ramón Torrado). Ahora bien, ¿en qué consistía *Carita de cielo?*, ese primer guion que más tarde inspiró *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

b. Análisis⁹⁵

Como señalamos en la introducción, ahora analizaremos el primero de los textos siguiendo una metodología comparativa. En primer lugar, expondremos la narración cronológica del argumento, después observaremos la estructuración del relato (tiempos narrativos, actos y fidelidad a la cronología histórica), trataremos de enmarcar el texto en un género y, finalmente, atenderemos a si ha influido la historiografía en la escritura del relato.

Para el análisis de este guion hemos manejado un texto publicado el 1 de febrero de 1959 en la *Colección popular literaria*, de venta al público con todos los derechos reservados. El texto ocupa el número 99 de dicha colección, y aparece con el título *Carita de cielo (guion base de la película ¿Dónde vas, Alfonso XII?)*. Una breve introducción al texto advierte de que “se han suprimido las acotaciones técnicas que podrían dificultar la lectura”.

Argumento

El joven ALFONSO de Borbón, hijo de la destronada Isabel II y pretendiente al trono de España, estudia en la escuela militar de Sandhurst (3), Inglaterra, donde practica unos ejercicios de esgrima junto a los cadetes ingleses. Se aproximan las vacaciones de Navidad y viajará a Francia, donde está su madre, de modo que a continuación (4) su criado CEFERINO y el coronel VELASCO se hallan preparando su equipaje. Cuando ALFONSO entra en la habitación CEFERINO le entrega (6) una carta de su novia, Mercedes de Orleans. Sus compañeros cadetes de la escuela militar acuden en coche a recogerle (7), para despedirle. ALFONSO monta en el coche y junto a ellos recorre las calles de Londres, apeándose frente a un hotel (9) donde le espera el coronel VELASCO. En el hotel alquilan una habitación

⁹⁵ Entre paréntesis incluimos el número de página de la edición del texto utilizada.

para pasar la noche. (10) Allí, un medallón de Alfonso cae al suelo, rompiéndose el cristal. Es un regalo de Mercedes, Carita de cielo.

(11) Por los caminos de Francia discurre un coche en el que viajan la infanta LUISA FERNANDA -hermana de Isabel II-, su marido el DUQUE de Montpensier y sus hijas CRISTINA y MERCEDES. Llegan al castillo de Randán (13), donde MERCEDES lee una carta enviada por Alfonso. MERCEDES sale a pasear (16) por los bosques del castillo y recuerda a su fallecido hermano Fernando; en su paseo descubre un campamento de gitanos españoles (18), donde una anciana lee el futuro en su mano y le anuncia que será reina casándose con un apuesto príncipe. En el castillo (20), el DUQUE y LUISA FERNANDA hablan sobre el noviazgo entre Alfonso y Mercedes.

En la Península, el general MARTÍNEZ CAMPOS (21) recibe un telegrama que anuncia la inminente Restauración del rey. En los campos de Valencia (22) se preparan las tropas para pronunciarse a favor del monarca. MARTÍNEZ CAMPOS acude a la estación (23) de tren a dialogar con el director del periódico *La Época*, Ignacio José ESCOBAR. Mientras tanto, ALFONSO XII (24) cruza en barco el Canal de la Mancha, en compañía de VELASCO. En Sagunto, (25) las tropas de MARTÍNEZ CAMPOS se pronuncian proclamando rey de España a Alfonso XII.

En París, en el destierro (26), ISABEL II y su hija la infanta ISABEL esperan en el Palacio de Castilla el regreso de Alfonso por Navidad. ALFONSO (27) no acude allí, sino al Palacio de los Montpensier para saludar a Mercedes. Frente a la puerta, ALFONSO (28) entrega una piedra al perrito de Mercedes, Moro, que entra hasta la sala de estar (29) y es observado por MERCEDES. Ella abandona el salón y baja hasta la calle para saludar a ALFONSO. Después, ALFONSO se dirige (31) al Palacio de Castilla, donde saluda a ISABEL II y a ISABEL. A continuación, ALFONSO se viste en su habitación (32) para ir al teatro y CEFERINO le entrega una carta (33). ALFONSO la abre y descubre que ha sido proclamado rey de España. Guarda la carta. En el salón del Palacio de los Montpensier un telegrama anuncia la misma noticia.

ALFONSO e ISABEL II asisten a un espectáculo en el teatro (34). Alfonso, un poco nervioso, relee a ratos la carta sin llamar la atención. Mientras tanto, MERCEDES llora en su palacio por temor a perder a Alfonso. ALFONSO e ISABEL II regresan al Palacio de Castilla (35) tras el espectáculo, y VELASCO saluda ceremonialmente al monarca ante la sorpresa de su madre. VELASCO narra los detalles de la proclamación e ISABEL II felicita a su hijo por la Restauración.

Las calles de París (36) celebran la coronación de Alfonso, y el Palacio de Castilla ofrece una fiesta solemne a la que acuden en coche CRISTINA y MERCEDES (37), quien permanece fuera tratando de atar al perro. A la vez, la infanta ISABEL apremia a su hermano ALFONSO mientras charlan con CEFERINO. ISABEL II saluda a su hermana LUISA FERNANDA, todos preguntan por MERCEDES (39), a quien descubrimos en el vestíbulo persiguiendo al perro porque se ha escapado y no deja de ladrar, hasta que el animal termina por correr hacia ALFONSO. MERCEDES saluda a ALFONSO vergonzosa y entrecortada (40).

Más tarde, se desarrolla otra fiesta -de carácter privado- para despedir a ALFONSO, en el Palacio de los Montpensier. El DUQUE, que andaba de viaje, acude tarde a la fiesta (41) y felicita a ALFONSO por la Restauración. Pregunta cuándo podrán regresar los exiliados a España; mientras, MERCEDES canta una canción (42). Al día siguiente, ALFONSO y MERCEDES se ven en el Bosque de Bolonia (43), con CEFERINO y RAMONA como carabinas. MERCEDES confiesa sus temores por la Restauración de Alfonso, y este le pide que sea fuerte y promete no olvidarla a su llegada a España, pues ella le acompañará pronto.

En la estación de tren (45) se halla la familia real española y la población de París para despedir a ALFONSO. Él saluda a lo lejos a MERCEDES y entra en el coche salón, donde se hallan VELASCO, CEFERINO y periodistas extranjeros. La reina MARÍA CRISTINA (47) -abuela de Alfonso y de Mercedes- la consuela a ella en la estación. El tren arranca, y ALFONSO contesta a las preguntas de los periodistas extranjeros.

ALFONSO XII llega a Barcelona (48), acompañado por ESCOBAR, donde es recibido entre aclamaciones y recibe el saludo del MARQUÉS DE MOLÍNS. En Francia, MARÍA CRISTINA y MERCEDES (49) hablan sobre Alfonso y los matrimonios de Estado. ALFONSO camina por las calles de Barcelona y en el gran Salón del Consejo recibe a los gremios obreros (51). A continuación, entra aplaudido en la ciudad de Valencia (52). Después, entra triunfalmente en Madrid. A la vez, charlan en la estación de tren CÁNOVAS del Castillo y ALCANICES (53). CÁNOVAS recibe en Madrid a ALFONSO XII (54) y le presenta a los ministros de su gobierno.

En Francia, MERCEDES (55) regresa al Colegio de la Asunción, donde canta canciones españolas para divertir a sus compañeras y a las monjas. Recibe allí la noticia de que Alfonso se ha puesto al frente del ejército del Norte (58). En Navarra, las tropas carlistas y alfonsinas conversan en sus respectivos campamentos. Tras los enfrentamientos, el pretendiente carlista CARLOS VII cruza la frontera hacia el exilio.

ISABEL II y la familia Montpensier (59) comen en el Palacio de Castilla, comentando los primeros acontecimientos del reinado de Alfonso. A fin de herir a MERCEDES, ISABEL II (60) apostilla que Alfonso está buscando esposa. En el Palacio Real de Madrid (61), CÁNOVAS muestra a ALFONSO los retaros de varias princesas europeas; él las rechaza e insiste en casarse con Mercedes (62).

La familia real exiliada en Francia ha viajado hasta Sevilla (63), donde el DUQUE de Montpensier viste de gala el Palacio de San Telmo. Por un parque (64) pasean MERCEDES y ALFONSO, quien ha viajado de incógnito hasta la ciudad. En una taberna (66), ALCÁÑICES paga a varios ciudadanos a fin de que realcen la opinión pública a favor del matrimonio del rey. Más tarde, un grupo acude de romería a la Virgen (67), hallándose ALFONSO y MERCEDES entre ellos; en medio de la celebración, se cantan y bailan sevillanas (68).

A continuación, ISABEL II cita a MERCEDES (69) en el Alcázar para pedirle que cancele una boda que no desea, pero MERCEDES no cede. En honor del rey tiene lugar una corrida de toros en la Maestranza (71). En el Alcázar, ISABEL II confiesa a su SECRETARIO que se rinde y permitirá la boda. ALFONSO visita (72) de noche el Palacio de San Telmo y a través de una reja habla a escondidas con MERCEDES. Después, el ALFONSO se reúne con ALCÁÑICES y CEFERINO (73) y acuden a una taberna a sondear la opinión pública.

En Madrid, el periódico *La Época* (75) da cuenta del anuncio de la boda, y en el Congreso de los diputados Claudio Moyano da el visto bueno al matrimonio. En la Basílica de Atocha de Madrid (76) se celebra la boda entre ALFONSO XII y MERCEDES de Orleans. ISABEL II (77), desde París, lee entristecida una carta que describe lo sucedido, y ante el sacerdote ALFONSO y MERCEDES (78) se dan el sí quiero. El pueblo español celebra la boda en las calles, cantando jotas, bailando, tocando las gaitas y mediante juegos populares. Los reyes acuden al Palacio Real y saludan desde el salón del trono (79). En el destierro, la reina MARÍA CRISTINA (80) lee una carta referida a la boda.

MERCEDES y las infantas pasean por la Casa de Campo de Madrid, a donde acude ALFONSO y charla con ella. En el Palacio Real (81), posteriormente, tiene lugar una cena en la que por precaución para la seguridad y la salud del rey, se sirven fríos los alimentos, y MERCEDES y ALFONSO (82) se presentan en la cocina a conversar coloquialmente con los cocineros.

ALFONSO y CÁNOVAS (83) hablan en el despacho de Palacio sobre el Congreso de los Diputados y la paz en Cuba. MERCEDES dialoga en su habitación con la infanta ISABEL (84), y allí se presenta ALFONSO para dar la noticia del Tratado de paz. Cuando Alfonso se retira, MERCEDES confiesa a ISABEL que comienza a sentirse mal. Todos ellos acuden al teatro (85) para ver el estreno de *Consuelo*, de López de Ayala. En el palco, MERCEDES pide a ISABEL que finja haber caído ella enferma para irse los dos a Aranjuez, a reponerse. Al final de la representación, felicitan todos a LÓPEZ de AYALA (86).

MERCEDES y la infanta ISABEL están en Aranjuez (87), y la reina cada vez se encuentra peor. Tras las recomendaciones del MÉDICO, descubre MERCEDES que ALFONSO llega en un coche (88) en compañía de ALCÁÑICES. MERCEDES sale del palacio a pesar de la fiebre y finge ante ALFONSO gozar de buena salud (89). Mientras los dos reyes pasean en barca por el río Tajo (90), MERCEDES se desploma a causa de la fiebre. ALFONSO carga con ella y corre a buscar ayuda (91).

En el dormitorio del Palacio Real de Madrid, MERCEDES agoniza. Frente a Palacio caminan los ciudadanos (92) pidiendo noticias de la reina, firmando dedicatorias de apoyo y solicitando dinero para ofrecer Misas en sufragio. Los médicos comentan el diagnóstico pesimista, MERCEDES recibe la extremaunción (93) y fallece lentamente ante el dolor de ALFONSO (94). En el Congreso (95), LÓPEZ DE AYALA declama una oración fúnebre por la reina fallecida. La capilla ardiente se sitúa en el salón del Palacio Real. Una inscripción en la capilla del Monasterio del Escorial es la imagen que cierra la historia (96).

Tiempo narrativo

Carita de cielo arranca en la escuela militar de Sandhurst y finaliza con el fallecimiento de Mercedes. Por tanto, la trama cubre un período de cuatro años, puesto que Alfonso marchó a estudiar a Sandhurst en otoño de 1874, y Mercedes falleció en junio de 1878. En concreto, la historia se inicia con las vacaciones de Navidad de 1874, cuando Alfonso regresa a París para disfrutar de las fiestas con la familia real española. De esta manera, el romance entre Alfonso y Mercedes se nos presenta *in media res*, puesto que Tamayo no narra cómo se conocieron ni cómo se inició el noviazgo, sino que ya son novios desde el principio de su trama. Así, Ceferino entrega a Alfonso una carta de Mercedes (6). Si Alfonso y Mercedes se conocieron en

diciembre de 1872, Tamayo prescinde de esos dos años para iniciar la historia en 1874.

Que la historia comience en la Navidad de 1874, no obstante, no es casualidad. Es entonces cuando se inicia, propiamente, la Restauración. Mientras Alfonso viaja de regreso a Francia y la familia de Mercedes se dirige al castillo de Randán⁹⁶, Martínez Campos prepara en las tierras valencianas un pronunciamiento militar para proclamar rey a Alfonso, y ese pronunciamiento en Sagunto acaba con el exilio borbónico y le convierte en monarca de España.

Atendiendo a la estructuración clásica del guion, siguiendo a Robert Mckee, podríamos dividir el guion de *Carita de cielo* en tres actos significativos. Al primer acto acabamos de aludir, y abarcaría las páginas 3 a 35 del guion. Concentra la Navidad de 1874, cuando Alfonso todavía es un príncipe exiliado. Su relación con Mercedes es de noviazgo, a través de las cartas y del saludo en cuanto Alfonso regresa a París. Cuando, tras el pronunciamiento de Martínez Campos, el príncipe Alfonso es aclamado como rey a la vuelta del teatro, cambian sus obligaciones profesionales y cambia su relación con Mercedes; de estudiante en el exilio pasa a desempeñar obligaciones de rey, y de un noviazgo sin compromiso aparente pasa a pensar en la futura boda y a luchar contra los obstáculos externos. Entonces se inicia el segundo acto.

El segundo acto ocuparía las páginas 36 a 80. Son los primeros pasos de Alfonso como rey y su compromiso con Mercedes. Ya no podemos hablar de un noviazgo, sino de una pareja que desea casarse pero se encuentra ante obstáculos internos -la inseguridad de Mercedes (43)- y externos -las posibles pretendientes europeas (60) y la oposición de Isabel II (69)-. En el plano político, Alfonso abandona París y es recibido como rey en varias ciudades españolas. Conoce a los ministros y pone fin a las guerras carlistas; la ciudad de Sevilla ocupa un período extenso en el relato. Con la boda en la basílica de Atocha hallamos un nuevo punto de inflexión y finaliza el acto segundo.

El último acto abarcaría desde la página 80 -Alfonso y Mercedes en la Casa de campo- hasta el final (96). Desde un punto de vista de la narración, quizá sea el acto de menor interés, puesto que carece de conflicto. De alguna manera, el hilo conductor de la historia eran, por un lado, el romance entre Alfonso y Mercedes, y por otro, la Restauración de Alfonso en el

⁹⁶ Realmente, el 25 de diciembre ya estaba Mercedes en Randán.

trono. El conflicto del relato radicaba en los obstáculos políticos y la oposición a la boda. De algún modo, el final del segundo acto -la boda- supone el clímax y el desenlace de todo lo anterior. Por tanto, los acontecimientos siguientes pueden ser atendidos con menos interés. Ambos reyes disfrutaban de su felicidad conyugal, y ella de repente enferma y muere. No hay espacio para desarrollar la enfermedad, simplemente Mercedes fallece. Este tercer acto se desarrollaría entre el 23 de enero de 1878 -la boda- y final de junio -Mercedes murió el 26-.

Género

La introducción al guion presenta a *Carita de cielo* como «el romance de amor de dos reyes de España». Con semejante subtítulo, advertimos que el componente romántico ejerce un peso decisivo en la trama. Así, cabría plantearse correctamente el género, ¿nos encontramos ante una película *romántica* o ante una película *histórica*?

Martínez Gil afirma que el cine histórico, “lejos de ser un género, es una especie de cajón de sastre”⁹⁷. Y si encontramos dificultades para definir qué es el género histórico, igual de difícil resulta precisar si existe o no un género romántico. Según la definición amplia de Bornstein, “el cine histórico es aquél que trata, a ciencia cierta o por pura imaginación, y se sitúa en una acción dentro de un pasado más o menos lejano de su realización”⁹⁸. De este modo, cualquier trama -sea de acción, suspense o comedia- sería considerada histórica con tal de desarrollarse en tiempos pasados. Por tanto, según esa definición, no habría problema en definir a *Carita de cielo* como un guion de carácter histórico, pues sucede entre 1874 y 1878, es decir, ochenta años antes de su escritura. Resultaría más difícil, quizá, encajar *Carita de cielo* en la definición de género histórico de Pierre Sorlin, pues para el académico francés “no todo film que se desarrolla en un época lejana se puede clasificar como histórico, por lo que distingue películas «de pretexto histórico», «de coloración histórica» y las películas históricas propiamente dichas, que son «aquellas que, partiendo de una

⁹⁷ Fernando Martínez Gil, ‘La Historia y el Cine, ¿unas Amistades Peligrosas?’, *Vínculos de Historia*, 2013, p. 361.

⁹⁸ Alberto Bornstein Sánchez, ‘El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico’, *Cuadernos de Historia Moderna*, 1991, p. 278.

experiencia cultural, la desarrollan, la prolongan, la completan, eventualmente la presentan bajo un enfoque nuevo”⁹⁹.

En *Carita de cielo* asistimos a acontecimientos históricos, es decir, se representan hechos históricos, pero se nos plantean las siguientes dos hipótesis: a) si la propia Historia realmente es la protagonista, o b) si la Historia es una excusa para mostrar un romance entre dos jóvenes primos de la realeza. Es cierto que asistimos al exilio borbónico en París, al pronunciamiento de Martínez Campos en Sagunto, al regreso del rey a España, al fin de las guerras carlistas y a la firma de la paz en Cuba, pero de cumplirse la segunda hipótesis aquellos hechos no actuarían como hilo conductor de la trama, sino como un mero telón de fondo para el lucimiento de Alfonso XII y de Mercedes.

La frontera entre ambas hipótesis no es nítida, por supuesto, pero podríamos afirmar que el guion consta de dos tramas paralelas a las que se otorga un peso mayor o menor según el momento del guion, lo cual acaba por crear cierta irregularidad y desproporción. En el arranque, por ejemplo, es mayor el componente político de la historia, pues las calles de Londres, el exilio borbónico y la figura de Martínez Campos dan lugar a que la Restauración de Alfonso en el trono sea el tema principal de la historia. Sin embargo, en el tercer acto el contenido político ha desaparecido y la trama pasa a ser un folletín romántico donde la enfermedad de Mercedes es lo único que cuenta.

Por otro lado, Mercedes de Orleans acude a un campamento gitano, declama una canción al piano y canta con la guitarra en el Colegio de la Asunción, de modo que podremos apreciar una serie de componentes propios de un subgénero folclórico. Sin embargo, si bien es cierto que son componentes atípicos en un guion histórico al uso, no dejan de ser elementos aislados en el desarrollo de la trama, en escenas contadas y sin continuidad alguna, por lo que no podemos afirmar que subyazca un subgénero folclórico en *Carita de cielo*.

En definitiva, creo que sí estamos en condiciones de afirmar que *Carita de cielo* no es un guion histórico *in stricto sensu*, por cuanto los acontecimientos históricos no dan lugar al conflicto principal de la trama, sino que está al mismo nivel que el folletín romántico entre los personajes protagonistas.

⁹⁹ Sorlin, Pierre, *Clio a écran, ou l'historien dans le noir*, Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine, 21, 1974, pp. 254-5, en Bornstein Sánchez, p. 278.

Influencia de la Historiografía

Si bien es cierto que no hemos hallado prueba documental alguna de que Manuel Tamayo leyese la biografía de Mercedes de Orleans publicada por Ana de Sagrera en 1951, su influencia en el guion parece lejos de toda duda. Las anécdotas y los hechos acontecidos en la vida de Mercedes -y en la de Alfonso- tejen continuamente las páginas del guion. Así, por ejemplo, leemos en la obra de Ana de Sagrera:

“Un día paseaba la Infantita, sola, por los jardines y Fernando terminada su clase de cálculo, cuando se acercó a las tapias una gitana solicitando una limosna; generosa la Princesa, miró en su faltriquera y depositó en la mano de la vieja todo su contenido; la mendiga, bendiciéndola por aquel rasgo de caridad, tomó su mano, y contemplando la palma regordeta y pequeña, exclamó:

«Veo en tu mano una corona de Reina; sí, veo que serás coronada por gracia de tus virtudes y por virtud de tus gracias; un Rey y un pueblo estarán de rodillas a tus pies... ¡Oh!»¹⁰⁰.

De modo análogo, aparece en el guion de Tamayo:

“Mercedes, sonriendo, la sigue unos momentos con la mirada. Luego hace girar a su caballo y toma de nuevo la senda por donde bajó. Junto al carro, la gitana mira con miedo hacia la figura que se va. Un gitano viejo [...] aparece en el pequeño ventanuco del toldo. Sin mirar a la mujer [...], pregunta:

-¿Qué has visto en su mano?

Y la gitana, estática, con los ojos fijos en la figurilla de Mercedes, que se aleja, contesta haciendo grandes pausas:

-¡Una corona de reina!... ¡Y el amor de un hombre!... ¡Y la muerte después! (20)”.

Por otro lado, cuenta Ana de Sagrera:

“Cada tarde, Mercedes se dirige con la señora de Robles a un lugar apartado del Bois, donde el Príncipe espera impaciente, acompañado por Morphy. El encuentro es fortuito, inesperado...

¹⁰⁰ Sagrera, p. 151.

diario. El gentilhombre es el confidente, que aprueba sin reservas estas entrevistas, pues siente hacia la Princesa de Orleans una gran simpatía y adivina que será la elegida”¹⁰¹.

Y Manuel Tamayo describe la escena del siguiente modo:

“Están en un punto pintoresco del Bosque de Bolonia [del Bois]. A un lado, el tálburi de los Montpensier. Al otro, Ceferino con unos caballos. Por una avenida pasan unos elegantes, que cuchichean mirando a la pareja. Unos novios, en un banco, sonríen (43)”.

Respecto a la noticia de la proclamación como rey, escribe Ana de Sagrera:

“Cenó y vistióse para ir al teatro. Eran cerca de las ocho de la noche cuando Ceferino, su ayuda de cámara, le pasó un pequeño sobre alargado que acababan de traer; el Príncipe, algo intrigado, abrió la esquila, la cual decía: «Sire: Votre Majesté a été proclamé Roi, hier soir par l’Armée Espagnole. Vive le Roi!»¹⁰².

Y el guionista ilustra el episodio de este modo:

“En un espejo ovalado se refleja la simpática figura de Alfonso. Tras él la habitación sencilla, pero bien amueblada. Viste elegantemente de frac. Está terminando de abrochárselo cuando se le acerca Ceferino. [...] Ceferino, de pronto, recuerda algo y se acerca a él:

-Discúlpeme Vuestra Alteza. Había olvidado algo importante. Esta carta.

Saca un sobre del bolsillo. Alfonso lo mira vivamente y su cara se llena de alegría. [...] Saca un papel, lo desdobra, y empieza a leerlo. Su texto, escrito con letra femenina, es lacónico, pero tajante. Dice así:

«Sire: Votre Majesté a été proclamé Roi, hier soir par l’Armée Espagnole. Vive le Roi!» (32-33).

¹⁰¹ Sagrera, p. 186.

¹⁰² Sagrera, p. 191.

De hecho, encontramos una versión similar del mismo acontecimiento en la obra de Cortés Cavanillas: *Alfonso XII, el rey romántico*:

“Mientras el joven Alfonso cambiaba su militar uniforme por el frac, Ceferino, su ayuda de cámara, hubo de entregarle una misiva, que, con fina letra de mujer, en el sobre llevaba el signo de alarma *urgente*. [...] Pero con la imperturbable seriedad que siempre le caracterizó, [Alfonso] se guardó la carta en un bolsillo y salió en busca de su madre y de sus hermanas, a las que silenció lo que sabía, marchando con ellas al teatro de la *Gaitée*, donde se representaba una divertida comedia musical llamada *La poule aux oeufs d’or*”¹⁰³.

Continuando con la obra de Ana de Sagrera, leemos en otro punto:

“En la estación de Lyon, que la gente invade hasta los topes, hay un remolino al acercarse la regia comitiva; todos se agolpan para ver pasar al nuevo Rey; el republicano pueblo de París adora realezas extranjeras; hay flores y música, y en los ojos de muchos, lágrimas de emoción. El joven Soberano, con un sencillo movimiento de mano, contesta a las ovaciones; luego saluda a unos y a otros y momentos después empiezan las despedidas. [...] Murmullos, vivas y ovaciones; el Rey sube al vagón real, y toca la música, mientras poco a poco el tren emprende su marcha”¹⁰⁴.

Y en el guion de Tamayo:

“La banda de un regimiento de infantería francesa está tocando una alegre marcha militar. Alfonso [...] avanza por el costado de un tren hacia el vagón real, engalanado con guirnaldas y banderas francesas y españolas. En torno suyo se oye el rumor del gentío que se apiña en la estación y hay un constante revuelo de brazos y sombreros que le dan alegremente la despedida. Alfonso sube al estribo. Sonriente, emocionado, saluda a un lado y a otro. [...]. Frente a él, el republicano pueblo de París enronquece dando vivas al rey extranjero. Los soldados forman un cordón y protegen un

¹⁰³ Cortés Cavanillas, p. 102.

¹⁰⁴ Sagrera, p. 196.

tabladillo, adornado con tapices y alfombras, que ocupa la familia real” (45).

Otro hecho descrito por Ana de Sagrera:

“En uno de aquellos momentos en que el entusiasmo popular no dejaba avanzar al caballo del Rey, éste, inclinándose en la silla, le dijo: «¡Hombre, que se va usted a quedar ronco!» Y el otro, muy ufano, le dijo: «Ca, no, señor. Si me hubiera oído el día que echamos a su madre...»¹⁰⁵.

Y en el guion cinematográfico:

“Las voces, los vivas, suenan atronadores, pero sobre ellos destaca la voz de un hombre que, incansable, esforzándose hasta enronquecer, grita:

-¡Viva el Rey!... ¡Viva el Rey!... ¡Viva el Rey!... ¡Viva el Rey!...

El periodista, que está en el balcón de una casa y sostiene la carpeta de los dibujos sobre la barandilla del mismo, le dice al que chilla, que salta y gesticula junto a él:

-¡Se va usted a hacer polvo la garganta, amigo!

-¡Qué va! ¡Más grité el día que echamos a su madre! (55)”.

Narraba en otra página Ana de Sagrera:

“Pocos minutos después de estar en palacio [de San Telmo], la Infanta recibía el mensaje de que bajase al despacho de verano y se asomase a la reja. Según cuentan, Alfonso XII, envuelto en ancha capa, acompañado de lejos por Alcañices y Morphy, se aproximaba a una reja de la parte baja [...]”¹⁰⁶.

Y Manuel Tamayo lo reproducía así:

“Es de noche. Un embozado pasea siguiendo la línea de árboles que hay ante la fachada del palacio de San Telmo. Se detiene. Mira en torno suyo. Sobre las vueltas de la capa asoman las patillas de

¹⁰⁵ Sagrera, p. 198.

¹⁰⁶ Sagrera, p. 219.

Alcañices. La sombra de otro hombre misterioso está parada a pocos metros. Es Ceferino. Apura la colilla de un cigarrillo, la tira y la pisa. Los dos dan guardia a una reja del Palacio. En ella está apoyado Alfonso. Dentro, tras los garabatos de hierro y entre los tiestos de los jazmines y geranios, de albahacas y claveles, se recorta la silueta de Mercedes” (72).

Ana de Sagrera hablaba así del Congreso de los Diputados:

“Después, don Claudio Moyano, que era el jefe de los moderados, habló en nombre propio. [...] «Voy a hacer la protesta de que nada, al entrar a examinar la conveniencia e inconveniencia de este matrimonio, está más distante de mi propósito como dirigir una palabra a la augusta Infanta Doña Mercedes. La Infanta Doña Mercedes está completamente fuera de la cuestión; los ángeles no se discuten.»¹⁰⁷.

Y Manuel Tamayo lo trasladaba a la siguiente escena:

“Luego la voz de Moyano, que, con el empaque de un hidalgo español, la galanura de un poeta y la gracia castiza de un piropo, añade:

-La Infanta está completamente fuera de esta discusión, ¡porque los ángeles no se discuten!... (76)”.

Ana de Sagrera se refería así a la paz en Cuba:

“Una grata noticia viene por aquellos días a llenar de alegría al Soberano; la paz de Zanjón, firmada por Martínez Campos, terminaba, en apariencia, la guerra de Cuba. Alfonso XII, muy emocionado al saber la noticia, le dijo: «Me traes suerte, Mercedes.»¹⁰⁸.

Y recogiendo aquel piropo del rey, escribe el guionista:

¹⁰⁷ Sagrera, p. 257.

¹⁰⁸ Sagrera, p. 290.

“Alfonso se separa de su mujer y, acercándose a Isabel, la besa también en la frente.

-Perdóname, Isabel -le dice-, pero hoy es un gran día para todos. Ya no habrá más guerras civiles en España. ¡Se ha firmado la paz con Cuba! [...]

Al incorporarse, se fija en el traje de Mercedes y da un silbido de admiración, exclamando:

-¡Qué bonita estás!

-¿Te gusta este traje?- pregunta Mercedes, ilusionada.

-Me gustas tú. ¡Muchísimo! Y además, me traes buena suerte [...].” (84).

Próxima la muerte de Mercedes, describía la historiadora este episodio:

“El pueblo soberano que no firmaba porque no lo le dejaban, hizo pública demostración de su afecto a la Reina ocupando silencioso y triste la plaza de Oriente y sus avenidas, y aquella plebe consternada y ansiosa clavando sus ojos en los balcones de Palacio firmaba según su peculiar modo de escritura”¹⁰⁹.

Y Tamayo narra:

“En la Mayordomía Mayor se recogen firmas. Un artesano, que acaba de firmar, le cede la pluma a una encopetada señora que está tras él y que también se dispone a hacerlo. Tras la señora, una fila interminable de personas de todas las posiciones sociales espera su turno” (92).

Visto lo anterior, no podemos precisar si el mito del romance entre Alfonso XII y Mercedes de Orleans llegó a Manuel Tamayo a través de otras obras históricas, fuentes o documentos, pero que señalada la influencia del libro publicado por Ana de Sagrera en 1951. Una influencia que, en numerosos pasajes, lleva incluso a reproducir en el guion casi literalmente las palabras de Sagrera.

¹⁰⁹ Sagrera, p. 307.

Connotación política

Aunque el guion narre unos acontecimientos del siglo XIX, es a la altura de 1955 cuando lo escribe Manuel Tamayo. De esta manera, la cultura del siglo XX, el contexto y los hechos político-sociales de la España de los años 50 influyen en la percepción del mundo de Tamayo, ¿pero esto también se traslada a la trama?

Cabría preguntarse si existe algún correlato en la trama, de modo que los hechos del XIX hablasen a la vez de la política del XX. Quizá estas palabras de Montpensier sean referencias a la II República:

“Montpensier se detiene en seco y se vuelve, imponente, hacia su mujer.

-¡La acción!... Mientras el Ejército no diga nada: «¡Se acabó!», seguiremos todos desterrados. Cánovas no quiere violencias. Tu hermana, tampoco...; y así tendremos república para toda la vida... ¡Hace falta un pronunciamiento, Luisa Fernanda!...

La Infanta mira asustada al duque:

-¡Qué horror!... ¿Otra guerra civil?...

-¡No temas!... ¡No lo hará!... -asegura, despreciativo, Montpensier-. ¡Ya no quedan generales capaces de jugarse la vida por un ideal!...” (21).

O cuando Martínez Campos pronuncia las palabras que realmente rezaba el Manifiesto de Sagunto; ¿pueden trasladarse tales términos de la Primera a la Segunda República?:

“...Nuestra Patria se desangra en guerras civiles. La inestabilidad política es cada día más patente. Nuestra agricultura, nuestra industria, nuestra economía, se derrumban y, con ellas, nuestro prestigio en el mundo entero. ¡Es preciso implantar un poder sólido, querido y respetado, que salve a nuestra nación del caos en que ha caído, por culpa de rencillas y ambiciones!... Este poder no puede ser otro que el que personifica el legítimo rey, don Alfonso de Borbón” (26).

A la vez, estas palabras podrían interpretarse como un menosprecio a Cánovas del Castillo y a la Monarquía liberal que representó:

“Levantando [Alfonso XII] su copa, visiblemente emocionado, añade:

-... Permítanme que brinde por ustedes y, también, por sus compañeros de España. Principalmente por el gran paladín de la Restauración, don Ignacio José Escobar, director de *La Época*...” (48).

¿Y este discurso ante los obreros catalanes puede interpretarse como el deseado regreso a España de Don Juan de Borbón, para que reine sobre *todos* los españoles?:

“Los obreros aquí reunidos en representación de muchos miles tienen el honor de saludaros y de ofrecer os el testimonio de sus respetos. La clase obrera catalana espera que Su Majestad no hará diferencias entre ricos y pobres, pues es rey de todos los españoles” (51).

Por otra parte, llama la atención el esfuerzo de Tamayo por no circunscribir la historia a un escenario concreto, como podría ser la ciudad de Madrid para cada referencia a la península. Los personajes recorren las tierras de Sagunto, Alfonso es recibido en Barcelona y después en Valencia, acude a las guerras carlistas en el norte, viaja a Sevilla para además participar en una romería y observamos el palacio de Aranjuez y el río Tajo. ¿Es solo casualidad, o un afán de Tamayo para hacer partícipe de la monarquía y de la obra restauradora a toda la península y no solo a Madrid? No en vano, Tamayo militó en el carlismo. ¿Pretendía transmitir una monarquía favorable a los fueros y al regionalismo frente al centralismo del Madrid alfonsino? Son solo hipótesis que quizá rondaron por la mente del autor, a juzgar por el uso de la geografía en la presentación del guion.

c. En el cajón del olvido

Ahora podemos preguntarnos por qué nadie se decidía a apostar por *Carita de cielo*, es decir, por qué hubo que esperar hasta 1958 para que ese guion se aprovechara en la producción de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

Alrededor de 1956 el guion fue comprado por Cesáreo González¹¹⁰, propietario de Suevia Film, por 175.000 pesetas¹¹¹, pero González no se decidió a producir el guion. Mensuro Puente señala las posibles razones para no acometer la empresa: “por un lado, lo costoso de la producción al tratarse de una película histórica, que exigía un amplio presupuesto, con rodajes tanto en exteriores como en interiores y decorados que reproducían las fastuosas celebraciones palaciegas y el lujo y boato de la corte. Y, por otro, la ausencia de precedentes cinematográficos que avalasen la garantía del éxito”¹¹². Dicha ausencia de precedentes cinematográficos se refiere al ocaso del género histórico, aquel tan de moda en los 40, pero después “la decadencia definitiva del género abre un paréntesis que se extiende hasta 1958, año en el que cuaja sobre la pantalla un germen de restauración borbónica con las imágenes de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*”¹¹³. Hacia 1956 parecen haber quedado lejos los nombres de *La reina Santa* (Rafael Gil, 1947) y *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), pues, como hemos visto, en ese momento el público prefiere los cuplés y los niños cantores.

Además, ¿qué estaba produciendo Suevia Films durante aquellos años? En 1956 produjo nada menos que diez películas, cuatro de las cuales eran coproducciones internacionales. Destacan *Calle Mayor*, de Bardem, y también *El batallón de las sombras*, precisamente con guion de Manuel Tamayo. En 1957 Suevia Films produjo siete películas, de las cuales una pertenecía al género histórico: *La Guerra empieza en Cuba* (Manuel Mur Orti), una comedia de época ambientada en la España de 1898; y es posible que dicha película histórica supusiese un fracaso de crítica y taquilla, ¿un motivo más para no aventurarse con *Carita de cielo*? Y al año siguiente, mientras comienza a producirse *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, Suevia Films estrena otros siete títulos, siendo de nuestro interés *María de la O* (Ramón Torrado), de nuevo con guion de Tamayo, y *Las lavanderas de Portugal* (Pierre Gaspard-Huit y Ramón Torrado), coproducción francesa donde actuaba Paquita Rico.

¹¹⁰ Ver José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán, *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta Años de Cine Español* (La Coruña: Xunta de Galicia, 2005).

¹¹¹ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 127.

¹¹² Mensuro Puente, Asier: “¿Dónde vas Alfonso XII?”, en Casares Rodicio, Emilio (Coord.): *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2012, pp. 510-511; en José Javier Aliaga Cárceles, ‘Vida, amor y muerte. El grabado como fuente iconográfica para la recreación histórica de la imagen de Alfonso XII en el cine’, 2017, p. 784.

¹¹³ Filmoteca Española, *El Cine Español En Los Años 50: 50 Años de La Filmoteca Española* (Madrid: Sociedad Estatal de Comunicaciones, 2003), p. 72.

Así, tras la compra de *Carita de cielo* alrededor de 1956, “unos meses más tarde”¹¹⁴ González vendió el guion al productor José Carreras Planas, propietario de PECSA Films, por 225.000 pesetas¹¹⁵. En esta venta ejerció como intermediario Luis Sanz¹¹⁶, productor, guionista y representante, tanto de actrices como Carmen Sevilla, Aurora Bautista y Paquita Rico como en el terreno de la música con Los Brincos, Rocío Jurado y Pastora Soler. PECSA Films será, como veremos más tarde, la productora que apueste definitivamente por *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Sin embargo, dicha producción no comenzará inmediatamente; también habrá que esperar. El alto presupuesto exigido por una cinta histórica y las dudas ya citadas sobre si gustará o no al público español mantendrán a *Carita de cielo* en un cajón durante meses, pues no será hasta mitad de 1958 cuando finalmente se decida emprender el proyecto. Para que PECSA Films se atreva será necesario que antes se estrene una obra de teatro.

3.2. ¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII? (1957), UNA OBRA DE TEATRO DE LUCA DE TENA

Si continuamos analizando los títulos de crédito de la película, podemos observar que tras los nombres de la pareja protagonista, el título del film y la referencia a *Carita de cielo*, de Tamayo, el siguiente fotograma nos indica:

«Con inclusión de escenas y diálogos de la comedia
¿Dónde vas, Alfonso XII? y la colaboración de su autor
Juan Ignacio Luca de Tena»

Apenas un año antes de iniciarse la producción de la película, el dramaturgo Juan Ignacio Luca de Tena estrenó una obra de teatro con el mismo título. El éxito de dicha obra es lo que motivó a PECSA Films a aventurarse en la producción de la película, aunque, como veremos, no cabe

¹¹⁴ José Javier Aliaga Cárceles, ‘Vida, amor y muerte. El grabado como fuente iconográfica para la recreación histórica de la imagen de Alfonso XII en el cine’, V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico, Universidad Carlos III de Madrid, 2017, p. 783.

¹¹⁵ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 127.

¹¹⁶ Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Productores En El Cine Español: Estado, Dependencias y Mercado* (Madrid: Catedra, 2008), p. 845.

considerar el film como una “adaptación homónima de la obra”¹¹⁷. La pieza teatral proporcionará al film el título y una «inclusión de escenas y diálogos»; pero debemos recordar que la película también bebe de un guion de Tamayo titulado *Carita de cielo*. No obstante, sí resultó determinante el estreno teatral. ¿Pero quién era Juan Ignacio Luca de Tena y por qué se caracterizó su libreto teatral sobre Alfonso XII y Mercedes de Orleans?

a. Semblanza de Juan Ignacio Luca de Tena

Juan Ignacio Luca de Tena nació en Madrid en 1897. Su padre, Torcuato Luca de Tena, había fundado en 1891 la revista *Blanco y negro*, y en 1903 fundaría el *ABC*. En 1918 Juan Ignacio se licenció en Derecho por la Universidad Central, aunque quizá solo se propusiese ser, como le recordaría José María Pemán muchos años más tarde: “lo mismo que cualquier español que no quiere ser demasiado original: licenciado en Derecho”¹¹⁸.

Sintió temprana la vocación por el periodismo, a la vez que escribía sus primeras piezas teatrales. En 1929, a la muerte de su padre, se hizo cargo de la dirección de *ABC*. Ese mismo año, el rey Alfonso XIII concedió a Torcuato -antes de fallecer- el título del Marquesado de Luca de Tena. El profundo sentimiento monárquico de su padre sería heredado por su hijo, quien guardó un leal fervor a la institución durante toda su vida. En un libro de memorias en el que escribe sobre sus amigos fallecidos, comenta Juan Ignacio sobre Alfonso XIII:

“De Don Alfonso XIII no puedo decir que fuese mi amigo, porque era mi Señor y mi Rey, pero como en las numerosas cartas que me escribió desde el exilio me hacía el honor de anteponer a la firma: «Te abraza tu affmo.», creo que puedo incluirle en este libro de mis amigos muertos, sin mengua del respeto que guardo a su gloriosa memoria”¹¹⁹.

Al sentimiento monárquico se unió también una intensa actividad política, de hechos. Ya en 1923 fue elegido diputado a Cortes por Sevilla, pero terminó por renunciar al acta. Al proclamarse en 1931 la II República, fue notable su influencia para salvaguardar la causa Monárquica en la

¹¹⁷ Juan Antonio Ríos Carratalá, *Dramaturgos En El Cine Español (1939-1975)* (San Vicente del Raspeig, Alicante: Universidad de Alicante, D.L., 2003), p. 122.

¹¹⁸ Miguel Martín, *Las Cuatro Vidas de Juan Ignacio Luca de Tena* (Barcelona: Planeta, 1998), p. 47.

¹¹⁹ Juan Ignacio Luca de Tena, *Mis Amigos Muertos* (Barcelona: Planeta, 1972), p. 11.

Península, y ese mismo año fundó el Círculo Monárquico Independiente. Desde las páginas de *ABC* -y también desde las de *Acción Española*- combatió a la II República, siendo incluso encarcelado.

Con el comienzo de la Guerra Civil el *ABC* fue incautado por el Gobierno, pero Luca de Tena mantuvo la cabecera del *ABC de Sevilla*, desde donde colaboró con el bando sublevado. En sus páginas, realizó la primera entrevista periodística a Franco, al cumplirse un año del alzamiento en julio de 1937. Como vimos en un capítulo anterior, fue en esa entrevista cuando, en referencia a don Juan de Borbón, Franco declaró que “si en el cambio de Estado volviera un rey, tendría que venir con el carácter de pacificador, y no podría contarse en el número de los vencedores”.

Al finalizar la guerra Juan Ignacio fue nombrado embajador de España en Chile, donde permaneció hasta 1943. A su regreso, alentó la causa monárquica del pretendiente don Juan de Borbón, formando parte de su Consejo Privado. Aunque abandonó la dirección de *ABC* continuó como presidente de la empresa propietaria, *Prensa Española*. Desde aquel puesto, si bien no hizo una oposición frontal al Régimen, no dudó en criticarlo cuando consideró oportuno a la vez que defendía como solución para España la Monarquía liberal, encarnada en don Juan de Borbón. Y el Régimen no se amilanó a la hora de acallararlo pues, como dice Miguel Martín:

“Las agresiones a *Prensa Española* tienen tanto de desprecio como de castigo; las multas más recientes por un editorial y por un chiste de Mingote se limitan a quinientas pesetas. En la muerte de Ortega, *ABC* recibió la consigna de «no destacar la noticia, no comentarla» y, en todo caso, «una fotografía pequeña». El periódico reprodujo en la portada la mascarilla del ilustre pensador y publicó artículos encomiásticos [...]; la amenaza de confiscar la edición no tuvo efectos”¹²⁰.

Pero además de su trayectoria política y periodística, Luca de Tena desarrolló la labor dramaturgica¹²¹ durante toda su vida, pues, como señala Miguel Martín, el teatro “era su desahogo y en él volcó los sentimientos

¹²⁰ Martín, p. 258.

¹²¹ Para la faceta dramaturgica del autor, ver César Oliva, *Teatro Español Del Siglo XX* (Madrid: Síntesis, 2002); Juan Antonio Ríos Carratalá, *Dramaturgos En El Cine Español (1939-1975)* (San Vicente del Raspeig, Alicante: Universidad de Alicante, D.L., 2003) y Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera, *Historia Y Antología Del Teatro Español de Posguerra (1940-1975). IV, 1956-1960* (Madrid: Fundamentos, 2004).

políticos que tenía que reprimir en la actividad periodística”¹²². A los diecisiete años estrenó su primera obra, la comedia *Lo que ha de ser*. Durante los años 20 escribió obras menores como *La condesa María*, e incluso se aventuró en un libreto de zarzuela, *El huésped del sevillano*. Su gran éxito llegó en 1935 con la farsa *¿Quién soy yo?*, recibiendo los aplausos de la crítica y del público, además de alzarse con el Premio Piquer -otorgado por la Real Academia Española- a la mejor comedia del año. Después de la guerra y de su estancia en Chile, escribió comedias burguesas (*De lo pintado a lo vivo*), obras policíacas (*El vampiro de la calle Claudio Coello*) y piezas inspiradas en novelas (*El sombrero de tres picos*). Su estilo pertenecía al teatro de la alta comedia, siguiendo la estela de Jacinto Benavente, y si bien en sus primeros años se aproximó más a la farsa y a una mirada optimista hacia el futuro, después de la Guerra Civil predominaron “los temas del pasado, con el profundo tono nostálgico de un tiempo que no volverá”¹²³.

Por otro lado, el estreno del film *¿Dónde vas, Alfonso XII?* no fue el primero contacto de Luca de Tena con el séptimo arte. En 1931 participó como vicepresidente en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, y un año más tarde actuó como uno de los promotores de la CEA, una sociedad de autores teatrales preocupados por obtener mayores beneficios en caso de una adaptación cinematográfica de sus obras; aunque cabe señalar que “el trabajo como guionista ni siquiera pasó por su cabeza”¹²⁴. Además, en 1938 participó en la creación de una efímera productora, Sevilla Films, que finalmente no produjo un guion titulado *A Madrid 682*, “una auténtica superproducción que quedó limitada al papel, donde el por entonces entusiasta falangista vertió delirios de grandeza destinados al olvido”¹²⁵.

Para retomar nuestro hilo, en 1951 Luca de Tena estrenó el drama *El cóndor sin alas*, por el cual ganó el premio Fuenteovejuna, y en 1952 vio la luz *Don José, Pepe y Pepito*. El autor no representaría ninguna obra hasta 1957: *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Antes, en 1952, concretamente el 29 de enero, el *ABC* dedicaba una página a la biografía de la reina Mercedes escrita por Ana de Sagrera, recientemente publicada:

“Hay en *La reina Mercedes*, de Ana de Sagrera [...], amenidad, buen estilo, información copiosa, cortesía en el trato de cosas y

¹²² Martín, p. 251.

¹²³ Oliva, p. 154.

¹²⁴ Ríos Carratalá, p. 120.

¹²⁵ Ríos Carratalá, p. 122.

figuras, y aquella manera de exponer por la cual los enterados advierten que nada se ignora acerca del asunto [...]. Es una historia que no hemos vivido, pero hemos oído contar muchas veces a nuestros mayores [...]. La Reina Mercedes tiene ya un bello libro de historia, del que ella es protagonista”¹²⁶.

Luca de Tena leyó aquella biografía, se interesó por la historia, recordó la situación de don Juan de Borbón en Estoril y vio la posibilidad de verter el espíritu monárquico en una trama teatral, tanto para conquistar al público español como para defender la causa de don Juan. Como resultado, en 1957 se estrenó en los escenarios *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

b. Análisis¹²⁷

Para analizar el libreto teatral hemos utilizado un texto publicado en 1971 en la Colección de Teatro *Escelicer*, y que pertenece al número 209 de dicha colección. Tras la enumeración del reparto, se nos advierte de que «la acción comienza en París, el 25 de junio de 1870, y termina en Madrid, en junio de 1878».

Argumento

El primer acto se inicia con el personaje de ALFONSO cruzándose con ISABEL II en uno de los salones del Palacio de Castilla de París (9). Él se dirige a sus habitaciones para cambiarse para la ceremonia, pues su madre va a abdicar en él como rey de España. Entre madre e hijo comentan la situación política de España y hablan de los políticos, criticando al duque de Montpensier. ALFONSO se retira (13) e ISABEL II pregunta a la MARQUESA de Campoblanco por la opinión pública de París y por el público que asistirá a la ceremonia. Tras ello, la MARQUESA anuncia la llegada de ALCÁÑICES, Duque de Sesto (14), quien reafirma a ISABEL II en la necesidad abdicar ante las dudas de la reina, además de realzar las virtudes de Alfonso y exponer las ventajas de la Monarquía. Entra entonces en escena CÁNOVAS del Castillo (17), a quien ISABEL II solicita nuevamente que dirija el proceso de la Restauración. Todo está ya preparado para la ceremonia de abdicación, de modo que entran en el salón del Palacio ALFONSO (20) y la INFANTA ISABEL (21). ISABEL II lee emocionada el documento de abdicación y se lo entrega a CÁNOVAS.

¹²⁶ Luis Araujo-Costa, ‘La Reina Mercedes’, *ABC* (Madrid, 29 January 1952), p. 11.

¹²⁷ Entre paréntesis incluimos el número de página de la edición del texto utilizada.

Todos felicitan al nuevo rey, ALFONSO, quien sueña con regresar a España y gobernar imparcialmente sobre todos los españoles (22).

Castillo de Randán. El DUQUE de Montpensier (23) pregunta a su criado PIERRE por el coche para recoger a Alfonso e Isabel II en la estación. El DUQUE confiesa a su mujer (24), LUISA FERNANDA, su desgana ante la visita del rey y de su madre, pero ella insiste en que, después de todo, son familia. Las hijas de los Montpensier, CRISTINA y MERCEDES, recuerdan que ha pasado mucho tiempo desde la última vez que se vieron (25). PIERRE anuncia que hay una visita en el castillo (26); el torero EL TATO, acompañado de la gitana TRINIÁ, desea verles. Los dos narran su exilio en Francia a la vez que evocan a Sevilla con nostalgia. TRINIÁ echa la buenaventura (28) a MERCEDES, y ve una corona de reina, ante lo cual la gitana se asusta y sale de escena (29). EL TATO se despide (30) e inmediatamente entran en el castillo ALFONSO e ISABEL II. Tras los saludos iniciales, ALFONSO se retira a las habitaciones con MERCEDES y CRISTINA (31), y en el salón permanecen el DUQUE, LUISA FERNANDA e ISABEL II hablando de los tiempos pasados y la política española. Regresan al salón (34) ALFONSO, CRISTINA y MERCEDES, hablan del futuro de Alfonso como rey, MERCEDES canta una canción y reafirma con orgullo sus orígenes sevillanos. Por su parte, CRISTINA se burla de MERCEDES porque la ve sonrojarse con ALFONSO (36).

ALFONSO y ALCANICES pasean por el Bosque de Boulogne (37), donde aparece (38) MERCEDES acompañada de su criada FELISA. ALFONSO y MERCEDES se sientan en un banco. ALFONSO le declara su amor pero MERCEDES teme que sus deberes como rey supongan una barrera entre ambos (40). Un VENDEDOR ambulante les ofrece sus productos y ALFONSO desea regalarle a MERCEDES un reloj, pero no lleva dinero (42). En escena aparecen ISABEL II y la INFANTA ISABEL, que han acudido para sorprender a los dos amantes. ISABEL II desaprueba la relación y abandona el bosque (44). ALCANICES consuela a ALFONSO y a MERCEDES, seguro de que su noviazgo saldrá adelante (45).

Empieza el segundo acto. En el Palacio de Castilla de París (46) la MARQUESA y FELISA observan el cuarto de Alfonso, quien regresa por las vacaciones de Navidad. La MARQUESA y FELISA salen de escena y entran ALFONSO e ISABEL II, hablando de la escuela en Sandhurst y del Manifiesto allí firmado (49). También hablan de los Montpensier y de Mercedes, a quien ISABEL II todavía desaprueba (50). ALFONSO pide a su criado CEFERINO que le prepare la ropa para ir al teatro, y este anuncia

a ALFONSO que ha recibido una carta (51). CEFERINO le lee la carta y ALFONSO descubre que ha sido proclamado rey de España (52).

El GOBERNADOR civil de Madrid está en su despacho en la capital junto a SUÁREZ, su criado (53). Comentan que la situación es tensa porque Martínez Campos se ha pronunciado a favor del rey en Sagunto y las calles están llenas de alfonsinos. SUÁREZ informa al GOBERNADOR que los principales conspiradores alfonsinos están detenidos (55), y este les hace pasar. Entran en escena CÁNOVAS, ALCANICES y ESCOBAR. El GOBERNADOR interroga a los tres (56) y ordena encerrarles (57). La GOBERNADORA comunica al GOBERNADOR que la situación política ha empeorado (58) y SUÁREZ anuncia que frente al portal hay manifestantes a favor de Cánovas (59). El GOBERNADOR rectifica y trae de nuevo a su presencia a CÁNOVAS, ALCANICES y ESCOBAR (60). SUÁREZ comunica ahora que es inminente una marcha alfonsina sobre Madrid (61), el GOBERNADOR agasaja a los tres conspiradores (62), SUÁREZ dice después que la Capitanía General de Madrid se va a rendir (63) y el GOBERNADOR invita a los tres finalmente a cenar en su mesa junto a él y su mujer (64).

Un MINISTRO francés dialoga con el DUQUE de Montpensier en la estación de tren de París (65), y LUISA FERNANDA advierte la cantidad de gente que ha ido a despedir a Alfonso, que marcha a España (66). CRISTINA observa que su hermana MERCEDES está triste, y el EMBAJADOR francés comunica al DUQUE que por ahora no podrán viajar a España, sino que deberán permanecer en París (67). ALFONSO llega a la estación junto a ISABEL II (68), quien bromea con el DUQUE sobre el eterno destierro de ambos (69). ALFONSO se despide de MERCEDES y a continuación de ISBAEL II (70) y de su hermana la INFANTA ISABEL, para después marcharse.

Por un telegrama dirigido a Mercedes colocado sobre el telón nos enteramos durante el entrecuadro de la llegada de Alfonso a España:

«Princesa Mercedes de Orleans – Auteuil – París – 161149 – Madrid París 11 1 75. – Viaje Magnífico. Recibimiento clamoroso. Entré en Madrid en un caballo blanco. Te quiero y recuerdo con toda el alma. Alfonso».

El rey ALFONSO pasea de incógnito por las calles de Madrid (72) para sondear la opinión pública en torno a él, a Mercedes y a su reinado, y se topa con un TRANSEÚNTE con quien camina hasta el Palacio Real.

En un nuevo entrecuadro (75), con el telón corrido, se escuchan cuatro coplas referidas a la boda de Alfonso y Mercedes.

ALFONSO dialoga con ALCANICES en su despacho del Palacio Real (76), y comentan que hace un tiempo precioso en el mes de junio pero Mercedes continúa enferma en sus habitaciones (77). ALCANICES expone al rey el programa de deberes para el día de hoy (78) y sugiere la posibilidad de ir por la noche al teatro, pues canta Elena Sanz, aunque ALFONSO se niega (79). CÁNOVAS entra en el despacho y anuncia la Paz en Cuba, a la vez que alaba la persona de ALFONSO y la institución monárquica (80), para después indicarle al rey que no es conveniente la presencia de ISABEL II en Madrid (81). MERCEDES entra a continuación en el despacho (82), hablan todos sobre el Congreso de los Diputados (83) y sobre *Consuelo*, la obra de teatro que López de Ayala estrenó en el teatro el día anterior. CÁNOVAS y ALCANICES abandonan la escena (84), ALFONSO pregunta a MERCEDES por su salud, creyendo la posibilidad de que esté embarazada y no enferma, y decide leerle la carta que ha enviado su madre Isabel II. Mientras ALFONSO lee (85) MERCEDES se va desvaneciendo, confiesa su enfermedad y le implora un beso de despedida (86).

ALFONSO, solo, permanece de pie frente al balcón mientras un coro de niñas canta de fondo «¿Dónde vas, Alfonso XII? ¿Dónde vas, triste de ti?», mientras va corriéndose el telón.

Tiempo narrativo

La obra de Luca de Tena se presenta con el subtítulo de «estampas románticas divididas en dos actos». Quizá pueda sorprendernos el término *estampa*, poco habitual en el lenguaje teatral. En la referencia a *estampa* en el Diccionario del Teatro de Akal, se nos dice: “*Cuadro* (véase), en la segunda de las acepciones que se citan”¹²⁸. Y si nos dirigimos a la segunda acepción de *Cuadro* aparece lo siguiente: “En el poema dramático y otros espectáculos teatrales (como el flamenco), agrupación de personajes que durante algunos momentos permanecen en determinada actitud a vista del público”¹²⁹. La razón por la cual Luca de Tena empleó el término *estampas* en vez de escenas o cuadros (en su acepción más común) resulta verdaderamente un misterio.

El primer acto ocupa 36 páginas del libreto y está comprendido por tres estampas, diferenciadas por pertenecer a tres escenarios distintos, a saber: salón del Palacio de Castilla, castillo de Randán y Bosque de Boulogne. Por

¹²⁸ Manuel Gómez García, *Diccionario Del Teatro* (Madrid: Akal, 1997), p. 294.

¹²⁹ Gómez García, p. 226.

su parte, el segundo acto ocupa 41 páginas y comprende cinco estampas y dos entrecuadros. Las estampas se sitúan, en concreto, en el salón del Palacio de Castilla, el despacho del gobernador civil de Madrid, la estación de tren de París, la calle de Madrid y el despacho del rey en el Palacio Real. Por tanto, encontramos un total de siete escenarios diferentes.

La trama se desarrolla en un período de ocho años, desde 1870 hasta 1878. En el libreto, el autor advierte de que «algunos de los hechos históricos reproducidos en esta obra no coinciden cronológicamente con la fecha en que sucedieron». El primer acto se inicia con la abdicación de Isabel II, acontecimiento que tuvo lugar el 25 de junio de 1870. Por increíble que pueda parecernos, Alfonso XII contaba entonces 13 años de edad. La segunda estampa, en el castillo de Randán, se contextualiza con la escueta referencia: “Es una fría mañana de fines de diciembre”. Pero además resulta que han pasado dos años. Esa fría mañana corresponde al 26 diciembre de 1872, cuando Isabel II y Alfonso XII viajaron a Randán para visitar a los Montpensier. Alfonso tenía 15 años; Mercedes de Orleans, 12. La tercera estampa nos sitúa en el bosque de Boulogne, donde quedan a escondidas Alfonso y Mercedes. Como única pista se nos advierte que “es de día y a fin de verano”. La realidad es que los encuentros en el bosque no sucedieron en verano, sino en diciembre. De hecho, ha pasado un año entero desde el primer encuentro en el castillo de Randán. Ahora estamos en las navidades de 1873, cuando Alfonso ha abandonado nuevamente el colegio vienés para regresar a Francia.

La cuarta estampa -perteneciente ya al segundo acto- nos traslada de nuevo al Palacio de Castilla. Por una frase de Felisa escuchamos el término “felicitaciones de Navidad”, y luego es la Marquesa quien señala: “A pasar las vacaciones. Después de Reyes, regresará a la Academia Militar de Sandhurst”. Por tanto, ha pasado un año respecto a la estampa anterior. Estamos en la Navidad de 1874, y el 1 de diciembre Alfonso había firmado el «Manifiesto de Sandhurst» ofreciéndose a los españoles como rey partidario de una Monarquía Constitucional. No obstante, es preciso señalar que Alfonso no estaba en París el día 25, sino que su llegada a la capital procedente de Sandhurst se produjo la tarde del 30 de diciembre. Al final de la estampa Alfonso recibe una carta en la cual se entera de que ha sido proclamado rey, y se pregunta “¿Qué estará pasando en Madrid a estas horas?”, tras lo cual nos adentramos en la siguiente estampa, la quinta. Los hechos acontecidos en el despacho del gobernador de civil se supone que tienen lugar el 29 de diciembre de 1874, cuando el general Martínez Campos se subleva en Sagunto a favor del rey. Por tanto, la quinta estampa es anterior en el tiempo a la cuarta, pues cuando Alfonso se entera de que ha

sido proclamado rey -la tarde del 30 de diciembre- ya ha sucedido todo lo anterior en el despacho del gobernador civil; de hecho, es en la madrugada del 30 de diciembre cuando el capitán general de Madrid se rinde a las tropas alfonsinas de Martínez Campos.

La sexta estampa, por su parte, ocurre en la estación de tren de París. No hay ninguna referencia temporal en el libreto, pero todos intuimos que es poco después de la proclamación de Alfonso como rey, pues debe regresar cuando antes a España. El 5 de enero de 1875 el rey acudía con su madre a la inauguración del Gran Teatro Nacional de la Ópera en París, y Ana de Sagrera señala que “el día de la Epifanía [fue el] último que el Soberano pasa en París”¹³⁰. De este modo, debió de partir en la estación el 7 de enero. Más tarde, hay una referencia a que el 9 de enero se encontraba a bordo del barco *Navas de Tolosa* que le condujo de Marsella a Barcelona¹³¹.

A continuación, hay un entrecuadro, en el cual leemos un telegrama. Con fecha de 11 de enero, Alfonso informa a Mercedes de su entrada en Madrid, pero la realidad es que el rey no entró en la capital hasta el 14 de enero. La séptima estampa reproduce un diálogo por las calles de Madrid entre Alfonso y un transeúnte, sin referencia temporal alguna. Pudo suceder en cualquier momento de 1875, 1876 o 1877. Tras esto, un nuevo entrecuadro. Cuatro coplas celebran la boda entre Alfonso y Mercedes, y por dos versos de la 3ª copla sabemos que “a veintitrés de enero, se casó el rey”. Efectivamente, la boda tuvo lugar el 23 de enero de 1878. Y por último, la octava estampa se desarrolla en el Palacio Real durante “el mediodía de un claro día de junio”. Mercedes comenta: “anoche estuvimos en el estreno de *Consuelo*”, lo cual es inexacto puesto que dicha obra de teatro de López de Ayala se estrenó el 30 de marzo. Mercedes fallecería a causa del tifus el 26 de junio de 1878.

Con esta panorámica, advertimos que el primer acto abarca un período de tres años: entre la abdicación de Isabel en 1870 y las citas en el bosque de Boulogne en 1873. De alguna manera, podemos decir que dicho período corresponde al exilio borbónico. El segundo acto abarca entre las navidades de 1874 (inicio de la Restauración) y el fallecimiento de Mercedes en junio de 1878. Por tanto, un acto corresponde al exilio; el segundo, a la Restauración propiamente dicha. A diferencia de *Carita de cielo*, Luca de Tena respeta con mayor fidelidad -a pesar de las imprecisiones- el tiempo de noviazgo entre Alfonso y Mercedes. Se conocen en 1872 (2ª estampa), se

¹³⁰ Sagrera, p. 196.

¹³¹ Cfr. Cortés Cavanillas, p. 122.

cartean y vuelven a verse en 1873 (3ª estampa), y se consolida entre 1874 y 1875 (cuando Alfonso ya ejerce como rey). Así, el autor concede al noviazgo durante el exilio un peso mucho mayor; de hecho, la mitad de la obra de teatro.

Por otro lado, en el segundo acto los acontecimientos políticos parecen diluir la presencia de Mercedes de Orleans, a la vez que la Restauración avanza de un modo sorprendentemente ágil. Si Luca de Tena dedicaba especial atención al noviazgo en el exilio, no atiende al regreso de Mercedes a España, a la boda ni a sus meses de reinado. La vuelta de Alfonso al trono cobra mayor importancia -en un sentido político-social- que su relación con Mercedes, cuestión que vuelve a aparecer al final cuando la reina fallece en sus brazos. De hecho, es realmente amplia la elipsis temporal entre la sexta estampa (enero de 1875) y la última (junio de 1878), puesto que la séptima (el diálogo por las calles de Madrid) no dejan de ser tres páginas acaecidas en algún mes indeterminado, luego apenas sabemos nada de los primeros tres años del reinado de Alfonso XII.

Género

Si bien es cierto que Luca de Tena presentaba su obra como «estampas románticas», la mayoría de medios de comunicación reproducían en sus críticas el término *comedia* para referirse a la obra de teatro. Cuanto menos, puede sorprendernos dicho término aplicado a una trama acontecida en tiempos pasados, a una trama sobre reyes de España, sobre exiliados y sobre bodas reales, a una trama supuestamente *histórica*. ¿Realmente es una comedia la obra de Luca de Tena? ¿Por qué se le aplicó semejante término?

Para Aristóteles, la comedia es la “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino en lo que tienen de risible”¹³². Por otra parte, en el Diccionario del Teatro de Pavis se dice, por un lado, que “en sentido literario y arcaizante, el término comedia designa cualquier obra teatral, independientemente del género”¹³³; y, por otro, que “tradicionalmente, la comedia ha sido definida según tres criterios que la oponen a la tragedia: sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar las risas del espectador”¹³⁴. Según esta

¹³² Aristóteles, *Poética*, ed. por Agustín García Yebra, 6th edn (Madrid: Gredos, 2017), p. 141.

¹³³ Patrice Pavis, *Diccionario Del Teatro* (Barcelona: Paidós, 2002), p. 72.

¹³⁴ Pavis, p. 72.

última definición, nuestro objeto de estudio parece desencajar. En primer lugar, dos reyes de España no pertenecen precisamente a una condición *modesta*, y en segundo lugar la muerte de Mercedes al final de la obra de teatro no parece concordar con un «final feliz». Pero sí es cierto que, a pesar del habitual tono *serio* presente en las obras de carácter histórico, en *¿Dónde vas, Alfonso XII?* subyace un tono placentero, festival y humorístico, de carácter castizo y popular, esto es, «imitación [...] en lo que tienen de risible», ya que «su finalidad es desencadenar las risas del espectador». La obra arranca con el siguiente diálogo:

“ISABEL. (Bromeando, al ver a su hijo dirigirse hacia la derecha.)- ¿Dónde vas, Alfonso XII?...

ALFONSO.- ¡Je! Primero, a darte un beso.

ISABEL.- ¡Y ciento, hijo de mi alma! Toma, toma, toma...

ALFONSO. (*Zafándose*)- ¡Je! Y en seguida a mi cuarto, mamá; voy a vestirme”.

Isabel II no cesa de arrancar las risas del público en cada uno de sus diálogos:

“Así he pasado yo mi vida, Elvira: fallándome el marido en los actos más importantes” (13).

“Hablo castellano, ¿verdad? Creo no haberlo olvidado en dos años de destierro” (17).

La aparición en escena del Duque de Montpensier tiene lugar “vestido con desaliño, de levita negra, que lleva desabrochada; [...] cubre su cabeza con un sombrero de copa y en la mano trae un paraguas”, y sus primeras intervenciones se desarrollan en francés:

“Mon Dieu, si nous arrivons en retard!...” (23).

Alcañices, por su parte, hace referencia al carácter de los españoles:

“Y en cuanto los españoles se enteren de que la Reina madre y el Gobierno se oponen a esta boda, se volverán locos por ella y la impondrán. Los españoles somos así, Señor. ¿Qué le hemos de hacer?” (43).

Y qué decir de la quinta estampa al completo, desarrollada en el despacho del gobernador civil de Madrid. Las noticias que Suárez va anunciando al gobernador cambian poco a poco la situación de los conspiradores detenidos, pasando del presidio a cenar en el comedor del gobernador:

“La autoridad no está reñida con la cortesía, ¿no te parece? Sobre todo, cuando las cosas no van bien para la autoridad” (59).

A la vez que abundan los comentarios gastronómicos:

“GOBERNADOR.- Y si quieren ustedes que les traigan las comidas de sus respectivos domicilios, unos guardias pueden ir a buscarla.

ALCAÑICES.- A mí, la verdad..., ya me habían hecho ilusión las albóndigas de la tabernilla de ahí cerca...” (60).

Más adelante, resulta igual de cómico el diálogo entre el rey Alfonso XII vestido de incógnito y un transeúnte por las calles de Madrid:

“ALFONSO.- Y yo le quedo muy agradecido por haberme acompañado. (*Presentándose*) Alfonso XII... Aquí, en Palacio, tiene usted su casa.

“TRANSEÚNTE. (*Sin inmutarse.*)- ¡Muchas gracias, hombre! Yo, Pío Nono. En el Vaticano, a su disposición...” (74).

¿Pero son los recursos cómicos el único gancho para convertir a *¿Dónde vas, Alfonso XII?* en una comedia? De algún modo, el estilo folclórico y popular también contribuye a construir ese tono. Uno de los entrecuadros, por ejemplo, narra la boda a partir de jotas populares:

“Quieren hoy con más delirio
a su Rey los españoles,
pues por amor se ha casao, [sic]
como se casan los pobres” (76).

Mercedes de Orleans canta un par de coplas durante la representación:

“A caballo, por los naranjales
de mi Andalucía [sic] en la Navidad,
los campanilleros llegan al Cortijo
trayéndole al Niño flores al portal” (35).

Y como no podía faltar, al final de la representación suena la famosa tonadilla conocida por todos los españoles:

CORO DE NIÑAS.

(*Dentro.*)

¿Dónde vas, Alfonso XII,
dónde vas, triste de tí?...

ALFONSO.

(*Contesta, hablando en un susurro.*)

Voy en busca de Mercedes,

que ayer tarde no la vi...

(*Se sienta en el sofá y contempla el sitio vacío de la Reina.*) (86)

Así las cosas, cuesta enmarcar acertadamente el género de la obra de teatro de Luca de Tena. La tragedia, claramente, permanece descartada, a pesar de que la muerte de Mercedes no deje de ser realmente *trágica*. La trama discurre entre el drama romántico y la comedia, con los acontecimientos históricos como telón de fondo. Quizá podría ser, entonces, una comedia romántica. Precisamente no, porque si atendemos a todos los elementos *cómicos* estos no proceden de la relación de amor entre Alfonso y Mercedes, es decir, la comedia no procede de la subtrama amorosa, sino de la caracterización de personajes históricos -Isabel II y Montpensier-, situaciones inverosímiles en medio de la seriedad de la Restauración -el despacho del gobernador civil- y el casticismo y desparpajo de los personajes populares -el Tato y el transeúnte-.

Es la Historia, la presentación desenfadada de la Historia, lo que otorga comicidad a la obra de teatro. El romance regio, de hecho, siempre aparece revestido de seriedad, pues continúa perteneciendo a la leyenda y al mito; y convertir la leyenda en carcajadas se denomina parodia. Luca de Tena supo trasladar un mensaje monárquico a partir de un tono desenfadado, amable e incluso cómico, pero respetó el mito.

Influencia de la Historiografía

En la edición del libreto que manejamos, antes de incluir el reparto de la primera representación, Luca de Tena se preocupa de incluir una *Bibliografía* adjuntando las obras en las que se ha basado para desarrollar su trama. Las obras son las siguientes:

«Memorias de S.A.R. la infanta Doña Eulalia
 Memorias del Conde de Benalúa
 Alfonso XII, el rey romántico: J. Cortés Cavanillas
 CÁNOVAS: Andrés María Fabié
 De la Revolución a la Restauración: Marqués de Lerma
 La Reina Mercedes: Ana de Sagrera
 La Sociedad Española Bajo la Restauración: Agustín de Figueroa»

La realidad es que la visión del romance y de la Restauración ofrecida por Luca de Tena es coherente con la historiografía y los escritos vertidos hasta entonces sobre Alfonso XII. Además, la influencia de la obra de Ana de

Sagrera -la información más completa hasta entonces sobre Mercedes de Orleans- es innegable. Valgan los siguientes ejemplos:

En el libro de Ana de Sagrera:

“Un día, al regreso de un recital de poesías, comentó Luisa Fernanda con su hermana:

-Me parece que eso de soles de inocencia lo dicen por nosotras.

Isabel, vivamente, respondió:

-Claro que con nosotras va todo esto; lo de augustos ángeles lo dicen por las dos, y lo de «iris de paz» por mí sola, porque a ti no te llaman iris”¹³⁵.

Y se reproduce así en la obra de Luca de Tena:

ISABEL. (*Con nobleza*).- Pues no se hable más. Y tú, seca esas lágrimas... Dame un beso... Te has pasado tu vida llorando... Y yo, secándote las lágrimas... Como aquel día en que, siendo muy pequeñas, nos dedicaron un verso muy romántico en el que se nos llamaba Soles de Inocencia, Augustos Ángeles e Iris de Paz [...]” (33).

De esta manera describía Ana de Sagrera el regreso de Alfonso a Francia:

“El viernes 21 de diciembre llega de Viena Alfonso de Borbón [...]. Pasa en la capital el día de Navidad, y aquella noche, acompañando a su madre y seguido de Morphy, sube al tren que los conducirá a Vichy. Mientras recorre los campos nevados el Príncipe piensa en las palabras de su madre: «Corrección y amabilidad, pero nada más. El domingo estaremos en casa. Es solo una visita para acallar comentarios.»”¹³⁶.

Y Luca de Tena escribe las siguientes palabras:

“ISABEL.- Espera que me quite el sombrero. (*Mientras lo hace*) ¡Alfonso!...”

¹³⁵ Sagrera, p. 27.

¹³⁶ Sagrera. p. 171.

ALFONSO. (*Acercándose a ella*)- Di, mamá.

ISABEL.- Corrección y amabilidad, pero nada más (*Acaba de quitarse el sombrero y se lo da a Cristina. Después se sienta en el sofá y abace además a su hermana para que se siente a su lado*) ¡Hermanita!... ¡Más de cinco años sin vernos! (31)”.

En la biografía escrita por Ana de Sagrera:

“Los Infantes, mientras tomaban el desayuno, hablaron de la llegada del primo [...]. Mercedes declaró resueltamente: «Espero que no sea demasiado mandón y que no nos tiranice con sus grandes aires de heredero.»¹³⁷.

Y Luca de Tena pone en boca de Mercedes:

“CRISTINA.- ¡Tengo unas ganas de conocer al primo Alfonso!
 MERCEDES. Pues yo, no. Temo que nuestro señor primo sea demasiado mandón y que quiera humillarnos con sus grandes aires de heredero” (25).

Leemos también en el libro de Ana de Sagrera:

“¡Qué cosas tan bonitas dice Mercedes!, piensa el Príncipe para sí, mientras la voz dulce y melosa prosigue: «Cuando entres en Madrid te echarán flores y te aclamarán; irás montado en un caballo blanco...»¹³⁸.

Y en el libreto teatral:

“MERCEDES.- [...] Tú entrarás en Madrid en un caballo blanco...
 ALFONSO. - ¿Y por qué no de cualquier otro pelo? ¡Qué más da!
 MERCEDES.- No, que en el que entró Amadeo era tordo. El tuyo tiene que ser un caballo blanco” (34).

De Mercedes decía también Ana de Sagrera:

¹³⁷ Sagrera, p. 172.

¹³⁸ Sagrera, p. 187.

“Mercedes interviene graciosamente: «Un día te llamarán los españoles y te despertarás siendo Rey, y todos regresaremos.»¹³⁹”

Y Luca de Tena ponía en boca de la princesa en un diálogo con Alfonso:

“ALFONSO.- ¿Qué esperas tú, Mercedes?...

MERCEDES.- ¿Yo? Tan solo una cosa: poder volver a España. ¡Y volveré, estoy segura! Cuando tú seas Rey. Un día te llamarán los españoles y te despertarás siendo Rey, y todos volveremos” (34).

En otro punto, escribe Ana de Sagrera:

“Alfonso escogió un aro de oro con un trébol pequeño. Mercedes le miraba con ansiedad, llena de gozo y de ilusión. Pero de pronto el joyero dio el precio de la pulsera, y el Príncipe, mordisqueándose el guante, exclamó en francés, con acento algo meridional: «Ain, c’est un peu cher», y volviéndose hacia su prima, añadió: «Tendrás [sic] que esperar... te la compraré cuando sea rey»¹⁴⁰”.

Y Luca de Tena lo describe así:

“ALFONSO.- El relojito es precioso.

MERCEDES.- Muy bonito

ALFONSO.- ¿Te gusta?

Mercedes.- ¡Mucho!

ALFONSO.- ¡Te lo regalo!

MERCEDES.- ¡No, hombre!

ALFONSO.- ¡Que sí, que sí, te lo regalo! Como un recuerdo de hoy. ¡Mientras no pueda regalarte cosa mejor! (*Tirando de cartera*)
Combien?

VENDEDOR.- Cent franc, monsieur.

ALFONSO. (*Rebuscando en sus bolsillos, palidece*)- ¡Pues no los tengo!
(*Le devuelve el relojito al vendedor*) Non. C’est un peu cher, vous savez?
Pardon...

VENDEDOR. (*Alejándose por la izquierda*)- Domage!...

¹³⁹ Sagrera, p. 174.

¹⁴⁰ Sagrera, p. 187.

ALFONSO.- Perdona, Mercedes, tendrás que esperar. Todavía no soy más que un estudiante. Te lo compraré cuando sea rey” (42).

Ana de Sagrera contaba de esta manera una situación cómica a la que antes hemos aludido:

“Cuentan que alguna noche se atrevió a salir solo, y como al intentar el regreso no acertase con el itinerario, resolvió acudir a un hombre de aspecto acomodado, a quien preguntó el itinerario de la plaza de Oriente. El buen hombre, con la amabilidad propia de los madrileños, no solo indicó lo que solicitaba, sino que se prestó a acompañarle. Cuando llegaron al arco de la Armería, el Rey quiso, al despedirse, proporcionar a su guía una sorpresa, y para demostrarle su agradecimiento, le dijo, presentándose: «Alfonso XII, aquí, en Palacio, me tiene usted». Pero el otro, que creía habérselas con algún bromista, le contestó con la misma naturalidad: «Pío IX, en el Vaticano, a su disposición.»¹⁴¹.

Y recordemos cómo lo expresaba Luca de Tena:

“ALFONSO.- Y yo le quedo muy agradecido por haberme acompañado. (*Presentándose*) Alfonso XII... Aquí, en Palacio, tiene usted su casa.

TRANSEÚNTE. (*Sin inmutarse*.- ¡Muchas gracias, hombre! Yo, Pío Nono. En el Vaticano, a su disposición...” (74).

Por otro lado, en la obra del conde de Benalúa leemos el documento de abdicación de Isabel II. Con ligeras modificaciones, lo lee el personaje de Isabel II en la página 21 del libreto de Luca de Tena. Reproducimos el documento aparecido en la obra del conde de Benalúa, marcando en cursiva los términos suprimidos por Luca de Tena:

“A los españoles de mis reinos y a todos los que la presente vieren y entendieren, sabed: que atenta solo a procurar *por todos los medios la paz y de legítimo derecho* la felicidad y ventura de la patria y de

¹⁴¹ Sagrera, p. 202.

los hijos de mi amada España: *considerando que a los votos de gran mayoría del pueblo, cuyos destinos regí por espacio de treinta y cinco años, puede corresponder el acto que por esta mi declaración ejecuto, con la única forma que consienten lo azaroso de los tiempos y lo extraordinario de las circunstancias; he venido en abdicar libre y espontáneamente, sin ningún género de coacción ni de violencia, llevada únicamente de mi amor a España y a su ventura e independencia, de la real autoridad que ejercía por la Gracia de Dios y la Constitución de la Monarquía española promulgada en el año [de] 1845, y en abdicar también de todos mis derechos meramente políticos, transmitiéndolos, con todos los que corresponden a la sucesión de la corona de España, a mi muy amado hijo don Alfonso Príncipe de Asturias*¹⁴².

También el Conde Benalúa refiere que el noviazgo entre Alfonso y Mercedes comenzó antes de las navidades de 1874, como refleja Luca de Tena a diferencia de *Carita de cielo*. Escribía el Conde en sus memorias:

“Escribí al Príncipe dos o tres cartas, que él me contestó muy cariñosamente [...]. Es interesante señalar que en una de esas cartas es la primera vez que Don Alfonso me habló con interés de su prima la que luego eligió para Reina de España, contándome que había estado en Viena con su padre el Duque de Montpensier”¹⁴³.

Según indica Luca de Tena a través de notas al pie en el libreto, varios de los diálogos del relato están contruidos a partir de cartas históricas. Así, el siguiente diálogo de Alcañices lleva por nota “Carta del Duque de Sesto a la Reina Isabel II”:

ALCAÑICES.- Señora: la única posible salvación de la Monarquía en España consiste en la abdicación de Vuestra Majestad. No vacile, Señora, en rechazar toda otra proposición, que sería para vilipendio y vergüenza de Vuestra Majestad y de su propio hijo (15).

Del siguiente diálogo de Isabel II marca Luca de Tena en nota al pie “Todos los biógrafos”, aunque todavía no hayamos podido dar con la referencia exacta:

¹⁴² Quesada-Cañaveral, p. 91.

¹⁴³ Quesada-Cañaveral, p. 143.

ISABEL.- Alfonso, dale también la mano a Pepe, que ha conseguido, al fin, hacerte Rey (20).

Así las cosas, es verídico el testimonio de Juan Ignacio Luca de Tena referente a que se ha servido de bibliografía histórica para documentar su obra de teatro *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Una bibliografía que mana principalmente de la obra de Ana de Sagra publicada seis años antes del estreno.

Connotación política

Para el estreno de la obra de teatro en Barcelona, el periódico *La Vanguardia* publicó una autocrítica de Juan Ignacio de Luca de Tena, a la que ya hemos aludido. En dicho texto el autor confesaba:

“Cuando se estrenó en Madrid «¿Dónde vas, Alfonso XII?» hubo quienes esperaban asistir al estreno de una comedia política o proselitista. Nada más lejos de la realidad. Yo he procurado apartarme siempre de este género de teatro. Creo que para la propaganda política o doctrinal existen órganos más adecuados que el de la escena”¹⁴⁴.

No obstante, aunque el dramaturgo se negase a reconocer el fin propagandístico de la obra, hay académicos que opinan lo contrario. Por un lado, García Ruiz dice que “Luca de Tena no deja pasar la ocasión de «justificar» la vigencia de la Monarquía frente al criterio de que era algo anacrónico cuya vuelta estaba totalmente injustificada (en el momento en el que el franquismo salía de la inicial autarquía y se advertía unos primeros momentos de evolución interna)”¹⁴⁵; y en su estudio conjunto Moral y Colmenero precisan que “las intenciones políticas de Luca de Tena, presentando la Monarquía como solución para los problemas de la nación, pueden considerarse como una defensa de su utilidad tras la retirada, tarde o temprano previsible, de Franco”¹⁴⁶.

No en vano, el libreto teatral incluía una dedicatoria:

¹⁴⁴ Juan Ignacio Luca de Tena, ‘Autocrítica’, *La Vanguardia Española* (Barcelona, 19 de diciembre de 1957), p. 28.

¹⁴⁵ García Ruiz y Torres Nebrera, p. 50.

¹⁴⁶ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 125.

“A.S.M. El Conde de Barcelona [don Juan de Borbón], digno sucesor de D. Alfonso XII. El Marqués de Luca de Tena”.

Dicho esto, no deberían sorprendernos las siguientes frases pronunciadas a lo largo de la obra de teatro. El personaje de Alfonso XII reflexiona sobre las ventajas de la Monarquía:

“Precisamente la gran ventaja de las Monarquías consiste en que pueden atemperarse a todos los tiempos y a todas las situaciones, porque su misión histórica y su continuidad están por encima de las situaciones y de los tiempos” (49).

Y Cánovas también expone las virtudes de la institución al final de la obra de teatro:

“la Corona, que es lo permanente porque es la Historia. Los políticos pasamos, los hombres morimos; los reyes, también mueren y se desgastan; pero la Corona es inmortal” (80).

Moral y Colmenero¹⁴⁷ también ven en otras palabras de Cánovas un paralelismo con las ideas subyacentes en los últimos manifiestos de don Juan de Borbón:

“Acogida de cuantos acepten los principios fundamentales del régimen: Monarquía de don Alfonso, preexistente, que las Cortes reconocen como tal, pero no crean. Ninguna adhesión a la Monarquía debe ser rechazada, venga de donde viniere. A todos habría que transmitirse la seguridad de hallarse proscrita de toda represalia. La Restauración sería la paz, el olvido de lo pasado, la conciliación de todos los intereses: la continuación, en definitiva, de la Historia de España” (18).

Alfonso XII, no por casualidad, pronuncia unas palabras que bien podrían recordarnos a las proferidas por su nieto don Juan...

“Si algún día vuelvo a España, será para ser el Padre de todos los españoles: de todos, sin distinción ni clases ni de ideas. Este es mi mayor anhelo en un día tan solemne como el de hoy” (22)

¹⁴⁷ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 125.

...pues don Juan de Borbón declaró al periódico *Le Journal de Genève* en noviembre de 1942:

“Mi suprema ambición es la de ser Rey de una España en la cual todos los españoles, definitivamente reconciliados, puedan vivir en común”¹⁴⁸.

Aunque quizá no solo se piense en don Juan, pues en el personaje de Alfonso XII también encontramos guiños a Juan Carlos de Borbón:

“Un rey no necesita ser viejo, ni tener experiencia. Le basta con ser el Rey, la cúpula dorada que corona el edificio del Estado, y atenerse a las leyes que regulen su altísima función, ejerciendo sus derechos y aceptando los deberes y cortapisas que esas leyes le impongan. Si, por añadidura, se nos da un Rey joven, apuesto, inteligente, con todas las preciosas cualidades que adornan al Príncipe de Asturias, entonces...” (15).

“Yo seguiré pensando que el Príncipe constituye el instrumento incomparable para restaurar la Monarquía. Su Persona es un regalo que la Providencia ha hecho a España” (19).

La figura de Juan Carlos de Borbón no había vivido la Guerra Civil y pertenecía a una nueva generación de españoles, por lo que prometía aires de renovación para el Estado español. Puede pensarse que su bisabuelo Alfonso XII se refiera a ello al comentar:

“Las personas mayores tienen un lenguaje distinto del nuestro. Siempre hablan de recuerdos, que unas veces son buenos y otras malos. A nosotros, en cambio, nos gusta más hablar de esperanzas” (34).

Y hablando de la Guerra Civil, las siguientes palabras de Alcañices podrían interpretarse como una justificación del levantamiento nacional:

“Yo estoy plenamente conforme con lo realizado por los generales sublevados. Creo que el Ejército tiene, no solo el derecho, sino el deber, de salvar a la Patria cuando se halla en peligro” (56).

¹⁴⁸ Aróstegui, p. 82.

Por otra parte, la paz de Zanjón que puso fin a la Guerra de los Diez años en Cuba (1868-1878) fue uno de los mayores logros del reinado de Alfonso XII. Teniendo en cuenta que apenas unos años después España perdió la isla tras el desastre de 1898, ¿pueden ser irónicas las siguientes frases?:

“CÁNOVAS.- ¡Ya hay paz en Cuba, señor! Y me atrevo a profetizar que por muchísimos años” (80).

“ALFONSO.- En Cuba, Martínez Campos acaba de lograr una paz duradera, y lo menos en un siglo no habrá que temer nada por ese lado...” (85).

c. Estreno y críticas

La obra de teatro *¿Dónde vas, Alfonso XII?* se estrenó en el teatro Lara de Madrid el 20 de febrero de 1957. En aquel entonces, el empresario del teatro era Conrado Blanco, que designó a Roberto Carpio como encargado de la puesta en escena. En cuanto al elenco de aquella primera representación, según recordaba *ABC* en 2007 cuando se cumplían 50 años del acontecimiento,

“contó con un reparto en el que el joven Jorge Vico, miembro de una de las más ilustres sagas de la escena española, encarnó a Alfonso XII. Otra insigne actriz, Lola Membrives, dio vida a Isabel II, y también figuraban en el elenco Luchi Soto (Infanta Mercedes), Pastora Imperio (en un pequeño papel de gitana que interpretó, según escribió Nicolás González Ruiz en el diario *Ya*, «con un garbo y una eficacia extraordinaria»), Ricardo Canales (Duque de Sesto), Francisco Pierrá (Cánovas del Castillo)”¹⁴⁹.

Realmente, su estreno había generado numerosas expectativas, y el periódico *ABC* no escatimó a la hora de conceder publicidad a la obra de teatro, tanto antes como después de su estreno. Prácticamente todas las críticas en prensa resultaron muy positivas. En primer lugar, Alfredo Marquerie¹⁵⁰ apuntaba en *ABC*:

¹⁴⁹ Julio Bravo, ‘Un Rey En Escena’, *ABC*, 2007.

¹⁵⁰ Alfredo Marquerie (1907-1974) fue un dramaturgo, poeta, crítico teatral y director de teatro. Trabajó primero en el diario *Informaciones*, y durante la Guerra Civil colaboró con medios falangistas, de donde fue militante. Acabada la Guerra, en 1944 trabajó como crítico teatral para *ABC*, donde permaneció hasta 1960, cuando se trasladó al diario *Pueblo*.

“Al final de cada cuadro se registraron largas y encendidas ovaciones. El telón se levantó diez veces al terminar la primera parte y dieciocho al concluir la segunda [...]. El público siguió el curso de la acción con vivísimo interés, subrayó con sus risas las situaciones y frases irónicas de que está salpicada amenamente la comedia y comentó con justo elogio la propiedad y fastuosidad de las indumentarias [...]. Lo más importante de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* es justamente ese juego, ese equilibrio que el autor ha sabido buscar y encontrar entre la verdad y la ficción, [...]

¹⁵¹.

Curiosamente, a algunos sectores del régimen les debió sorprender semejante éxito¹⁵². La figura de Juan Ignacio Luca de Tena resultaba digna de admiración y ocupaba un merecido puesto entre los ilustres de las Letras españolas -no en vano era hijo de Torcuato-, por supuesto, pero su apasionada defensa a ultranza de la Monarquía -de una Monarquía liberal, incluso- había provocado que el núcleo duro del régimen le observase con lupa, procurando disminuir cada declaración monárquica que esgrimiese. Así, quizá fue el propio Juan Ignacio quien más se sorprendió con los aplausos a su pieza teatral, pues como apunta Miguel Martín: “debió de resultar insospechado el éxito que obtuvo la comedia, porque cualquier acto que promovía Juan Ignacio era sospechoso de oposición a la continuidad del sistema y la censura le privaba de toda relevancia, incluso en el propio *ABC*”¹⁵³.

La realidad es que prácticamente todos los medios de comunicación se sumaron a las críticas positivas. El *diario YA* señalaba:

“Un éxito continuo, de todos los momentos, con aplausos en los mutis de los principales personajes, aplausos a algunas frases y largas ovaciones en los finales [...]. Pocas veces se dará el caso de que, en puntos sustanciales, la autocrítica de una comedia ahorre a la crítica más de la mitad del camino [...]. El señor Luca de Tena ha sido fiel a la historia”¹⁵⁴.

Durante veinte años fue redactor jefe del Nodo. Escribió numerosos ensayos y obras narrativas y teatrales, ganando numerosos premios.

¹⁵¹ Alfredo Marquerie, ‘En Lara Se Estrenó “¿Dónde Vas, Alfonso XII?”’, De Juan Ignacio Luca de Tena’, *ABC* (Madrid, 21 de febrero de 1957), p. 37.

¹⁵² Cfr. Martín, p. 251.

¹⁵³ Martín, p. 251.

¹⁵⁴ N.G.R., ‘Estreno de “¿Dónde Vas, Alfonso XII?”’, De Juan Ignacio Luca de Tena’, *Diario YA* (Madrid, 21 de febrero de 1957), p. 6.

En Barcelona, José Antonio Bayona informaba así en el periódico *La Vanguardia* de aquella primera representación:

“Estreno fuera de serie por el excelente montaje y dirección [...]. Quizá sea la obra mejor presentada y ambientada que hemos visto en nuestros escenarios [...]. Sonaban fuertes y prolongados los unánimes aplausos del auditorio [...]”¹⁵⁵.

El *Heraldo de Aragón*, por su parte, titulaba: “Se estrena con gran éxito la obra *¿Dónde vas, Alfonso XII?* de Juan Ignacio Luca de Tena”, y añadía la noticia:

“La obra recoge, con gran acierto, los amores del joven rey Alfonso XII con Mercedes de Orleans [...]. Los personajes reales, lo mismo que los políticos [...], están recogidos en su más humano perfil cobrando las escenas emoción e interés y, sobre todo, un giro romántico que envuelve toda la obra”¹⁵⁶.

Y haciendo un balance de la temporada teatral de 1957, señalaba el *Diario de Navarra*:

“Febrero, más breve, nos trae el mayor éxito de público del año con *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, comedia de Juan Ignacio Luca de Tena, tejida con buen arte de autor, tacto exquisito y equilibrio notable sobre una especie de estampas históricas con algo de leyenda [...]. El encanto de la obra prende fácilmente en el público que llena el teatro durante centenares de noches”¹⁵⁷.

Un poco más crítico se mostraba en *El Alcázar* el periodista Arcadio Baquero¹⁵⁸:

“Pasatiempo amable, por tanto; entretenido y preciosista para el público que gusta del recuerdo... Pero solo eso. Y con franqueza,

¹⁵⁵ José Antonio Bayona, ‘Estreno de “¿Dónde Vas, Alfonso XII?” En El Teatro Lara de Madrid’, *La Vanguardia Española* (Barcelona, 21 de febrero de 1957), p. 7.

¹⁵⁶ ‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’, *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 21 de febrero de 1957) p. 3.

¹⁵⁷ Nicolás González Ruiz, ‘Las Cuatro Estaciones Del Teatro en 1957’, *Diario de Navarra* (Pamplona, 1 de enero de 1958), p. 3.

¹⁵⁸ Arcadio Baquero (1925-2005), periodista, crítico teatral y grafólogo. Redactor jefe y crítico teatral de *El Alcázar*, de Madrid, entre 1954 y 1968, y de la revista *La Actualidad Española* entre 1969 y 1976. Luego desempeñó el puesto de crítico teatral de *Sábado Gráfico* (1977-78). Fue miembro del Consejo Superior del Teatro. Recibió el Premio Nacional de Teatro por su labor como crítico.

creo que el teatro de tipo histórico debe aspirar a bastante más [...]. La interpretación, irregular”¹⁵⁹.

Y hubo incluso alguna crítica claramente negativa, como la reproducida en la revista *El ciervo*:

“Ni teatro histórico, ni teatro romántico; una Restauración de guardarropía, hurtada a su vivísima significación histórica, en cuanto a lo primero, y un simple anecdótico sin fuerza dramática en cuanto a lo segundo. Con la mejor voluntad, supongo, no se alcanza en el texto lo profundo en lo histórico, y con la habitual ligereza creadora de su autor, se priva a la obra del auténtico drama humano que sin duda entraña. En una palabra, ni drama vivo, ni historia viva. [...] lo peor no es que la obra sea mala, lo peor es que puede inducir a engaño, y ello sería grave. Puede despertar ñoñas simpatías y equivocados apartamientos. La Restauración de Luca de Tena es de «índole familiar», de «derecho privado» diríamos, de «leyenda rosa». Y naturalmente, es de menguada significación. La otra, la Restauración de Cánovas, la de «derecho público», fue cosa bien distinta”¹⁶⁰.

Y tal fue el éxito que, durante los próximos meses, la compañía del Lara visitó otras tantas ciudades españolas para representar la obra de teatro. A Barcelona, por ejemplo, llegó el 19 de diciembre. *La Vanguardia*, de nuevo, daba cuenta de la obra de teatro, mediante esta referencia:

“Esta noche, la compañía del teatro Lara, de Madrid, estrenará la ya famosa comedia «¿Dónde vas, Alfonso XII?», original de Juan Ignacio Luca de Tena”¹⁶¹.

También acabaría representándose fuera de España, en Buenos Aires, donde obtuvo el mismo éxito de crítica y de público. Al ensayo general asistió, además, un entusiasmado Alejandro Casona¹⁶².

La obra sobrepasaría la cifra de las dos mil representaciones -a partir del centenar una obra ya podía considerarse un éxito-, pues todavía continuaría

¹⁵⁹ Arcadio Baquero, ‘Lara: Estreno de “¿Dónde Vas, Alfonso XII?”’, De Juan Ignacio Luca de Tena’, *El Alcázar* (Madrid, 21 de febrero de 1957), p. 24.

¹⁶⁰ El Ciervo, ‘Restauración de Guardarropía’, *El Ciervo 96 S.A.*, 1957, 11–12.

¹⁶¹ ‘Comedia-«¿Dónde Vas, Alfonso XII?»’, *La Vanguardia Española* (Barcelona, 19 de diciembre de 1957), p. 23.

¹⁶² Martín. p. 263.

exhibiéndose en los teatros mientras se rodaba y estrenaba la película. Además, obtuvo el Premio Nacional de Teatro María Rolland¹⁶³.

Visto el éxito de la obra de teatro, Luca de Tena decidió escribir una nueva pieza teatral para complementarla, a modo de segunda parte: *¿Dónde vas, triste de ti?* En esta ocasión, la obra narraba el segundo matrimonio de Alfonso XII, con la austriaca María Cristina de Habsburgo. Un matrimonio por razones de Estado y carente de amor, pues la sombra de Mercedes de Orleans todavía vagaba por los salones de palacio y Alfonso se mostraba melancólico, ido y apesadumbrado. Alfonso acabaría falleciendo a causa de la tuberculosis y María Cristina asumiría la regencia, embarazada de Alfonso XIII. De hecho, la trama finalizaba con un «¡Viva Alfonso XIII!» mientras se corría el telón.

No obstante, como ya indicamos en la introducción, no es el propósito de este trabajo detenerse en *¿Dónde vas, triste de ti?*, sino en analizar a su predecesora, a la obra primigenia que conquistó los teatros españoles durante 1957 y 1958 y que daría lugar a una película: *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

¹⁶³ Martín, p. 268.

4. ¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII? (1958), UNA PELÍCULA DE LUIS CÉSAR AMADORI

4.1. GÉNESIS DEL FILM

En paralelo al nacimiento de la obra de Juan Ignacio Luca de Tena, hemos visto que Manuel Tamayo había escrito un guion titulado *Carita de cielo* que fue adquirido por el propietario de la productora Suevia Films, Cesáreo González. A su vez, González se lo vendió al dueño de PECSA Films, José Carreras Planas. Así, a la altura de 1957, mientras en los teatros españoles se estrena *¿Dónde vas Alfonso XII?*, nos encontramos con que un guion sobre la misma trama -la Restauración de Alfonso XII y su matrimonio con Mercedes de Orleans- se halla sobre la mesa del productor José Carreras Planas, quien tiene la intención de convertir aquel guion en una película.

a. Producción

El propietario de PECSA Films, José Carreras Planas¹⁶⁴, era un productor barcelonés nacido en 1912. A los once años trabajó como pianista en el cine Liceo de Barcelona, y a los diecinueve entró en el sector textil. Desde puestos humildes, poco a poco se abrió paso en el negocio, hasta que consiguió medrar gracias a la elaboración de unas camisas de diseño exclusivo. Un antiguo representante de camiserías, Ricardo Gascón, fue quien invitó a Carreras Planas a invertir su fortuna en el negocio cinematográfico, y así en 1946 nació PECSA Films¹⁶⁵. El propio Ricardo

¹⁶⁴ Apenas hay bibliografía sobre José Carreras Planas. La información sobre él se ha obtenido de las referencias a PECSA Films en José Luis Borau (director), *Diccionario Del Cine Español* (Madrid: Alianza, 1998) y Rimbau y Torreiro.

¹⁶⁵ Carlos F. Heredero comenta que había personas del Opus Dei influyendo en PECSA Films en su libro *Las Huellas Del Tiempo, Cine Español, 1951-1961*, p. 56, citando una obra de Marta Hernández y Manolo Revuelta: *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Sin embargo, no aporta al respecto ninguna prueba documental. Heredero aporta el dato en referencia a “la actividad empresarial de la familia católica”, pero que hallemos a particulares relacionados con el Opus Dei en dicho ámbito cinematográfico no resulta significativo. Por otra parte, Minguet Batllori apunta que José Carreras Planas “aparece vinculado a la órbita del Opus Dei”, en ‘A propósito de las relaciones entre cine e historia: ¿Dónde vas, Alfonso XII? o el relato como simulacro’, *Cuadernos cinematográficos*, 1996, p.

Gascón dirigiría las siete primeras películas de PECSA, debutando con *Cuando los ángeles duermen* (1947), *Conflicto inesperado* (1947) y *Don Juan de Serrallonga* (1948), una cinta de capa y espada en la Cataluña de siglo XVII.

En 1949 PECSA produjo dos películas, y cuatro en 1950. Después de *Luna de sangre* (F. Rovira Beleta, 1950), melodrama acontecido durante la invasión napoleónica, con Paquita Rico como actriz, la productora comenzó a atravesar graves problemas económicos, interrumpiendo su actividad en los primeros años de los 50. En enero de 1954 Carreras Planas escribió una carta al presidente del Consejo Coordinador de Cinematografía, reconociendo lo siguiente:

“Debido al quebranto económico sufrido en la producción de películas españolas, [PECSA Films] tiene un descubierto de 1.500.000 pts., aproximadamente, con el SNE [Sindicato Nacional de Espectáculo], por no haber podido cancelar los préstamos que éste le hizo, a su debido tiempo, lo que motivó que en el pasado año dicho Sindicato procediese contra él, motivando un ejecutivo que le tiene totalmente inhabilitado para continuar el normal desenvolvimiento de la industria cinematográfica, que a su vez da lugar a no poder rehabilitarse económicamente y por lo tanto no poder cancelar la deuda con el Sindicato”¹⁶⁶.

A partir de entonces, PECSA Films entró en un círculo vicioso de numerosos altibajos, con préstamos, ganancias, deudas y soluciones improvisadas, hasta finalmente cancelar su producción durante los años 60. Mientras Carreras Planas conseguía un préstamo de su amigo Salvador Amorós y vendía permisos de importación, la productora apostaba por el cine policíaco en sintonía con las nuevas modas de los años 50, con filmes como *Persecución en Madrid* (Enrique Gómez, 1952) y *El fugitivo de Amberes* (Miguel Iglesias, 1954). Para entonces, la empresa había recuperado su salud económica.

El director Miguel Iglesias fue quien dirigió las siguientes películas de PECSA, *No estamos solos* y *Los ojos en las manos*, ambas de 1956. En 1957, probó suerte en la dirección un guionista habitual, José Antonio de la Loma, con el film *Manos sucias*, en una coproducción con Italia. Durante esos

33., y lo hace para señalar que, “en consecuencia, no parece que sus planteamientos pasasen por la disidencia respecto al Franquismo”. No obstante, su razonamiento es impreciso, puesto que de “estar relacionado con el Opus Dei” no se deriva una determinada afiliación política. Además, el autor tampoco aporta pruebas documentales que lo demuestren.

¹⁶⁶ AGA, caja 14.131, carpeta “PECSA Films”, citado en Riambau y Torreiro, p. 610.

meses, el guion de Manuel Tamayo, *Carita de cielo*, acabó sobre la mesa de Carreras Planas a cambio de 225.000 pesetas, una cifra nada desdeñable. El productor debió percibir las grandes posibilidades comerciales de la historia, pero el riesgo era alto; muy alto. No en vano, un productor consolidado como Cesáreo González -propietario de Suevia Films- se había retirado de semejante aventura. De esta manera, podemos preguntarnos qué es lo que motivó a Carreras Planas para correr semejante riesgo.

Por un lado, las críticas positivas que recibía la obra de teatro *¿Dónde vas, Alfonso XII?* El éxito cosechado por Luca de Tena animó sin duda al productor de cine, pues quedó manifiesto que el público español disfrutaba con la historia de amor entre Alfonso XII y Mercedes de Orleans, y además se podía hablar de manera explícitamente abierta sobre una cuestión netamente monárquica como la Restauración. Esto, al menos, en el ámbito teatral. Para el posible éxito en el campo cinematográfico, resultó determinante un factor externo: por aquel entonces, a las pantallas españolas llegaban los filmes de Ernst Marischka sobre la princesa Sissi: *Sissi* (1955), *Sissi emperatriz* (1957) y *El destino de Sissi* (1957). El éxito en taquilla de estas películas evidenciaba los gustos del público español: romances principescos en épocas pasadas, ostentosos palacios y lujosos vestidos, en suma: historias de la realeza. Aquellos filmes compartían con *¿Dónde vas, Alfonso XII?* un mismo arquetipo narrativo, si bien resulta obvio que no existe conexión en el propio contenido, es decir, entre la princesa Sissi y la España del siglo XIX. Al respecto, apunta Vicente José Benet:

“También esa moda de suntuosas cortes y melancólicos aristócratas recorrió Hollywood con películas como *El cisne* (Charles Vidor, 1956) o incluso *La cenicienta* (1950), de Walt Disney. Estas historias apuntaban a un nuevo peso del romance dirigido al importante mercado femenino. En realidad, estas bodas principescas se habían convertido en un auténtico fenómeno de masas explotado hasta la extenuación por los noticieros cinematográficos, las revistas ilustradas y la incipiente televisión. La boda del sha de Persia con la princesa Soraya Esfandiary-Bakhtiari en 1951 alimentó las revistas y las ensoñaciones de millones de personas. Pero incluso esa boda palideció comparada con la

cobertura mediática de la de Rainiero de Mónaco con la estrella norteamericana Grace Kelly en 1956¹⁶⁷.

En suma, Carreras Planas decidió en 1958 lanzarse a la producción del film. Para ultimar -o empezar- la producción, quizá resultase decisiva la intervención de Luis Sanz, el representante de actores que actuó como intermediario para que *Carita de cielo* acabase en manos de Carreras Planas. Él introdujo en el proyecto a los actores Vicente Parra y Paquita Rico, además del director, Luis César Amadori¹⁶⁸.

Amadori apenas llevaba dos años en España. Había nacido en Italia en 1902, aunque sus padres emigraron a Argentina cuando él contaba cinco años. En el país de la Pampa -además de componer canciones- dirigió más de treinta películas hasta ser detenido en 1955 tras la caída del gobierno de Perón. Como consecuencia, marchó a España. A su llegada, dirigió dos filmes, la comedia *Una muchachita de Valladolid* y el romance musical *La violetera*, un auténtico éxito de taquilla protagonizado por Sara Montiel que llevó a la cumbre el género del cuplé. Con tales méritos -quizá insuficientes en apariencia para asumir una cinta de corte histórico-, puede llamar la atención que Luis Sanz y Carreras Planas pensasen en Amadori.

Quizá el nombre de Paquita Rico nos ayude a entender aquella decisión. Nacida en el sevillano barrio de Triana en 1929, debutó en el cine con *Brindis a Manolete* (Florián Rey, 1948), y desde entonces la actriz alcanzó gran popularidad con películas folclóricas. Protagonizó filmes como *Debla, la virgen gitana* (1952), *Malvaloca* (1954) y *Suspiros de Triana* (1955), dirigidas las tres por Ramón Torrado, además de la citada *Luna de sangre*, producida por PECSA Films. De esta manera, el nombre de Paquita Rico cumplía cierta función de reclamo para la película, en la cual se pensaban incluir canciones populares y un componente folclórico posiblemente atípicos para una cinta de corte histórico, dando lugar a un subgénero. Así, el apellido Amadori - como exitoso director de *La violetera*- asociado al nombre de Paquita Rico solo podía presagiar entretenimiento para los incondicionales de aquel cine popular de los 50. De alguna manera, podemos decir que se pretendía actualizar el cine histórico -ya caduco- de los años 40. Y eso que a punto

¹⁶⁷ Vicente José Benet, *El Cine Español: Una Historia Cultural* (Barcelona: Paidós, 2012), p. 299.

¹⁶⁸ AGA (3) 121.2 36/03691. Expte. N. 18.714; AGA (3) 121.4 36/04791. Expte. N. 133-58. AGA (3) 121.236/04170. N. 68.494, en José Javier Aliaga Cárceles, 'Vida, amor y muerte. El grabado como fuente iconográfica para la recreación histórica de la imagen de Alfonso XII en el cine', 2017, p. 784.

estuvo de la actriz de abandonar la película, ya que durante una de las revisiones del guion pensó que le restaban protagonismo. Aunque finalmente acabó por aceptar el contrato que le ofrecieron, llegaron a pensar en Carmen Sevilla para sustituirla¹⁶⁹.

Como actor protagonista para encarnar a Alfonso XII el seleccionado fue Vicente Parra. Quizá sorprendiese la decisión en su momento, pues desde luego no estaba reconocido como uno de los galanes del cine español. Hasta 1956 solo había actuado en cuatro películas con papeles menores; en 1956 se estrenó *Fedra*, de Manuel Mur Oti, donde Parra actuaba con un papel secundario de cierto peso, y en 1957 obtuvo su primer papel protagonista en *Rapsodia de sangre*, dirigida por Antonio Isasi-Isasmendi, donde interpretaba a un joven pianista en la Hungría comunista. De esta manera, su contacto con Luis Sanz posiblemente resultó la única garantía para interpretar al rey Alfonso XII.

Para los demás papeles, se contrató a algunos habituales entre los secundarios del cine español, como Mercedes Vecino (Isabel II), Félix Dafauce (Montpensier), Tomás Blanco (Alcañices), José Marco Davó (Cánovas), Jesús Tordesillas (Ceferino) y Lucía Prado (Infanta Isabel).

b. Puesta en marcha y rodaje

Con fecha del 31 de julio, el Sindicato Nacional del Espectáculo emitía un informe favorable al rodaje de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, firmado por su presidente Francisco Gómez Ballesteros, cargo que ostentaba desde 1956. El informe¹⁷⁰ constaba de una ficha artística y una técnica. La artística se refería al equipo de actores que intervendrían en el rodaje, y rezaba:

“Se emite informe favorable a la misma toda vez que esté compuesta, en su totalidad, por profesionales españoles”.

Por su parte, la ficha técnica se refería a los profesionales técnicos que participarían en el rodaje del film. Entre ellos, recordemos que el director, Luis César Amadori, era de nacionalidad argentina. Respecto a ello, señalaba el informe:

“Se emite informe favorable [...] con la sola excepción de la Dirección, que correrá a cargo del argentino Luis César Amadori,

¹⁶⁹ Cfr. Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 127.

¹⁷⁰ Filmoteca Nacional, AÑO/07/10, Expte. 133-58, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* [Material de Tesis].

amparándose en el decreto de 16 de abril de 1948¹⁷¹, del Ministerio de Trabajo”.

Así las cosas, Aliaga Cárceles señala como fecha de inicio del rodaje el 9 de agosto de 1958¹⁷². Para entonces, aún se estaba ultimando el guion definitivo (después veremos cómo se gestó ese guion), ya se habían otorgado los permisos pertinentes y ya se sabía cómo se titularía el film sobre la Restauración y el romance entre Alfonso XII y Mercedes: ¿*Dónde vas, Alfonso XII?* Efectivamente, igual que la obra de teatro. José Carreras Planas decidió comprar a Luca de Tena el título de la obra por 75.000 pesetas “para que sirviese de reclamo a la película”¹⁷³, visto el éxito acontecido en los teatros.

En un documento con fecha de 7 de agosto, el director de producción, Antonio Sau¹⁷⁴, comunica al Director General de Cinematografía y Teatro:

“Tenemos el gusto de adjuntar a la presente una fotocopia de nuestro contacto con Don Juan Ignacio Luca de Tena para la película ¿*Dónde vas, Alfonso XII?*

Aclaremos que el guion no es la adaptación de la comedia teatral del mismo título, sino la difusión de un guion original de don Manuel Tamayo Castro con escenas de la comedia de don Juan Ignacio Luca de Tena.

El hecho de que el guion lleve el título de la comedia es completamente accidental, y obedece tan solo al deseo de hacer más comercial la película. Este ha sido el motivo por el que el Sr. Luca de Tena nos ha cedido el título, y por el que Sr. Tamayo Castro lo ha aceptado”¹⁷⁵.

¹⁷¹ Decreto de 16 de abril de 1948 por el que se otorga a los ciudadanos argentinos que trabajen en España igualdad de trato que a los españoles, a efectos de carácter laboral y previsión social. BOE, núm. 133, de 12/05/1948, p. 1866.

¹⁷² Aliaga Cárceles, p. 783.

¹⁷³ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 127.

¹⁷⁴ Antonio Sau Olite (1910-1987) fue un destacado director de producción durante la época republicana, que probó suerte en la dirección el film *Aurora de esperanza* (1937). Tras la Guerra Civil encontró dificultades para dirigir, por cuestiones políticas, y solo filmó *La gran barrera* (1947) y *Alma baturra* (1948). Comenzó a trabajar con Carreras Planas en 1950, y actuó como director de producción en seis películas de PECSA Films hasta ¿*Dónde vas, Alfonso XII?*

¹⁷⁵ Filmoteca Nacional, AÑO/07/10, Expte. 133-58, ¿*Dónde vas, Alfonso XII?* [Material de Tesis].

Con el nuevo título, el rodaje estaba en marcha. Se trató de un rodaje que tan solo duró trece semanas¹⁷⁶, lo cual se antoja realmente rápido si tenemos en cuenta unas difíciles circunstancias: una película de época, dos horas de metraje, escenarios costosos, rodajes en exteriores... Paquita Rico comentaría meses después de estrenarse la película: “Para lograr que la película estuviera terminada antes del pasado día 25 de diciembre, con objeto de poder presentarla al concurso [La declaración de Interés Nacional y el Premio del Sindicato Nacional de Espectáculo], fue necesario rodar hasta por espacio de dieciocho y veinte horas cada jornada”¹⁷⁷. Si bien nos referiremos en un epígrafe posterior a dichas distinciones, baste señalar por ahora que la película ganó ambas.

En cuanto a esos escenarios costosos y la ambientación como film de época, se designó como diseñador artístico a Enrique Alarcón¹⁷⁸, quien ya había trabajado anteriormente en más de ochenta películas. Entre ellas, debemos mencionar *La violetera* (1958), donde trabajó con el director Amadori. Como bien describe Aliaga Cárceles en *Vida, amor y muerte. El grabado como fuente iconográfica para la recreación histórica de la imagen de Alfonso XII en el cine*, Enrique Alarcón no partió de la nada para construir los escenarios de la película, sino que se inspiró -incluso calcó- en diferentes grabados e imágenes del siglo XIX, la mayoría de ellos difundidos por la prensa, como el momento de la abdicación de Isabel II, el arco levantado en la calle Alcalá para recibir a Alfonso XII, la entrada del rey en Madrid en un caballo blanco, la boda en la Basílica de Atocha, la entrada en el Palacio Real tras la boda y la muerte de Mercedes. Para ello, Alarcón contó con la ayuda de Francisco Rodríguez Asensio.

Mientras se construían los decorados y se rodaban las primeras secuencias, entre el 9 y el 19 de agosto terminó de redactarse el guion definitivo. Un guion fruto de la confluencia entre *Carita de cielo*, el libreto teatral *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, unos añadidos cinematográficos y la intromisión del régimen.

¹⁷⁶ Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’, p. 35.

¹⁷⁷ Aguirre, Carlos M., (entrevista a Paquita Rico), *Primer Plano*, núm. 955, 1 de febrero de 1959, citado en Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’.

¹⁷⁸ Enrique Alarcón (1917-1995). Estudió arquitectura antes de introducirse en el mundo del cine, primero aprendiendo del decorador ruso Pierre Schildneck y después como ayudante de Sigfrido Burmann. Durante su extensa trayectoria, participó en más de 160 películas.

4.2. ESCRITURA DEL GUION

a. Diálogo entre *Carita de cielo* y el libreto teatral

Los estudiosos del film coinciden en señalar que la fuente principal del guion de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* fue *Carita de cielo*, de Tamayo, y a ese guion se le hicieron después unos añadidos. Así, señala Aliaga Cárceles: “basada en el guion de Manuel Tamayo titulado *Carita de cielo*, con la inclusión de la comedia *Dónde vas, Alfonso XII*, de Juan Ignacio Luca de Tena”; por su parte, comenta Minguet Batllori: “La producción [...] incorporó al guion inicial de Manuel Tamayo [...] algunas secuencias procedentes de la obra de Luca de Tena”.

¿Por qué decidieron modificar el guion de Manuel Tamayo? Como hemos visto, posiblemente *Carita de cielo* tuviese un estilo demasiado *histórico* y riguroso para el tipo de público al que Carreras Planas y Luis Sanz querían llegar, a pesar de la considerable importancia concedida al romance. Es cierto que la obra de teatro de Luca de Tena se presentaba en los teatros como una *comedia*, y los personajes de Isabel II y Cánovas del Castillo arrancaban las carcajadas del público; pero, a pesar de eso, la obra mantenía un lenguaje solemne, se basaba en textos de la época y procuraba guardar el rigor histórico. Semejante guion, debido a sus rasgos estilísticos, podría tildarse de *elevado* y, por tanto, como un obstáculo respecto del público objetivo.

Por otro lado, recordemos que para encarnar a Mercedes de Orleans se había contratado a Paquita Rico, y los personajes interpretados anteriormente por Paquita Rico no transmitían tanta entereza, carácter y seguridad como podían transmitir las habituales protagonistas de cintas históricas, si pensamos en Aurora Bautista o Amparo Rivelles. El público consideraba que Paquita Rico destacaba por su sonrisa, por moverse con garbo y cantar cuplés, de modo que el guion de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* debería adaptarse a tales circunstancias. Así, si *Carita de cielo* se presentaba quizá demasiado seria y el libreto teatral mantenía un moderado equilibrio entre la comedia, la historia y el romance, señala Ríos Carratalá respecto a la película final:

“Este equilibrio y lo que implica desaparecen en una película destinada a seguir la estela de la serie Sisí, recrear suntuosos decorados, permitir el lucimiento de Paquita Rico como cantante y provocar la reacción sentimental de unos espectadores a quienes se

ofrece un sinfín de tópicos, aunque eficaces, recursos de caracterización e identificación”¹⁷⁹.

De esta manera, el guion inicial de Tamayo pasó por un proceso de revisión y modificaciones. En un primer momento participaron el propio Manuel Tamayo, el director Luis César Amadori (que firmaría bajo el pseudónimo de Gabriel Peña) y Luis Marquina¹⁸⁰, polifacético guionista y director. Esa primera revisión del guion fue enviada a la censura durante el mes de julio de 1958 (como después veremos), y ya en el mes de septiembre -con el rodaje en marcha- aparece fechada la siguiente carta dirigida al Director General de Teatro y Cinematografía:

“[...] y para aumentar la calidad del guion, hemos solicitado una mayor colaboración del escritor y Académico don Juan Ignacio Luca de Tena. Lograda esta, y ejercida a plena satisfacción nuestra, nos complacemos en adjuntarle a usted... [...]”¹⁸¹.

Por tanto, no solo se incluyeron escenas inspiradas en la obra de teatro, sino que el propio Luca de Tena participó en el guion definitivo de la película. Como vimos anteriormente, no fue aquel el primer contacto de Luca de Tena con el cine, aunque sobre su faceta cinematográfica opine Ríos Carratalá:

“intentos frustrados y esporádicas colaboraciones. Sus éxitos teatrales llamaron la atención de unos productores deseosos de repetirlos mediante adaptaciones, pero el polifacético autor no parece haber sentido la tentación de participar en algo cuyo resultado solía ser empobrecedor con respecto a sus textos teatrales”¹⁸².

Pero no solo Luca de Tena tuvo mucho que decir en la modificación del guion cinematográfico. También aportó lo suyo el aparato estatal del

¹⁷⁹ Ríos Carratalá, p. 123.

¹⁸⁰ Luis Marquina (1904-1980), director, guionista, técnico de sonido y productor de cine. Destacó temprano en la dirección con *Don Quintín el amargo* (1935) y *El bailarín y el trabajador* (1936), continuando después con cintas como *Malvaloca* (1942) y *El capitán veneno* (1950). Durante los años 50 se alejó de la dirección para escribir guiones, además de fundar en 1955 Producciones DIA, que filmaría seis películas. No se ha podido descubrir qué contacto o qué circunstancia llevó a Luis Marquina a intervenir en *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

¹⁸¹ Filmoteca Nacional, AÑO/07/10, Expte. 133-58, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* [Material de Tesis].

¹⁸² Ríos Carratalá, p. 123.

Régimen, pues como toda película española de la época *¿Dónde vas, Alfonso XII?* hubo de pasar por la revisión de la censura.

b. Intromisión del régimen en la elaboración del texto

En el primer capítulo de la presente investigación abordamos los antecedentes filmicos y el contexto cinematográfico que envuelve la época de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, es decir, el estado de la cuestión en torno a 1958. Si bien los gustos del público, los estilos audiovisuales y los temas a tratar habían variado respecto a los característicos de los años 40, el Régimen de Franco sí continuaba condicionando a los cineastas.

En 1946 nació la Dirección General de Cinematografía y Teatro, el organismo encargado de supervisar ambas artes, lo cual incluía la función de censurar. Todo espectáculo debía enviar su guion a dicho organismo, que tras las pertinentes correcciones autorizaba -o no- su representación. En un primer momento el organismo dependía del Ministerio de Educación Nacional, y a partir de 1951 pasó a depender del Ministerio de Información y Turismo, cuya cartera ostentó Gabriel Arias Salgado entre 1951 y 1962, es decir, durante la génesis de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* De Arias Salgado dependía el director general de cinematografía y teatro, que entre 1956 y 1961 fue José Muñoz Fontán¹⁸³.

A principios del verano de 1958 los productores del film enviaron al Ministerio una primera versión del guion cinematográfico. Ese guion sería leído por varios censores, entre los cuales siempre había un eclesiástico. Con fecha de 11 de julio data la primera corrección¹⁸⁴ del guion, hecha por Antonio Fraguas Saavedra¹⁸⁵. Describe el asunto como un “drama histórico”, y el argumento lo define de la siguiente manera: “se trata de la versión libre, muy libre, de la famosa obra teatral del mismo título”. El valor cinematográfico del guion obtiene la calificación de “muy escaso” y su valor literario es “bueno”. A continuación, Fraguas Saavedra decide redactar un comentario realmente extenso -una página entera- sobre la significación de dicha obra. Destacamos lo siguiente:

¹⁸³ Carmen Arocena Badillos, *Un Colorista y Poliedrico Laberinto. Los Largos Años 50 (1951-1962)* (Liceus, 2005), p. 12.

¹⁸⁴ Filmoteca Nacional, AÑO/07/10, Expte. 133-58, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* [Material de Tesis].

¹⁸⁵ Antonio Fraguas Saavedra (1905-1983), periodista y escritor, era miembro Vocal de la Censura Cinematográfica en aquel entonces, y había sido Director General de Cinematografía y Teatro en 1946.

“[...] sí me creo en el deber de informar que no lleva nada dentro de sí, para que llegue a responder a la finalidad que se persigue políticamente, sin que ello quiera decir que no pueda resultar un gran negocio.

Yo propongo, por tanto, su aprobación, con el convencimiento íntimo de que será mucho más negocio comercial, que obra de propaganda de la institución monárquica”¹⁸⁶.

Queda patente así, desde el primer momento, que la censura del régimen no vio *¿Dónde vas, Alfonso XII?* como una obra políticamente subversiva, sino como una película histórica de interés comercial.

Poco después, con fecha del 14 de julio, el padre dominico Antonio Garau Planas¹⁸⁷ emite el segundo informe¹⁸⁸. En el asunto escribe “histórico”, y define el argumento como la “biografía de Alfonso XII y su primera esposa D^a María de las Mercedes”. No califica los aspectos cinematográficos, literarios, morales ni religiosos, y como único comentario escribe:

“Simpático desarrollo de unos amores reales. Es confortante que alguien se preocupe, en esta época de constante desvalorización de lo tradicional español, de presentarnos a un rey y una reina en sus altos valores humanos. Es digno de alabanza”.

Más tarde, con fecha del 22 de julio, se entregó el tercer informe¹⁸⁹ de la censura, a cargo de Pío García Escudero¹⁹⁰. También define el asunto como “histórico”, y el argumento lo concibe como la “Restauración de la monarquía española con Alfonso XII y su matrimonio con la infanta

¹⁸⁶ Ver *Apéndice* para leer la transcripción completa del comentario de Fraguas Saavedra.

¹⁸⁷ Antonio Garau Planas, vocal eclesiástico de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica.

¹⁸⁸ Filmoteca Nacional, AÑO/07/10, Expte. 133-58, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* [Material de Tesis].

¹⁸⁹ Filmoteca Nacional, AÑO/07/10, Expte. 133-58, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* [Material de Tesis].

¹⁹⁰ Pío García-Escudero y Fernández de Urrutia (1887-1977). Segundo Conde de Badarán, Doctor Ingeniero de Montes, desde el año 1939 desempeñó diversos cargos públicos, tanto dentro de su ámbito profesional (director de la Escuela Especial de Ingenieros de Montes, Inspector General del Cuerpo de Ingenieros de Montes, Presidente de la Asociación de Ingenieros de Montes) como políticos (Consejero Nacional del Ministerio de Educación, Director General de Enseñanzas Técnicas). Ejerció como Vocal de Cinematografía. Recogido de la tesis de Herrero Herrezuelo, Miguel Ángel, ‘El Cinefotocolor, Técnica, Filmografía, Análisis’ (Carlos III de Madrid, 2016).

Mercedes, hasta la muerte de esta última”. Tanto el valor cinematográfico como el literario son calificados de “bueno”, y como único comentario consta:

“El guion adapta la conocida comedia de igual título, con abundancia de planos, de Francia y España, de los lugares en que Alfonso y Mercedes vivieron. Creo que puede lograrse una buena película de la Historia contemporánea española. No ofrece inconveniente alguno, ni moral ni político, por lo que estimo puede autorizarse su rodaje”.

Recibido este último informe, el rodaje comenzó el 9 de agosto. Pero allí no acabó la cosa. El guion -como hemos visto- continuó readaptándose durante el rodaje, y Luca de Tena se incorporó como colaborador. Así, ese nuevo guion se envió a la censura, y del 22 de septiembre data otro nuevo informe¹⁹¹, también esta vez de Pío García Escudero. Tanto el asunto como el argumento son descritos de idéntico modo al del informe anterior, y el comentario apenas varía:

“El guion tiene, casi literalmente, el texto de la aplaudida comedia de igual título. Creo que dará lugar a una película de éxito parecido a la comedia. No ofrece inconvenientes de ningún género, pues las figuras de todos los personajes están tratadas con todo respeto, como corresponde a la gran popularidad del Rey Pacificador. Puede autorizarse el rodaje, sin correcciones”.

El 7 de octubre entregó un último informe Fraguas Saavedra, de cuyo comentario destacamos:

“Ha mejorado mucho el guion con relación al anterior. Por lo menos gana en teatralidad y en corrección expresiva. No encuentro inconveniente en proponer su aprobación a condición de que la película se ciña al guion y de que, además, se traten con la debida dignidad todos los personajes importantes de la obra”.

A tenor de tales comentarios, no parece que el guion presentase mucho problema al Régimen. Tan solo se procedió a la censura de una imagen, tal y como reza una cuartilla¹⁹² -no sabemos a qué informe pertenece- aparecida en el expediente del film:

¹⁹¹ Filmoteca Nacional, AÑO/07/10, Expte. 133-58, ¿Dónde vas, Alfonso XII? [Material de Tesis].

¹⁹² Filmoteca Nacional, AÑO/03/16, ¿Dónde vas, Alfonso XII? [Material de Tesis].

“Deberá suprimirse el plano 501, cuya sugerencia e inconvenientes es impropia de una pareja regia”.

El citado plano 501 aparecía escrito en el guion del siguiente modo:

“Mercedes asoma tras las matas. Alfonso corre hacia ella. Se abrazan y desaparecen los dos, detrás de las matas, como si se hubieran dejado caer al suelo”¹⁹³.

Además, afirma González Ballesteros que hubo un par más de planos suprimidos, si bien en la Filmoteca Nacional no hemos hallado las correspondientes notas de la censura. Según el autor:

“Rollo 8.º Suprimir el beso en la boca.
Rollo 10.º Suprimir el beso «de boca abierta».”¹⁹⁴

La realidad es que una película que trata favorablemente a la Monarquía no recibió correcciones políticas de la censura de Franco. Cabría preguntarse dos hipótesis posibles: A) quizá los censores no percibieron el mensaje político del film, o B) quizá resulta que en 1958 al Régimen le interesaba el estreno de semejante película. Si fuese correcta la primera hipótesis, podría deberse al efecto de leer un guion *en bruto*, es decir, sin las imágenes, sin los actores vistos en pantalla, sin el estilo del director, por lo cual el efecto propagandístico del film sería consecuencia de aquello, y no del propio guion. O quizá a los censores simplemente les pareció un folletín romántico, Alfonso y Mercedes como un icono romántico, y es la aceptación sentimental de la figura por el público cuanto desencadenó el efecto propagandístico. Bien pudo ser aquello, a no ser que además se adhiriese la hipótesis B), esto es, que el aparato estatal percibiese todo, le interesase el film y desease todos los efectos que produjo su estreno.

4.3. ANÁLISIS DEL LARGOMETRAJE¹⁹⁵

A fin de facilitar la ubicación precisa de cada secuencia, añadimos entre paréntesis su minutaje (no de la edición en dvd, sino del rollo original).

¹⁹³ Manuel Tamayo y Juan Ignacio Luca de Tena, *¿Dónde Vas, Alfonso XII?, Guion Técnico*, 1958, en Filmoteca Nacional, ejemplar G-423.

¹⁹⁴ Teodoro González Ballesteros, *Aspectos Jurídicos de La Censura Cinematográfica* (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981), p. 264.

¹⁹⁵ Luis César Amadori, *¿Dónde Vas, Alfonso XII?* (España: Video Mercury Films, 2014).

Argumento

En el Palacio de Castilla de París, ALCANICES, Duque de Sesto, reafirma a ISABEL II en la necesidad de abdicar ante las dudas de la reina, además de realzar las virtudes de Alfonso y exponer las ventajas de la Monarquía. Todo está ya preparado para la ceremonia de abdicación, de modo que entran los dos al salón del Palacio, donde también se encuentran ALFONSO y la INFANTA ISABEL. ISABEL II lee emocionada el documento de abdicación y saluda al nuevo rey, Alfonso XII. Finaliza la primera secuencia con la inclusión de los títulos de crédito (03:41).

(05:13) MERCEDES de Orleans y su hermana CRISTINA se hallan de noche en un campamento gitano, en Francia, donde una GITANA lee el futuro en la mano de Mercedes y le anuncia que será reina casándose con un príncipe. Tras pagar a la gitana y sonreír con su predicción, las dos hermanas regresan al carruaje para continuar su viaje.

(06:27) Se aproximan las vacaciones y Alfonso XII viajará a Francia. Sus compañeros cadetes de la escuela militar le acompañan en coche hasta un hotel, para despedirle, mientras cantan alegremente. (07:37) A ALFONSO le esperan CEFERINO, su ayudante de cámara, y el coronel VELASCO. En el hotel alquilan una habitación para pasar la noche, (08:30) donde hablan de un hipotético regreso a España.

(09:14) En el castillo de Randán, en Francia, el DUQUE de Montpensier confiesa a su mujer, LUISA FERNANDA, su desgana ante la visita de Alfonso y de su madre, pero ella insiste en que, después de todo, son familia. Las hijas de los Montpensier, CRISTINA y MERCEDES, recuerdan que ha pasado mucho tiempo desde la última vez que les vieron. (10:58) De camino a Randán, ALFONSO e ISABEL II hablan en el vagón de tren. ALFONSO e ISABEL II llegan al castillo y saludan a la familia Montpensier. ALFONSO queda prendado de su prima MERCEDES, y se retira a las habitaciones con MERCEDES y CRISTINA para dejar el equipaje. En el salón permanecen el DUQUE, LUISA FERNANDA e ISABEL II hablando de los tiempos pasados y la política española. (14:47) Unas horas después están en el salón ALFONSO, CRISTINA y MERCEDES, donde hablan del futuro de Alfonso como rey. MERCEDES canta una canción y reafirma con orgullo sus orígenes sevillanos. Por su parte, CRISTINA recuerda la predicción de la gitana y se burla de MERCEDES porque la ve sonrojarse con ALFONSO. Este le confiesa a MERCEDES que está comenzando a enamorarse.

(18:03) ALFONSO se encuentra en Inglaterra, en la Escuela Militar de Sandhurst, practicando un ejercicio de esgrima, cuando CEFERINO le avisa de que ha recibido una carta. ALFONSO se sienta sobre unas escaleras y lee la carta de MERCEDES. (19:00) En Francia, MERCEDES se halla en sus habitaciones cuando recibe una carta de ALFONSO, que le entrega su criada, FELISA.

(20:56) ALFONSO y ALCANICES pasean por el Bosque de Boulogne, donde aparece MERCEDES acompañada de su criada FELISA. ALFONSO y MERCEDES se sientan en un banco. ALFONSO le declara su amor pero MERCEDES teme que sus deberes como rey supongan una barrera entre ambos. (23:30) Un VENDEDOR ambulante les ofrece sus productos y ALFONSO desea regalarle a MERCEDES un reloj, pero no lleva dinero. Aparecen entonces ISABEL II y la INFANTA ISABEL, que han acudido para sorprender a los dos amantes. ISABEL II desaprueba la relación y abandona el bosque. ALCANICES consuela a ALFONSO y a MERCEDES, seguro de que su noviazgo saldrá adelante.

(26:22) En Madrid, ALCANICES se reúne en un coche con José Ignacio ESCOBAR, director del periódico *La Época*, para preparar la restauración del rey. A continuación, (28:40) ALCANICES acude a una taberna para encontrarse con CÁNOVAS del Castillo. (29:15) El GOBERNADOR civil de Madrid está en su despacho junto a SUÁREZ, su criado. Comentan que la situación es tensa porque Martínez Campos se ha pronunciado a favor del rey en Sagunto y las calles están llenas de alfonsinos. SUÁREZ informa al GOBERNADOR de que los principales conspiradores alfonsinos están detenidos (55), y este les hace pasar. Entran CÁNOVAS, ALCANICES y ESCOBAR. El GOBERNADOR interroga a los tres y ordena encerrarles. La GOBERNADORA comunica al GOBERNADOR que la situación política ha empeorado y SUÁREZ anuncia que frente al portal hay manifestantes a favor de Cánovas. El GOBERNADOR rectifica y trae de nuevo a su presencia a CÁNOVAS, ALCANICES y ESCOBAR. SUÁREZ comunica ahora que es inminente una marcha alfonsina sobre Madrid, el GOBERNADOR agasaja a los tres conspiradores, SUÁREZ dice después que la Capitanía General de Madrid se va a rendir y el GOBERNADOR invita a los tres finalmente a cenar en su mesa junto a él y su mujer.

(35:41) En París, ALFONSO se viste en su habitación para ir al teatro y CEFERINO le entrega una carta, que guarda. (37:28) ALFONSO e ISABEL II asisten a un espectáculo en el teatro, y él lee la carta durante una ausencia de su madre, descubriendo que ha sido proclamado rey. (40:22) Tras el espectáculo, ALFONSO e ISABEL II regresan al Palacio de Castilla

y VELASCO saluda ceremonialmente al monarca ante la sorpresa de su madre, que felicita a su hijo por la Restauración. (41:17) En el Palacio de Castilla tiene lugar una fiesta solemne para despedir a ALFONSO y MERCEDES canta una canción. El DUQUE, que andaba de viaje, acude tarde a la fiesta y felicita a ALFONSO por la Restauración, además de preguntar cuándo podrán regresar los exiliados a España, pero deberán permanecer en París. (45:28) MERCEDES, triste por la partida de Alfonso, se retira a la biblioteca. ALFONSO va a buscarla, y MERCEDES le confiesa sus temores por la Restauración, pero él le pide que sea fuerte y promete no olvidarla a su llegada a España, pues ella le acompañará pronto.

(47:30) En la estación de tren se halla la familia real española y la población de París para despedir a ALFONSO. Él saluda a lo lejos a MERCEDES, que al final ha ido a despedirle, y entra en el vagón de tren mientras suena la marcha real. (50:35) ALFONSO XII entra en Madrid y es recibido con vítores, y al llegar al Palacio Real CÁNOVAS le presenta a los ministros de su gobierno. (54:19) En Francia, MERCEDES regresa al Colegio de la Asunción, donde canta canciones españolas para divertir a sus compañeras y a las monjas. (55:45) En Navarra, las tropas carlistas y alfonsinas conversan en sus respectivos campamentos, y ALFONSO lamenta que España continúe en guerras civiles. (56:25) ISABEL II y la familia Montpensier comen en el Palacio de Castilla, comentando los primeros acontecimientos del reinado de Alfonso. A fin de herir a MERCEDES, ISABEL II apostilla que Alfonso está buscando esposa. (59:04) En el Palacio Real de Madrid, CÁNOVAS muestra a ALFONSO los retratos de varias princesas europeas; él las rechaza e insiste en casarse con Mercedes. (1:00:34) El rey ALFONSO pasea de incógnito por las calles de Madrid para sondear la opinión pública en torno a él, a Mercedes y a su reinado, y se topa con un TRANSEÚNTE con quien camina hasta el Palacio Real.

(1:02:45) La familia real exiliada en Francia ha viajado hasta Sevilla, donde el DUQUE de Montpensier viste de gala el Palacio de San Telmo. (1:03:47) ALFONSO habla ISABEL II en el Alcázar, y ella le dice que no le gusta MERCEDES. (1:05:15) ALFONSO visita de noche el Palacio de San Telmo y a través de una reja habla a escondidas con MERCEDES. (1:06:50) ISABEL II cita a MERCEDES en el Alcázar para pedirle que cancele una boda que no desea, pero MERCEDES no cede. Cuando se va MERCEDES, ISABEL II confiesa a su SECRETARIO que se rinde y permitirá la boda.

(1:10:32) En la Basílica de Atocha de Madrid se celebra la boda entre ALFONSO XII y MERCEDES de Orleans. ISABEL II (1:14:45), desde

París, lee entristecida una carta que describe lo sucedido, (1:15:11) y ante el sacerdote ALFONSO y MERCEDES se dan el sí quiero. (1:17:01) El pueblo español celebra la boda en las calles, cantando jotas, bailando, tocando las gaitas y mediante juegos populares. (1:18:40) Los reyes acuden al Palacio Real y saludan desde el salón del trono.

(1:20:12) MERCEDES y ALFONSO pasean por los jardines del Palacio de la Granja, cuando CEFERINO y FELISA van a buscarlos para indicarles que deben atender sus obligaciones como reyes. (1:22:06) MERCEDES y ALFONSO regresan a la puerta de palacio, pero se escapan hacia un carruaje y salen a recorrer el campo segoviano. (1:23:10) MERCEDES canta una canción por el campo, se apean del carruaje y se dirigen hacia unos arbustos. Empieza a llover y ALFONSO pide su capa a un CAMPESINO para resguardar a MERCEDES, prometiendo al caballero que se la pagará, y regresan en el carruaje hacia palacio.

(1:27:38) ALFONSO y CÁNOVAS hablan en el despacho del Palacio Real sobre la paz en Cuba. (1:28:44) MERCEDES dialoga en su habitación con la infanta ISABEL, y allí se presenta ALFONSO para dar la noticia del Tratado de paz. Cuando Alfonso se retira, MERCEDES confiesa a ISABEL que comienza a sentirse mal, y pide a ISABEL que finja haber caído ella enferma para irse las dos a Aranjuez, a reponerse. (1:31:02) MERCEDES y la infanta ISABEL están en Aranjuez, y la reina cada vez se encuentra peor. Tras las recomendaciones del MÉDICO, descubre MERCEDES que (1:32:38) ALFONSO llega a Aranjuez. MERCEDES sale del palacio a pesar de la fiebre y finge ante ALFONSO gozar de buena salud. (1:35:15) Mientras los dos reyes pasean en barca por el río Tajo, MERCEDES se desploma a causa de la fiebre. ALFONSO carga con ella y corre a buscar ayuda.

(1:38:00) En el dormitorio del Palacio Real de Madrid, MERCEDES agoniza. (1:40:34) Frente a Palacio caminan los ciudadanos pidiendo noticias de la reina y firmando dedicatorias de apoyo. (1:42:10) Los médicos comentan el diagnóstico pesimista, MERCEDES recibe la extremaunción y fallece lentamente. (1:43:10) Mientras los madrileños solicitan dinero para ofrecer Misas en sufragio, las campanas de Madrid anuncian su muerte. (1:44:18) En la habitación de palacio se acoge con tristeza la noticia y ALFONSO llora. (1:45:22) Unos días después, CÁNOVAS se presenta en el Palacio Real exigiendo ver al rey, que lleva tiempo encerrado en sus habitaciones. CEFERINO introduce a CÁNOVAS en las habitaciones, y por la ventana se escucha a un coro de

niñas cantar de fondo «¿Dónde vas, Alfonso XII? ¿Dónde vas, triste de ti?». CÁNOVAS entrega a ALFONSO documentos de gobierno para que los firme. (1:49:47) Una inscripción en la capilla del Monasterio del Escorial es la imagen que cierra la película.

Tiempo narrativo

La estructura de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* surge de una combinación entre *Carita de cielo* y la obra teatral. Puesto que el film arranca con la abdicación de Isabel II, calca el mismo inicio que la obra de Luca de Tena. Por tanto, se supone que arrancamos el 25 de junio de 1870, cuando tuvo lugar la abdicación. Y si el final acontece con la muerte de Mercedes, es en junio de 1878. La película, de esta manera, recorre los ocho años entre 1870 y 1878, como la obra de teatro, pero maneja los tiempos de diferente manera.

Después de los títulos de crédito, observamos a Mercedes en un campamento gitano camino del castillo de Randán, y a continuación a Alfonso en un carruaje por las calles de una ciudad europea. Todavía no se conocen Alfonso y Mercedes, de modo que, presumiblemente, la película recrea los días previos al de las navidades de 1872. Antes de partir aquella Navidad hacia París, Alfonso estudiaba en Viena; en la película no hay ninguna referencia al lugar en el que se hallaba Alfonso, pero la profunda niebla y la pronunciación del término *libra* nos hacen pensar que está en Londres, licencia dramática de los guionistas. La conversación con los cadetes y la llegada al hotel bebe directamente de *Carita de cielo*. Posteriormente, siguiendo a Luca de Tena, el film continúa describiéndonos cómo se conocieron Alfonso y Mercedes en el castillo de Randán.

La carta que Alfonso recibe en la escuela militar de Sandhurst nos traslada hasta 1874, pues el príncipe no estuvo en Londres hasta otoño de aquel año. De nuevo por Navidad, Alfonso regresa a París, y aunque en el film se ve con Mercedes en el bosque de Boulogne -como ya hiciesen en 1873-, en la vida real difícilmente pudieron verse en dicho bosque si Alfonso no llegó a París hasta la tarde del día 30 de diciembre. Mientras tanto, tenía lugar la Restauración en España, tal y como nos muestran las conversaciones entre Escobar, Alcañices y Cánovas y la posterior secuencia en el despacho del gobernador civil, calcada a la escena del libreto de Luca de Tena.

Desde entonces, es mayor la presencia de *Carita de cielo*, con las imágenes del teatro de la Gaité, el regreso al Palacio Castilla y la fiesta para despedir a Alfonso una vez ha sido proclamado rey de España. Si bien la escena de la

estación de tren en París es compartida por Tamayo y Luca de Tena, desde la entrada de Alfonso en Madrid el guion sigue fielmente la estructura de *Carita de cielo*: el colegio de Mercedes, las guerras carlistas, la comida de los exiliados en París, las escenas en Sevilla, el decaimiento de Mercedes en Aranjuez y el trágico final. Aunque muchos de los diálogos se aprovechan del libreto de Luca de Tena -caso del diálogo con el transeúnte por las calles madrileñas- la estructura es esencialmente la de *Carita de cielo*.

Hilo conductor del relato

Analizando el conjunto, podemos advertir en la película dos tramas paralelas y, realmente, poco dependientes entre sí, incluso inconexas. Por un lado, el romance. Por otro, la Restauración española. Afirma Minguet Batllori que “la historia de amor y la historia sobre la Historia de España tienen un desarrollo prácticamente independiente la una de la otra. Hasta el punto de que podríamos disponer las secuencias o fragmentos que componen cada uno de los (intra)relatos y tendrían una cierta lógica diegética”¹⁹⁶. Por una parte, podríamos trazar una línea desde el manifiesto de Sandhurst hasta la paz en Cuba, pasando por las conversaciones entre Alcañices y Cánovas y la entrada de Alfonso en Madrid; y por otra, un mismo hilo desde el castillo de Randán hasta el fallecimiento de Mercedes, pasando por Sevilla, la basílica de Atocha y Aranjuez; estampas en definitiva.

Además, llama la atención que el film dedique casi diez minutos de duración a la boda de los protagonistas (1:10:32 a 1:20:12), pues tanto en el guion inicial de Tamayo como en la obra teatral apenas cobraba relevancia dicha celebración. *Carita de cielo* apenas dedicaba unas líneas a la boda en la basílica de Atocha y sus posteriores festejos populares, y Luca de Tena resolvía la cuestión con cuatro coplas durante un entrecuadro. En cambio, aunque apenas haya diálogos en el film, el director Amadori se recrea en la escena en la basílica de Atocha, mostrándonos a los protagonistas avanzar hasta el altar, entregándose las arras y dándose el sí quiero; después, los festejos populares nos muestran coplas, fuegos artificiales, juegos y celebraciones en las calles mediante un efectivo montaje, y más tarde -de nuevo sin apenas diálogos- Alfonso y Mercedes se dirigen al Palacio Real para saludar a sus súbditos desde el salón del trono. En total, casi diez minutos de film, aprovechando las posibilidades que ofrece el medio

¹⁹⁶ Minguet i Batllori, ‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’, p. 450.

cinematográfico para mostrar mediante imágenes la fastuosidad de una boda real.

Y quizá como le sucedía a *Carita de cielo*, el film adolece desde entonces de un problema de ritmo, ya que después de la boda todavía quedan treinta minutos de metraje -casi un tercio- en los que apenas hay conflicto. Como comentábamos respecto al guion inicial de Tamayo, el primer acto y el nudo parecen tener la boda como hilo conductor, y una vez se resuelve en la basílica de Atocha apenas hay conflicto para los protagonistas. Tras la boda, nace una situación idílica, con escenas sucediéndose en la granja y en los despachos, sin suspense ni punto de interés, puesto que no hay obstáculos por superar. Solo la aparición de la enfermedad -tarde- otorga un poco de sugestión, pero ya entonces apenas hay tiempo para abordar bien el problema, y su desenlace es rápido.

La secuencia final, nítidamente inspirada en el final de la obra de teatro, aplica muy bien las dotes expresivas del cine, al combinar la imagen -el rey en su despacho-, con los sentimientos -dolor tras la muerte de Mercedes- y la música -las niñas cantando a coro la tonadilla “¿Dónde vas, Alfonso XII?”- La música, a cargo de Guillermo Cases, cobra entonces un especial significado para trasladarnos el dolor del rey, quien contempla por la ventana de forma solitaria y después continúa trabajando con el runrún de la música de fondo. De nuevo, el cine refuerza el mito.

Género

Al hablar del diálogo entre *Carita de cielo* y el libreto teatral, es decir, a la construcción del guion final del filme, aludíamos implícitamente al género en el que se enmarcaría la película. Si quizá *Carita de cielo* tenía un estilo más *histórico* y dramático, la obra de teatro de Luca de Tena se presentaba en los teatros como una *comedia* y divertía al público, sin alejarse por ello de un lenguaje solemne. Como sucedía con el guion, el género de *¿Dónde vas Alfonso XII?* es una mezcla un tanto irregular entre distintos géneros. Benet se refiere al film como “relacionado con el romanticismo, el melodrama y fundamentalmente dirigido al consumo femenino”¹⁹⁷; Minguet Batllori dice que “el film apuesta más por el relato romántico, el idilio, que por la reconstrucción del primer período de la Restauración”¹⁹⁸; Carlos F.

¹⁹⁷ Benet, p. 299.

¹⁹⁸ Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’, p. 30.

Herederero lo denomina “folletín rosáceo y melodramático”¹⁹⁹; y un catálogo publicado por la Filmoteca Española lo define como “folletín sobre los amores del joven rey Alfonso XII con su prima María de las Mercedes [...] sobre un modelo híbrido de melodrama y comedia rosa”²⁰⁰.

El término *híbrido* quizá sea una de las mejores palabras para definir el film pues, efectivamente, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* hace un juego de equilibrios entre el romance, el melodrama, el drama histórico y el cuplé, dando lugar a una amalgama ocasionalmente irregular, que origina la existencia de las tramas inconexas antes aludidas.

¿A qué se debe esa mezcla de géneros? Como antes señalábamos, es probable que tuviese su origen en los gustos cinematográficos de finales de los 50, cuando el cine histórico anterior había quedado caduco y, por el contrario, el cuplé estaba en pleno auge gracias a films como *El último cuplé* y *La violetera*. En un intento por acomodar el cine histórico a los nuevos gustos del público y rentabilizar la taquilla, se aprovecharon las dotes cantoras de Paquita Rico y, repentinamente, la pareja regia de protagonistas se encontró en medio de un *folletín*. Porque si bien es cierto que el personaje de Mercedes ya cantaba en las obras de Tamayo y Luca de Tena, tales canciones resultaban más anecdóticas que de peso, y se circunscribían a dos líneas de guion con el fin de ambientar la escena, no de tener protagonismo. En cambio, en el film sí resulta protagonista la propia canción, tanto en la fiesta de despedida de Alfonso XII (*Dolor que causa un ausente / no podrá tener consuelo / que está muy cerca del daño / y muy lejos del remedio*) como durante la salida de los amantes en coche de caballos por el campo segoviano (*Anda caballito, con mi amor estoy / llévame sin prisa que sin prisa voy / anda caballito, no puedes parar / que al fin del camino no quiero llegar*).

Frente a la posibilidad de construir una película intrínsecamente histórica, señala el *Diccionario* de José Luis Borau que el director optó por “monarquías y amores principescos [...]. Sueños de grandeza, en definitiva, que suplían la triste realidad cotidiana, las tensiones sociales, económicas y políticas del momento”²⁰¹. De hecho, continúa presente el tono cómico del libreto de Luca de Tena, pues son delirantes los comentarios de Isabel II, la escena en el despacho del gobernador civil, los vítores castizos a la entrada de Alfonso en Madrid o el diálogo con el transeúnte por las calles de la capital. Cabría preguntarse si realmente se le puede pedir a un film *histórico*

¹⁹⁹ Herederero, p. 178.

²⁰⁰ Filmoteca Española, p. 72.

²⁰¹ Borau, p. 295.

semejante tono cómico. Es por ello que aún resuena con mayor fuerza el contraste con otros momentos melodramáticos del film, como la emotiva despedida de Alfonso y Mercedes durante la fiesta por la proclamación, o cuando el rey carga con ella tras su desmayo en las aguas del Tajo.

Influencia de la Historiografía

Puesto que el guion definitivo de la película recoge las anteriores versiones de Tamayo y de Luca de Tena -basadas en diálogos y en anécdotas recogidos por la historiografía- podemos afirmar que los diálogos y estampas aparecidos a lo largo del film tienen el rigor de hallarse en los libros de Historia. Por tanto, podemos deducir que el film no ha *inventado la Historia*, pero sí es cierto que ha seleccionado una sola versión y un solo relato. Siguiendo a Minguet Batllori, “se presupone, por tanto, una ignorancia manifiesta por parte del espectador, al que se le explicitan aquellos registros de la Historia que son indispensables para comprender el relato, no para comprender la Historia en sí. [...] se parte de la idea falaz de que solo hay una Historia que contar”²⁰².

El film narra la Restauración de Alfonso XII, pero fragmentada, por estampas y deteniéndose solo en cuanto interesa contar, no en los matices. De igual manera, se describe el romance entre Alfonso y Mercedes, pero solo cuanto interesa describir. Se omite, por ejemplo, que Alfonso XII ya mantenía una relación con su amante Elena Sanz antes de casarse con Mercedes, como prueba una carta del Marqués de Molins fechada el 3 de diciembre de 1877, donde se refiere a Isabel II:

“Dice aquella persona [Isabel II] que no sabe por qué a ella se le exige la continencia, cuando el novio [Alfonso XII] tiene éstas y las otras, y aquí los nombres, y que ha estipulado la continuación de N., y volvió a nombrarla en su servidumbre de casado”²⁰³.

A pesar de la relación con Elena Sanz y *éstas y las otras*, Alfonso XII sí estuvo enamorado de Mercedes, según cuenta Zavala: “Yo no niego ese enamoramiento, pero puede ser que tuviera poca base, no solo porque ella protagonizase el reinado más efímero, solo cinco meses, también víctima de la tuberculosis, sino porque él estaba simultaneando esa relación con otras”. Evidentemente, el film oculta aquellas relaciones para realzar el idilio de los

²⁰² Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’, p. 29.

²⁰³ José María Zavala, *Bastardos y Borbones* (Barcelona: Plaza y Janés, 2011), p. 169.

protagonistas. Es curioso que Luca de Tena sí mencionase a Elena Sanz en el libreto teatral:

“ALCAÑICES.- Y, después..., ¡al Real! [Teatro Real]

ALFONSO.- No pienso ir.

ALCAÑICES.- Canta Elena Sanz...

ALFONSO.- No me seas demonio tentador, Pepe. Ya lo sé que canta Elena Sanz. Por eso no voy. Está demasiado cariñosa conmigo Elena Sanz, y me gusta a mí demasiado Elena Sanz, para exponerme a cualquier tontería. Si yo fuera soltero o viudo, sería otra cosa; pero con lo que yo quiero a mi Mercedes, ¡ni hablar, hombre, ni hablar!” (78-79).

Hay otra serie de personajes históricos que sí aparecen en los antecedentes del film pero son suprimidos del guion definitivo. En *Carita de cielo* es el caso del general Arsenio Martínez Campos, de los coroneles Dabán y Bonanza y de la Reina madre María Cristina de Borbón. Las razones para suprimirlos pudieron obedecer a razones políticas o solamente a cuestiones cinematográficas, mas no hemos hallado pruebas documentales que confirmen una u otra hipótesis.

Por otra parte, hay episodios en los que la reconstrucción histórica “adolece de no pocas inexactitudes, fragmentaciones o frivolidades”²⁰⁴. Valga como ejemplo la mala relación entre Isabel II y su cuñado el Duque de Montpensier. Si bien es cierto que el Duque conspiró para destronar a Isabel II, el film parece culpar únicamente a Montpensier de la Revolución Gloriosa de 1868 y el posterior exilio borbónico, cuando españoles monárquicos y republicanos de todas las tendencias protagonizaron el destronamiento de la reina. Focalizar los males en Montpensier puede obedecer al propósito de culpar al extranjero, al francés, y evitar así descargar sobre ciertos españoles la culpa aquel exilio en París.

Además, como ya comentamos al referirnos a la estructura cronológica, en el inicio del film, Alfonso aparece por las calles de Londres junto a sus compañeros cadetes de la Academia, hasta apearse en un hotel. Es en 1872, antes de conocer a Mercedes. Por tanto, Alfonso todavía no estaba en la Academia Militar de Sandhurst, sino estudiando en el Teresiano de Viena.

Finalmente, es necesario resaltar la negativa opinión de Minguet Batllori - quizá discutible- sobre los decorados del film, puesto que, no por

²⁰⁴ Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’, p. 28.

casualidad, Enrique Alarcón ganó un premio por su construcción de la época decimonónica. Dice el autor catalán:

“A pesar de que en los títulos de crédito aparece Manuel Comba, Catedrático de la Real Escuela de Arte Dramático, como «Asesor histórico de ambiente e indumentaria», la reconstrucción visual opta por la suntuosidad indiscriminada. [...] Parece que el film haya tomado como referentes mucho más las películas de Cecil B. De Mille o todo el lujo decorativo de Hollywood de las superproducciones, antes que las fuentes iconográficas más autóctonas. Así, poco o nada puede encontrarse en la mencionada secuencia de la boda real del retrato de boda de Alfonso XII y María de las Mercedes que se conserva en el Palacio de Riofrío, en Segovia. Similarmente, poco o nada encontramos en la tosca secuencia de la entrada en Madrid de Alfonso XII en un grabado de la época que refleja la aclamación popular que el monarca despertaba aquel 15 de enero de 1875. Por otra parte, tampoco el tratamiento individual de los personajes allí representados parece guardar más que una semejanza lejana con los retratos que, por ejemplo, Federico de Madrazo realizó de Isabel II o los que pintaran el propio Madrazo o Ricardo Balaca de Alfonso XII. En esta línea, ni por asomo puede pensarse que la pintura de historia de finales del siglo XIX (por ejemplo, las pinturas de las guerras carlistas del mismo Balaca) esté presente, aunque fuese en un estado muy sumergido, en el desarrollo visual del film”²⁰⁵.

Connotación política

Si en el análisis de *Carita de cielo* y en la obra de Luca de Tena hemos concluido que hay inclusión de connotaciones monárquicas -favorables a la restauración borbónica- a lo largo de la trama, parece obvio deducir que la película *¿Dónde vas, Alfonso XII?* no es una excepción a los guiones que le preceden. Méndez-Leite señala que la película tenía como objetivo “despertar el sentimiento monárquico”²⁰⁶, y en la obra de Monterde se afirma que el film “gozó de la plusvalía otorgada por una revitalización del espíritu monárquico”²⁰⁷. Resulta más certera la afirmación de Monterde que la de Méndez-Leite, puesto que para que uno despierte antes debe estar

²⁰⁵ Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’, p. 31.

²⁰⁶ Citado en Minguet i Batllori, ‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’, p. 451.

²⁰⁷ Monterde, ‘Continuismo y Disidencia’, p. 269.

dormido, y no es tal caso el del *sentimiento monárquico*. Antes del estreno del film en enero de 1959 ya existía en España un clima favorable a la Monarquía, y de eso se benefició el largometraje: el príncipe Juan Carlos estudiaba en la Península, los filmes sobre la realeza arrasaban en los cines y -aunque tardaría en llegar la Ley de Sucesión de 1969- el Régimen de Franco parecía anunciar una posterior restauración de los Borbones; eso sí, cuando y como Franco quisiese.

Así, en referencia a la película dice Minguet Batllori que “sus planteamientos cuadran mucho más con una operación comercial, destinada a construir un cine fastuoso, espectacular, con la mirada puesta en el cine de época norteamericano y otros referentes europeos, como el ya mencionado de origen austríaco, que no un discurso tendente a proclamar los beneficios sociales de los monarcas demócratas ante los dictadores militares”²⁰⁸. De esta manera, el film no oculta su mensaje, es decir, realmente no hay propaganda implícita, pues basta que el espectador sea mínimamente perspicaz para trasladar la trama desde el siglo XIX al XX.

Uno podría pensar que el régimen se mostraría escéptico ante semejante largometraje de evidentes connotaciones monárquicas pero, como hemos visto, por el contrario, el film recibió el visto bueno de la censura, y además con nota favorable. ¿A qué connotaciones nos referimos, de hecho? Las frases anteriormente mostradas en *Carita de cielo* y en la obra teatral también aparecen en el film, además de los continuos vivas al rey y a la reina. Pero además, el cine funciona con imágenes, y la imagen del rey de España entrando triunfalmente a lomos de un caballo blanco por las puertas de Madrid quizá hizo soñar a algún espectador con una inminente restauración en 1959, más incluso si dicho rey es tan inteligente, amable, galante, romántico y apuesto como Vicente Parra. De hecho, sobran ejemplos de héroes a caballo en el imaginario popular de España, pues basta recordar al Cid con Babieca y a Don Quijote con Rocinante.

4.4. RECEPCIÓN POLÍTICA DE LA PELÍCULA: VALORACIONES DEL RÉGIMEN

Si hemos visto que el mensaje de la película es nítidamente monárquico y favorable a la restauración de los Borbones, y a pesar de todo pasó la censura, ahora podemos preguntarnos cómo y por qué superó la revisión de la censura con tanta facilidad. Es cierto que cultural y socialmente la

²⁰⁸ Minguet i Batllori, ‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’, p. 451.

cuestión monárquica ya no resultaba un tema tabú a la altura de 1958, pero quizá esa posible restauración aún se observase con lupa en las instituciones políticas del Régimen. De hecho, Minguet Batllori es claro al afirmar que “el film no hubiese podido realizarse en años anteriores, en el franquismo duro de los años cuarenta: su ya mencionada presentación de la figura del «rey bueno», que goza de un cariño popular, y la conmemoración de Cánovas del Castillo como un político demócrata [...] no hubiesen cuadrado bien con [...] Franco en los años inmediatamente posteriores a su triunfo militar”²⁰⁹.

Como indicamos en los antecedentes políticos al estreno del film, las disputas entre Franco y don Juan de Borbón parecían llegado a un punto de relativa paz a la altura de 1958, y aunque Franco no se pronunciase abiertamente todo parecía indicar que el Régimen acabaría desembocando en una restauración monárquica con el paso del tiempo. Una realidad que, dentro de las instituciones del Régimen, se acogía con mayor agrado según los sectores políticos. Para hacernos una idea sobre cómo vislumbraban la posible restauración monárquica aquellas familias del Régimen, dice Luis Suárez en su biografía de Franco:

“El Consejo de Ministros, en su reunión del 28 de junio de 1957, designó una ponencia de nueve miembros [...]. Se había establecido una especie de equilibrio, en la designación de los miembros de dicha ponencia, entre los ministros que eran considerados como más «monárquicos» -Carrero, Alonso Vega, Iturmendi, Vigón- y los que eran tenidos por «azules» -Solís, Sanz Orrio, Rubio García-Mina, Castiella-, aunque fuese unánime el convencimiento de que la Monarquía, y no la República, era la forma de Estado que finalmente debía aceptarse”²¹⁰.

Así, observamos que en el máximo órgano de decisión política, en un Consejo de Ministros, hay opiniones favorables y contrarias a la Monarquía, a pesar de que por pragmatismo político -y porque es Franco quien tiene la última palabra- fuese la Monarquía *la forma de Estado que finalmente debía aceptarse*.

De esta manera, se comprende el porqué de que el guion de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* superase la revisión de la censura. Pero resulta que el film no solo se limitó a pasar la censura, sino que recibió más de un premio oficial e incluso recibió ayudas del gobierno. En primer lugar, durante el rodaje.

²⁰⁹ Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’, p. 33.

²¹⁰ Luis Suárez, *Franco* (Barcelona: Ariel, 2005), p. 507.

Señalan Moral y Colmenero que “Patrimonio Nacional facilitó toda clase de ayudas para rodar en sus palacios y jardines, llegando hasta poner a disposición de los productores los carruajes y libreas de la Casa Real, posibilitándose una ambientación adecuada”²¹¹. Por tratarse de un film histórico, el film nos traslada a una época pasada, de modo que hay que construir o ambientar esos escenarios pasados. Por tanto, la película necesitaba palacios y lujosos exteriores, y no en vano contemplamos secuencia tras secuencia el Palacio Real de Madrid -con su salón del trono-, La Granja de San Ildefonso, la basílica de Atocha, el Real Monasterio del Escorial, el Alcázar de Sevilla, el Palacio de San Telmo y el Palacio Real de Aranjuez. Se comprende que no cualquier película podía rodarse en semejantes localizaciones.

Por otro lado, como recogimos antes, Paquita Rico comentaba que se aceleró el ritmo del rodaje “para lograr que la película estuviera terminada antes del pasado día 25 de diciembre, con objeto de poder presentarla al concurso”²¹². El film necesitaba estar terminado -no estrenado en salas- antes de la Navidad para poder encuadrarse en el cupo de películas pertenecientes al año 1958, y esta rapidez solo se explica, según dice Minguet Batllori, “por la presunta promesa de recibir uno de los premios oficiales del cine español. [...] No hubiese sido la primera ocasión, y tampoco la última, sin duda, en la que unos premios oficiales eran concedidos de antemano”²¹³.

Ese premio que recibió *¿Dónde vas, Alfonso XII?* fue la inclusión en la categoría de «Película de Interés Nacional», un galardón instituido por el Régimen en 1944 y que solo se otorgaba cada año a un reducido número de películas, en concreto al 7% de las cintas producidas entre 1944 y 1964²¹⁴. Su propósito no solo consistía en premiar el buen cine en cuanto a aspectos artísticos y cinematográficos, sino que la pertenencia a dicha categoría solo atañe al “cine español convertido en modélico por el franquismo en virtud de un juicio de gusto, de unas normas «sagradas» o ideales, que dan coherencia a la lista, garantizan una calidad y hacen que esta lista sea un

²¹¹ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 127.

²¹² Aguirre, Carlos M., (entrevista a Paquita Rico), *Primer Plano*, núm. 955, 1 de febrero de 1959.

²¹³ Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’, p. 35.

²¹⁴ Diez Puertas, p. 2.

modelo para el resto de películas y una guía para la educación de los españoles”²¹⁵.

Si *¿Dónde vas, Alfonso XII?* recibió el reconocimiento de interés nacional, es decir, si el régimen incentivó la producción y aceleró los plazos del rodaje para poder otorgarle cuanto antes el reconocimiento de interés nacional, puede suponerse un interés del régimen en que semejante película llegase a las salas de cine españolas. No es descabellado afirmar, entonces, que el régimen incentivó conscientemente la difusión de un mensaje favorable a la Monarquía. Además, la concesión del premio no pudo deberse a un descuido o a la actuación aislada de un burócrata disidente, pues era Gabriel Ariel Salgado “la persona que firma[ba] la concesión del premio, primero como Vicesecretario de Educación Popular [...] y, desde 1951, como Ministro de Información y Turismo”²¹⁶. En 1959 también recibieron dicho premio las películas *Diez fusiles esperan* (José Luis Sáenz de Heredia), *15 bajo la lona* (Agustín Navarro), *Molokai* (Luis Lucía) y *Salto a la gloria* (León Klimovsky).

No quedaron allí los reconocimientos. El Sindicato Nacional del Espectáculo le otorgó los premios a la mejor película de 1958 -compartido con *15 bajo la lona*-, la mejor fotografía, para José F. Aguayo, y el mejor actor secundario para Jesús Tordesillas, quien interpretó el papel de Ceferino. Un año después, el Círculo de Escritores Cinematográficos premió a Enrique Alarcón por los decorados.

Además, es preciso señalar que al Régimen no solo le interesaba la película para popularizar la restauración monárquica, puesto que el Ministerio de Información y Turismo supo aprovecharse del film para otro asunto de interés. Recordemos de nuevo el impacto que alcanzaron en Europa un par de años antes el estreno de las películas de *Sissi*, dirigidas por Ernst Marischka y con Romy Schneider como protagonista. Al respecto, dicen Moral y Colmenero:

“las películas monárquicas sobre Sissi y el emperador Francisco José de Austria que levantaron un hermoso fresco cultural sobre el país del Danubio. Debe tenerse en cuenta que Austria había sido presentada en las décadas anteriores como el lugar de nacimiento de Adolfo Hitler, como unas de las más entusiásticas zonas nazis, destrozada en cuatro partes por la ocupación aliada tras la Segunda

²¹⁵ Diez Puertas, p. 2.

²¹⁶ Diez Puertas, p. 2.

Guerra Mundial, así como su capital Viena y que, milagrosamente, había sido capaz de sobrevivir, retirándose de su territorio ante los ejércitos soviéticos. Resultaba necesario reinventar el pasado de los austríacos y su imagen en el mundo: qué mejor que una historia de amor entre dos jóvenes emperadores que se mostraron como los mejores embajadores de una nueva imagen del país²¹⁷.

Es muy posible que el Régimen persiguiese con *¿Dónde vas, Alfonso XII?* el mismo efecto producido por las películas de Sissi. Puesto que la película de Amadori llegó a las salas de cine de Portugal, Francia, Bélgica y México, no es extraño que el Gobierno considerase a Vicente Parra y Paquita Rico como *los mejores embajadores de una nueva imagen del país*. Si con Sissi quedaron atrás la Segunda Guerra Mundial y la posguerra para que Europa soñase con el Danubio, sus fértiles valles y los palacios vieneses, el Régimen vio la oportunidad de borrar la imagen de España asociada a la Guerra Civil, la posguerra y el aislamiento para ofrecer un rico patrimonio conformado por el Palacio Real, Sevilla y El Escorial. De hecho, fue en los años 60 cuando España se convirtió en el escenario predilecto de numerosos productores de Hollywood, acogiendo los rodajes de *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963) y *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), entre otras. De esta manera, no es arbitrario que el film pasase la revisión de la censura, contase con ayudas estatales y fuese premiado; había una clara finalidad de obtener beneficio político gracias a la película.

Y aun con todo, hubo sectores sociales a quienes no les agradó el estreno del film y cuanto significaba. Rebeca Quintans afirma que “la Secretaría General del Movimiento, la Falange pura y dura [...] gastaban sus energías en intensas campañas contra los Borbón, construidas en torno a una ideología básica: «No queremos príncipes tontos que no saben gobernar»²¹⁸. Dichas campañas se iniciaron en los años 50 y se intensificaron durante los 60, cuando la designación del príncipe Juan Carlos como sucesor comenzaba a ser una realidad. Con la música de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, cantaban la siguiente tonadilla:

De Portugal ha venido, de Portugal ha llegado,
el que va a ser Rey de España, y se llama Don Juan Carlos.
A la estación de Delicias ha salido a recibirle
la aristocracia española, entre dos guardias civiles.

²¹⁷ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 126.

²¹⁸ Rebeca Quintans, *Juan Carlos I. La Biografía Sin Silencios* (Madrid: Akal, 2016), pp. 91-92.

El maquinista era conde, la cocinera marquesa,
 la mujer de la limpieza dicen que era baronesa.
 Si Juan Carlos quiere corona, que se la haga de cartón,
 que la Corona de España no es para ningún Borbón.
 Si Juan Carlos quiere corona, que se la haga de cartón,
 que la corona de España es para el pueblo español²¹⁹.

La realidad es que la presión antimonárquica poco o nada pudo hacer contra el efecto propagandístico del film, que supuso un éxito para la crítica, para el público y para la causa de la restauración de los Borbones.

4.5. ESTRENO Y CRÍTICAS

¿*Dónde vas, Alfonso XII?* se estrenó el 29 de enero de 1959 en las salas de los cines Torre de Madrid y Real Cinema de la capital²²⁰. Dice el autor catalán que la película “levantó, en el momento de conocerse su preparación y su posterior rodaje, múltiples expectativas”²²¹. No es casualidad si tenemos en cuenta que se había estrenado casi dos años antes una obra de teatro eminente popular; y ahora, todo aficionado al cine había oído hablar del amplio presupuesto invertido en la película, de los fastuosos escenarios y del reconocido plantel de actores.

Por otro lado, no se escatimó a la hora de promocionar el estreno del film. La revista *Espectáculo* la presentaba en octubre de 1958 como “el más bello idilio del siglo XIX”²²², y en noviembre como “la más importante película histórica para la historia del cine español”²²³. Además, el vestido de novia que la reina Mercedes luce en la basílica de Atocha, de más de 30 kilos de peso, fue expuesto en los escaparates de los almacenes Galerías Preciados de Madrid²²⁴, y medios de comunicación como *Prensa Española* habían escrito en varias ocasiones durante el rodaje del film. La revista *Blanco y negro*, por ejemplo, publicó un reportaje de cuatro páginas el 25 de

²¹⁹ Quintans, p. 92.

²²⁰ La fecha es congruente con periódicos como *ABC*, *Diario YA* y *El Alcázar*, cuya crítica es publicada al día siguiente, el 30 de enero, además de fuentes cinematográficas como la revista *Primer Plano* y páginas web como *IMDB*, *Sensacine* y *eCartelera*. Sin embargo, Méndez-Leite, Minguet Batllori, Carlos F. Heredero y el *Diccionario* de Borau señalan como fecha de estreno el 3 de enero, basándose no sabemos en qué fuentes.

²²¹ Minguet i Batllori, ‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’, p. 450.

²²² *Espectáculo*, octubre de 1958, num. 129, citado en Minguet i Batllori, 1996, p. 28.

²²³ *Espectáculo*, noviembre de 1958, num. 130, citado en Minguet i Batllori, 1996, p. 28.

²²⁴ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 127.

octubre, inmiscuyéndose en el rodaje el periodista Guillermo Bolín para entrevistar a los protagonistas:

“Paquita y Vicente charlan apartados en un rincón. Me acerco a ellos y les pregunto en broma:

- ¿Para cuándo la boda?

-Muy pronto. ¡Y que va a ser de rumbo!

-Ya ves, en la basílica de Atocha. Representantes de las familias reales de Europa, diplomáticos, grandes de España. ¡En fin, el delirio!

- ¿Me convidáis?

Paquita se ríe con todas sus ganas.

-¡Pues claro que sí! Lo que pasa es que no sabemos cuándo será. Aunque parezca mentira, en esto el Rey no es el que manda. Es Gino -así llaman familiar a Luis César Amadori- el que tiene la palabra.

Amadori, muy sonriente, termina:

-El caso es que, fijamente, yo tampoco lo sé. Pero, aproximadamente, en la última decena de noviembre. Y, naturalmente, está usted invitado”.

Así, para enero de 1959 la sociedad española ya acudía con preaviso al estreno del film, y este resultó un auténtico taquillazo. Los autores no coinciden en la permanencia del film en cartelera: Minguet i Batllori dice que “permaneció en cartel entre 6 y 7 meses”²²⁵; el *Diccionario de Borau* habla de “399 días en la cartelera madrileña”²²⁶, y el estudio de Monterde -la publicación más reciente- señala 210 días en cartel, siendo el tercer film de mayor permanencia en el período 1951-1961 por detrás *El último cuplé* (325 días) y *La violetera* (217)²²⁷.

La prensa generalista escribió críticas positivas del largometraje. Como no podía ser de otro modo, publicaba *ABC*:

“es la realización de Amadori como un álbum de estampas, a cada cual más bella, más expresiva de colorido y de justeza en su ambientación, que al pasar rápidamente se transformasen en relato vivo, lleno de movimiento para convertirnos en testigos auténticos, como lo fueron nuestros abuelos o nuestros padres en su juventud,

²²⁵ Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’, p. 35.

²²⁶ Borau, p. 294.

²²⁷ Monterde, ‘Continuismo y Disidencia’, p. 262.

para hacernos adquirir, como milagrosamente, una conciencia de lo ya vivido [...]. No se han escatimado medios para la realización de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* con el fin de lograr, como se ha logrado, la riqueza y, sobre todo, la fidelidad que el empeño exigía”²²⁸.

El *Diario YA* recogía:

“La cinematografía española no había hecho hasta ahora su definitiva película histórica. Otras cinematografías habían adoptado el tema histórico con producciones de verdadero valor, mientras nuestros directores permanecían sin prestar la debida atención a un pasado tan rico en sucesos de extremada grandeza. Por fin, el cine español ha hecho su película histórica, que lleva el título de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* [...] es una película de gran categoría, con un enorme coste de producción”²²⁹.

Por su parte, escribía *El Alcázar*:

“Una de las producciones más honorables de nuestro cine. No vamos a entrar en detalles sobre la trama de la película, pues de todos es conocido [...]. Únicamente queremos resaltar el giro anecdótico que va tomando la narración, de grata amenidad y con escenas de verdadera emotividad. Producida con gran lujo de detalles y rodadas muchas secuencias en los mismos escenarios donde se desarrollaron los históricos, contribuyen así a aumentar el interés de la película”²³⁰.

No tan entusiasta se mostró el *Heraldo de Aragón* cuando el film llegó en febrero a las carteleras zaragozanas:

“A los pocos días de haber sido estrenada en Madrid -con un éxito de público y un entusiasmo de crítica que por nuestra parte estamos muy lejos de compartir-, llega a una pantalla zaragozana la película *¿Dónde vas, Alfonso XII?* [...]. Desde un punto de vista exclusivamente cinematográfico [...] la película ha sido concebida y resuelta a la manera de una «Sissi» nacional, esto es, con espectaculares derroches suntuarios y abundantes pinceladas de un

²²⁸ Donald, ‘Torre de Madrid: “¿Dónde Vas, Alfonso XII?”’, *ABC* (Madrid, 30 de enero de 1959), pp. 55–56.

²²⁹ ‘La Película Histórica Del Cine Español’, *Diario YA* (Madrid, 30 de enero de 1959), p. 8.

²³⁰ “¿Dónde Vas, Alfonso XII?” En Real Cinema y La Torre de Madrid’, *El Alcázar* (Madrid, 30 de enero de 1959), p. 24.

romanticismo nostálgico que en determinadas ocasiones se nos antoja fácil y sensiblero. [...] la debilidad de un guion que tras estar compuesto por materiales de muy diversa procedencia se limita a acumular con más o menos coherencia una serie de anécdotas de signo importante”²³¹.

En verano, publicitaba así el *Diario de Navarra* el estreno del film en el cine Avenida de Pamplona:

“Mañana: Monumental Estreno. Una lección de buen cine y la más deliciosa evocación de una época romántica. Dónde vas, Alfonso XII”²³².

Dejando de lado la prensa generalista, una revista cinematográfica como *Primer Plano* publicó lo siguiente en su edición de febrero de 1959:

“No hay técnica cinematográfica a lo Ludwig, sino evocación cinematográfica a lo *Sísí*. [...] Quedan, pues, fuera de la crónica de un tiempo muchos sucesos culminantes de la historia de España en el siglo XIX -entre otros, y a nuestro entender, la omisión más grave es la motivación de las guerras carlistas-, y se apresan preferentemente los que se refieren al idilio real. Es tan sugeridora esta época, que la trastienda de la Historia apenas se roza. Digamos así mismo que tampoco el film tenía esta pretensión. [...] Los autores y el director nos quisieron ofrecer un film romántico, siguiendo los cánones que ha puesto en boga la serie de *Sísí*. Lo han conseguido con evidente dignidad, altura y brillantez. La crítica que pueda hacerse queda al margen de lo cinematográfico, precisamente en ese trasfondo de la historia del siglo XIX, compleja, contradictoria a veces”²³³.

Con el propósito de difundir la causa monárquica a costa del éxito cosechado por la película, esta también se estrenó en el cine Odeón de Lisboa²³⁴, a cuya gala acudieron don Juan y Mercedes de Borbón acompañados por Vicente Parra y Paquita Rico. Con motivo del regalo de

²³¹ Pérez Gallego, “¿Dónde Vas, Alfonso XII?”, *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 5 de febrero de 1959), p. 3.

²³² ‘Espectáculos’, *Diario de Navarra* (Pamplona, 4 de julio de 1959), p. 4.

²³³ ‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’, *Primer Plano* (Madrid, febrero de 1959).

²³⁴ En la base de datos cinematográfica *IMDB* se indica que el film llegó a la cartelera portuguesa el 7 de octubre de 1959, pero no hemos podido hallar prueba documental alguna que confirme dicha fecha.

un dvd de *¿Dónde vas, triste de ti?* (su secuela) en febrero de 2011, el periódico *La Razón* volvía a publicar una entrevista realizada a Vicente Parra durante los años 90, en la cual el actor narra aquel encuentro con Don Juan Borbón:

“Tras la proyección, los Condes de Barcelona les ofrecieron un cóctel en Villa Giralda.

–Saludé a Don Juan con una leve inclinación de cabeza –me contaba Vicente–, y él, tan campechano siempre, me dijo riendo: «¡Por favor, Vicente, si eres mi abuelo!». Luego, ya en animada charla, me comentó que se había emocionado varias veces durante la proyección. Yo te digo que no pudo contener las lágrimas cuando vio mi entrada en Madrid, montado en un caballo blanco. Me agarró del brazo y me lo apretó tanto que me hizo daño.

–¿Y la Condesa de Barcelona, qué te dijo?

–Ella se emocionó mucho más, lloró mucho. Ahora, cada vez que va al teatro a verme, se interesa muy especialmente por mí, por mis cosas, y siempre me dice lo mismo: «Vicente, nunca olvides aquel viaje a Estoril encarnando a Alfonso XII». Han visto tantas veces las películas en las que hago de Alfonso XII, que ya me consideran de la familia.

[...]

Le recuerdo emocionado, contándome que en una recepción de Don Juan Carlos I a los actores, cuando él le saludó con un enfático «¡Señor!», él le replicó riendo: «¡Majestad!». Y no menos emocionado, también recordaba lo que en cierta ocasión, en el Museo Thyssen, le había dicho la Infanta Pilar de Borbón: «Se lo he oído decir a mi padre muchas veces: «Parra, con su interpretación de Alfonso XII en el cine, ha hecho más por la monarquía española que ningún político». Sí, Vicente, lo dijo muchas veces». Los taxistas le llamaban don Alfonso y el Rey, majestad. Ya me contarán si no era para sentirse de la familia”.

EPÍLOGO

En el año 2011 los académicos Julio Montero y María Antonia Paz publicaron una obra titulada *Lo que el viento no se llevó*, cuyo propósito consistió en estudiar la memoria cinematográfica colectiva de los españoles, los modos de ir al cine en el pasado, el porqué se acudía al cine y los actores, directores y películas preferidos por aquellos espectadores; todo ello a partir de entrevistas a una generación nacida entre 1912 y 1927. Aunque las respuestas de los encuestados no sean evidencias empíricas, sí pueden resultarnos significativas para comprender las modas y los fenómenos culturales de la España que vivieron. En un capítulo referido al cine español entre 1960 y 1982, los autores señalan:

“La más presente en la memoria de nuestros encuestados es *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, con un total del 3% del total de las menciones. Le sigue *La violetera* con un 2,6% y el resto ya tienen cifras notablemente más bajas”²³⁵.

Más allá de los impresionantes números en taquilla, podemos afirmar que el film permaneció en la memoria de los españoles, considerándose como uno de los títulos más destacados del momento y sobreviviendo al paso del tiempo, como demuestran sus continuas reposiciones en los canales de televisión.

Curiosamente, PECSA Films y José Carreras Planas no pudieron disfrutar de semejante éxito ante la crítica y el público. Los problemas financieros que arrastraba la productora habían obligado antes a suspender temporalmente el rodaje, y este solo pudo reiniciarse gracias a la intervención de una distribuidora perteneciente a Juan Jesús Buhigas, Interpeninsular Films, que junto al exhibidor Maximiliano García Álvarez invirtió dinero en la producción a cambio de asumir los derechos de la película²³⁶. De esta manera, PECSA Films quedó completamente al margen de los beneficios, y poco tiempo después se vio obligada a cancelar su

²³⁵ Julio Montero y María Antonia Paz, *Lo Que El Viento No Se Llevó: El Cine En La Memoria de Los Españoles (1931-1982)* (Madrid: Ediciones Rialp, 2011), p. 146.

²³⁶ Cfr. Borau, p. 70.

actividad²³⁷. Ironías del destino, antes de fundar Interpeninsular Films en 1957 Juan Jesús Buhigas había hecho fortuna con la marca alemana Beta, propietaria de los derechos de las películas de *Sissy*²³⁸.

Sin embargo, la inactividad de PECSA Films no supuso un obstáculo para que *¿Dónde vas, Alfonso XII?* contase con una secuela en muy poco tiempo. Visto el éxito de su obra de teatro, Juan Ignacio Luca de Tena decidió escribir un nuevo libreto teatral a modo de continuación de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Dicha obra de teatro se tituló *¿Dónde vas, triste de ti?* y se estrenó en el teatro Goya de Madrid el 26 de septiembre de 1959, cuando ya había llegado a los cines -en algunas ciudades, de hecho, aún permanecía en cartelera- la película *¿Dónde vas, Alfonso XII?* En el teatro, los aplausos finales a la obra se mezclaron con vítores al rey y a la Corona, pues dicho estreno lo presenciaron desde un palco ni más ni menos que el príncipe Juan Carlos y su hermana la infanta Pilar²³⁹.

Así, aprovechando el tirón de la película *¿Dónde vas, Alfonso XII?* y viendo que *¿Dónde vas, triste de ti?* triunfaba en los teatros, se decidió adaptarla a los cines, comenzando el rodaje a principios de 1960 y con Alfonso Balcázar²⁴⁰ como director. La labor de producción corrió a cargo de Balcázar Producciones Cinematográficas, y en la escritura del guion intervinieron, de nuevo, Luis Marquina y Juan Ignacio Luca de Tena. Además, repitieron Enrique Alarcón como decorador, José F. Aguayo en la fotografía y Guillermo Cases como compositor. *¿Dónde vas, triste de ti?* se estrenó en abril de 1960, y todos los autores coinciden en señalarla como un descalabro respecto a su antecesora, pues Minguet Batllori habla de “fracaso comercial”²⁴¹, José Luis Borau dice que se estrenó “sin que alcanzara tanta fortuna”²⁴² y Moral y Colmenero precisan que “el argumento tiene menos escenas chispeantes o románticas, y resultó mucho más circunspecto para el público que había visto el anterior film”²⁴³.

Tanto Vicente Parra como Paquita Rico permanecerían grabados en la mente de los españoles como Alfonso XII y Mercedes de Orleans, y esto se

²³⁷ Cfr. Rimbau y Torreiro, p. 611.

²³⁸ Cfr. Rimbau y Torreiro, p. 172.

²³⁹ Cfr. Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 125.

²⁴⁰ Alfonso Balcázar (1926-1993), director de cine, productor y guionista. *¿Dónde vas, triste de ti?* fue su segundo film, tras rodar *La encrucijada* unos meses antes. En los años 70 filmó varios Espagueti western.

²⁴¹ Minguet i Batllori, ‘Cuadernos cinematográficos’, p. 36.

²⁴² Borau, p. 295.

²⁴³ Moral Roncal y Colmenero Martínez, p. 130.

dejó sentir en su posterior carrera cinematográfica. Vicente Parra volvió a interpretar a un rey en 1961, en *Cariño mío*, de Rafael Gil, y nunca logró desprenderse del papel de galán; con más pena que gloria continuó actuando tanto en los escenarios teatrales como en películas hasta su muerte en 1997. Por su parte, Paquita Rico actuó en menos de diez filmes hasta su retirada definitiva del cine en 1983, falleciendo en 2017.

CONCLUSIONES

La introducción a este estudio declaraba que fue una intuición aquello que animó a desentrañar cuanto sucedió detrás de las cámaras de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* La realidad poco ha correspondido con aquella intuición pues, si bien esta sirvió para iniciar la investigación, la verdad de los acontecimientos poco o nada tiene que ver con esa primera hipótesis. En un primer momento se consideró a *¿Dónde vas, Alfonso XI?* como una película histórica de carácter subversivo y revolucionario, en tanto que subyacía en sus diálogos un mensaje de propaganda favorable a la Monarquía y contra el régimen de Franco. Sin embargo, los fines de la película no fueron revolucionarios, sino principalmente comerciales, y el Régimen favoreció su producción y su difusión.

Las páginas anteriores han pretendido reunir la bibliografía existente sobre la película, tanto de los autores que más han estudiado el film (Minguet Batllori, Moral Roncal y Colmenero Martínez...), como los estudios parciales (Esther Pallardó, Aliaga Cárceles...) y las referencias y breves entradas en catálogos, manuales y diccionarios cinematográficos. A esa vasta información se ha pretendido otorgarle un orden y un sentido, observando datos que diferían entre sí y resolviendo incógnitas, complementando los saberes propios del cine con los de la disciplina histórica y, siguiendo un orden cronológico, describir la evolución de los acontecimientos desde la muerte de Mercedes de Orleans en 1878 hasta el estreno del film en 1958; cómo nace el mito, cómo se escribe, cómo pervive hasta la década de 1950, cómo se representa en la ficción y cómo, finalmente, se traslada a esta película.

De esta manera, en primer lugar, hemos visto que la trama de la película es acorde con la visión de Alfonso y de Mercedes ofrecida por la historiografía anterior a 1958, esto es, con la mitificación de los personajes. Para que la trama triunfara en los cines y agradara a los espectadores, no se podía ofrecer cualquier imagen de la Restauración y de los reyes de España. Era necesario forjar un mito y, si el mito ya existe, no desviarse de él, sino consolidarlo. Es necesario que Alfonso XII sea inteligente, viril y romántico, desvivido por Mercedes y reuniendo las virtudes de todo rey ejemplar, y Mercedes debe ser dulce, inocente y soñadora. La representación de la fría,

minuciosa y compleja realidad de los convulsos años de 1868 a 1878 no hubiese logrado el mismo objetivo de propaganda monárquica, además de que quizá tampoco hubiese agradado a los espectadores.

En segundo lugar, las connotaciones políticas derivadas del film nos permiten señalar que *¿Dónde vas, Alfonso XII?* no solo nos habla del siglo XIX, sino también del XX. Así, existe un segundo nivel de lectura que el espectador debe interpretar. Una película histórica no solo nos puede hablar de los acontecimientos pasados que describe, sino también del año de su estreno, de la sociedad que acude a verla, del sistema político que la promueve o la rechaza. En este caso, nos habla de la II República, de la posible -y deseada- restauración de don Juan de Borbón o del príncipe Juan Carlos, de las ventajas de la Monarquía como sistema de gobierno, de la dictadura de Franco.

En tercer lugar, y unido a lo anterior, estamos en condiciones de afirmar que la producción y el estreno de la película fue alentado por el régimen de Franco. La propaganda monárquica -a pesar de cuanto suponía nuestra primera hipótesis- no chocó con los intereses de Franco, sino que los benefició, pues precisamente el caudillo deseaba fomentar la opinión pública a favor del joven príncipe Juan Carlos, paladín de «su» restauración. Así obtuvo el film la consideración de «interés nacional», además de cumplir otras tantas funciones de interés para el Régimen como promocionar la imagen de España en el extranjero, presentándose como un país colmado de palacios de interés turístico.

En cuarto lugar, resulta complicado señalar un único motivo para el nacimiento de un film, una sola excusa para su rodaje, una sola razón para su existencia, y *¿Dónde vas, Alfonso XII?* no es una excepción. En verdad, son los fines comerciales los desencadenantes de su producción, unos fines estrictamente cinematográficos, auspiciados por el deseo de trasladar a las salas de cine un éxito teatral; así, su génesis no depende de las razones políticas, si bien es cierto que -con el rodaje ya en marcha- se decidió utilizar la película con fines políticos. Las connotaciones políticas son realidades secundarias que emanan de un fin comercial y cinematográfico.

En quinto lugar, la trama de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* no nace de la nada en 1958, sino que posee sus antecedentes tanto narrativos como culturales y sociales. Manuel Tamayo había escrito un guion titulado *Carita de cielo* que nadie se decidía a producir, y Luca de Tena había estrenado una obra de teatro en 1957. A partir del análisis comparativo, hemos podido comprobar que *Carita de cielo* poseía un carácter más histórico, y la obra de teatro -a pesar de su lenguaje solemne- se definía como una «comedia». El diálogo

entre ambos guiones y las circunstancias cinematográficas del momento (la caducidad del cine histórico y el gusto del público español por las películas folclóricas) es lo que terminó por construir el peculiar género de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, una cinta con aspiraciones históricas pero cuya trama principal se define como melodrama, además de incluir elementos propios del subgénero folclórico.

Por último, debemos señalar que la película *¿Dónde vas, Alfonso XII?* supo recoger los vientos favorables a la Monarquía y se rodó en el momento oportuno, aprovechando las posibilidades expresivas del séptimo arte y su capacidad para alcanzar a un público más amplio. El film no «despertó» el sentimiento monárquico, pues desde los años 40 se habían publicado libros de historia sobre Alfonso XII, en 1951 la biografía de Mercedes publicada por Ana de Sagrera supuso un éxito de ventas y en 1957 Luca de Tena estrenó una obra de teatro. La película de Amadori contó con mayor presupuesto, elevados recursos y mejores posibilidades expresivas, de modo que su mensaje monárquico se emitió con mayor eficacia. Y no solo eso, sino que al mito se le otorgó una imagen, la leyenda se plasmó en fotogramas. Ahora, los rostros de Alfonso XII y Mercedes de Orleans son los de Vicente Parra y Paquita Rico.

APÉNDICE

ROMANCE DE LA REINA MERCEDES (1948)²⁴⁴

Letra: Rafael de León y Antonio Quintero

Música: Manuel López de Quiroga y Miquel

I
Una dalia cuidaba Sevilla
en el parque de los *Mompansié*,
ataviada de blanca mantilla
parecía una rosa de té.
De Madrid con chistera y patillas
vino un real mozo muy cortesano
y a Mercedes besó en las mejillas
pues son los niños primos hermanos.
Un idilio de amor empezó a sonreír,
mientras cantan en tono menor
por la orillita del Guadalquivir:

Estribillo

María de las Mercedes,
no te vayas de Sevilla,
que en nardo trocarse puede
el clavel de tus mejillas.
Que quieras o que no quieras
y aunque tú no dices nada,
se nota por tus ojeras

²⁴⁴ Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara, y Jorge Jimenez Barrientos, *Poemas y Canciones de Rafael de León* (Sevilla: Alfar, 1997), p. 235-236.

que estás muy enamorada.
Rosita de Andalucía,
amor te prendió en sus redes
y puede ser que algún día
amor te cueste la vida,
María de las Mercedes.

II

Una tarde de la primavera
Merceditas cambió de color
y Alfonsito que estaba a su vera
fue y le dijo: -¿Qué tienes, mi amor?
Y lo mismo que una lamparita
se fue apagando la soberana,
y las rosas que había en su carita
se le volvieron de porcelana.
Y Mercedes murió empezando a vivir,
y a la plaza de Oriente, ¡ay dolor!,
para llorarla fue todo Madrid.

Estrillo

María de las Mercedes,
mi rosa más sevillana,
¿por qué te vas de mis redes
de la noche a la mañana?
De amores son mis heridas
y de amor mi desengaño
al verte dejar la vida
a los dieciocho años.
Adiós, princesita hermosa,
que ya besarme no puedes.
Adiós, carita de rosa,
adiós mi querida esposa,
María de las Mercedes.

Estrillo (final)

En hombros por los *Madriles*,
cuatro duques la llevaron
y se contaron por miles

los claveles que le echaron.
Te vas camino del cielo
sin un hijo que te herede.
España viste de duelo
y el rey no tiene consuelo,
¡María de las Mercedes!

**INFORME REDACTADO POR EL CENSOR ANTONIO FRAGUAS SAAVEDRA A
PROPÓSITO DE *¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?*, EXTRAÍDO DE LA FILMOTECA
NACIONAL, AÑO/07/10, EXPTE. 133-58, *¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?*
[MATERIAL DE TESIS]**

[...] sugestivo para los mercaderes de instituciones, es decir, para los que al margen de lo que ellos crean en su fuero interno y sientan en su corazón, [...] y financian los negocios que se apoyan en los supuestos sentimientos de los demás. Es esta una posición o postura (mejor postura que posición) absolutamente disculpable si el propósito crematístico no engaña o desdora esos sentimientos que sirven de base para el negocio planteado. Y es más disculpable aún si la trama, el enredo, la médula del asunto que se quiere explotar o negociar, se reviste de un empaque espectacular, elevado, digno y, consiguientemente, serio.

En esta película se han previsto, sin duda, muchos millones de pesetas de inversión; se sacrificarán grandes sumas a un rigorismo histórico y arquitectónico y fisonómico: se movilizarán grandes masas para copiar fielmente el Pronunciamiento de Sagunto, el éxodo de Don Carlos, las batallas “pacificadoras” contra las huestes carlistas, el recibimiento en Madrid de Alfonso XII, el llanto profundo por la muerte de una Reina Buena y, en fin, una porción de situaciones de un brillo y esplendor evidentes. Es una posición diametralmente opuesta a la “restauración” republicana, llena de mugre y de ansias de revancha. A mí, personalmente, me parece que esa posición es interesante.

Pero, todo esto, ¿es algo más que un documental más o menos costoso? Si se quiere hacer una película de significación decididamente monárquica, [...] que se haga una película inequívocamente política, con todas sus consecuencias sin limitar la intriga de una época tan complicada, a que Isabel II, discuta con Montpensier si ha sido o no un revoltoso.

Yo no puedo oponerme al rodaje de esta película. Pero sí me creo en el deber de informar que no lleva nada dentro de sí, para que llegue a

responder a la finalidad que se persigue políticamente, sin que ello quiera decir que no pueda resultar un gran negocio.

Yo propongo, por tanto, su aprobación, con el convencimiento íntimo de que será mucho más negocio comercial, que obra de propaganda de la institución monárquica -sin que, ni remotamente tenga nada que ver con el título, que es una expresión popular de un dolor ante la muerte de una Reina buena-.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Díaz, Josefa, Manuel José Gómez Lara, y Jorge Jimenez Barrientos, *Poemas y Canciones de Rafael de León* (Sevilla: Alfar, 1997)
- Aliaga Cárceles, José Javier, 'Vida, amor y muerte. El grabado como fuente iconográfica para la recreación histórica de la imagen de Alfonso XII en el cine', 2017, 779–99
- Amadori, Luis César, *¿Dónde Vas, Alfonso XII?* (España: Video Mercury Films, 2014)
- Aristóteles, *Poética*, ed. por Agustín García Yebra, 6th edn (Madrid: Gredos, 2017)
- Arocena Badillos, Carmen, *Un Colorista y Polidrico Laberinto. Los Largos Años 50 (1951-1962)* (Liceus, 2005)
- Aróstegui, Julio, *Don Juan de Borbón* (Madrid: Arlanza, 2002)
- Benet, Vicente José, *El Cine Español: Una Historia Cultural* (Barcelona: Paidós, 2012)
- Borau, José Luis, ed., *Diccionario Del Cine Español* (Madrid: Alianza, 1998)
- Borbón, Eulalia de, *Memorias de Doña Eulalia de Borbón: Infanta de España* (Barcelona: Juventud, 1958)
- Bornstein Sánchez, Alberto, 'El Pasado a 24 Imágenes Por Segundo: Reflexiones Sobre La Utilidad Del Cine Histórico', *Cuadernos de Historia Moderna*, 1991, 277–92
- Borràs Betriu, Rafael, *El Rey de Los Rojos: Don Juan de Borbón, Una Figura Tergiversada* (Barcelona: Plaza y Janés, 1996)
- Caparrós Lera, José María, *Historia Crítica Del Cine Español (Desde 1897 Hasta Hoy)* (Barcelona: Ariel, 1999)
- Castro de Paz, José Luis, *Un Cinema Herido. Los Turbios Años Cuarenta En El Cine Español (1939-1950)* (Barcelona: Paidós, 2002)
- Castro de Paz, José Luis, y Josetxo Cerdán, *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta Años de Cine Español* (La Coruña: Xunta de Galicia, 2005)

- Cerrillo Torremocha, Pedro César, 'Literatura y Juego: Las Canciones Escenificadas Infantiles', *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 59 (2004), 175–94
- Cortés Cavanillas, Julián, *Alfonso XII, El Rey Romántico* (Barcelona: Juventud, 1961)
- Dardé, Carlos, *Alfonso XII* (Madrid: Arlanza, 2001)
- Diez Puertas, Emeterio, 'El Canon Desde El Poder: El Cine de Interés Nacional (1944-1964)', en *XV Congreso Internacional Sobre Literatura, Periodismo y Cine: El Canon y Su Circunstancia* (Madrid: Universidad Complutense, 2014), pp. 1–13
- Figuerola, Agustín de, *La Sociedad Española Bajo La Restauración* (Madrid: Aspás, 1945)
- Filmoteca Española, *El Cine Español En Los Años 50 : 50 Años de La Filmoteca Española* (Madrid: Sociedad Estatal de Comunicaciones, 2003)
- García Ruiz, Víctor, y Gregorio Torres Nebrera, *Historia y Antología Del Teatro Español de Posguerra (1940-1975). IV, 1956-1960* (Madrid: Fundamentos, 2004)
- Gómez García, Manuel, *Diccionario Del Teatro* (Madrid: Akal, 1997)
- González Ballesteros, Teodoro, *Aspectos Jurídicos de La Censura Cinematográfica* (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981)
- González González, Luis Mariano, *Fascismo, Kitsch y Cine Histórico Español (1939-1953)* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009)
- Gubern, Román, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau, y Casimiro Torreiro, *Historia Del Cine Español*, 7th edn (Madrid: Cátedra, 2010)
- Harmut, Heine, *La Oposición Política Al Franquismo: De 1939 a 1952* (Barcelona: Crítica, 1983)
- Heredero, Carlos F., *Las Huellas Del Tiempo, Cine Español, 1951-1961* (Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993)
- Herrero Herrezuelo, Miguel Ángel, 'EL CINEFOTOCOLOR, Técnica, Filmografía, Análisis' (Carlos III de Madrid, 2016)
- Izquierdo Hernández, Manuel, *Historia Clínica de La Restauración* (Madrid: Plus Ultra, 1946)

- Luca de Tena, Juan Ignacio, *Mis Amigos Muertos* (Barcelona: Planeta, 1972)
- M. Torres, Augusto, *Directores Españoles Malditos* (Madrid: Huerga Y Fierro, 2004)
- Martín, Miguel, *Las Cuatro Vidas de Juan Ignacio Luca de Tena* (Barcelona: Planeta, 1998)
- Martínez Gil, Fernando, 'La Historia y El Cine, ¿unas Amistades Peligrosas?', *Vínculos de Historia*, 2013, 351–72
- Minguet i Batllori, Joan María, '¿Dónde Vas, Alfonso XII?', en *Antología Crítica Del Cine Español, 1906-1995: Flor En La Sombra*, ed. por Julio Pérez Perucha (Madrid: Cátedra, 1997)
- 'A propósito de las relaciones entre cine e historia: ¿Donde vas, Alfonso XII? o el relato como simulacro', *Cuadernos cinematográficos*, 1996, 27–36
- Monterde, José Enrique, 'Continuismo y Disidencia', en *Historia Del Cine Español*, 7th edn (Madrid: Cátedra, 2010), pp. 239–94
- 'El Cine de La Autarquía (1939-1950)', en *Historia Del Cine Español*, 7th edn (Madrid: Cátedra, 2010), pp. 181–238
- Montero, Julio., y María Antonia Paz, *Lo Que El Viento No Se Llevó: El Cine En La Memoria de Los Españoles (1931-1982)* (Madrid: Ediciones Rialp, 2011)
- Moral Roncal, Antonio Manuel, y Ricardo Colmenero Martínez, *Revolución y Contrarrevolución: El Siglo XIX Español En El Cine*, UAH Monografías. Humanidades (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2011)
- Oliva, César, *Teatro Español Del Siglo XX* (Madrid: Síntesis, 2002)
- Pavis, Patrice, *Diccionario Del Teatro* (Barcelona: Paidós, 2002)
- Pérez Galdós, Benito, *Episodios Nacionales. Quinta Serie, España Sin Rey; España Trágica; Amadeo I; La Primera República; De Cartago a Sagunto; Cánovas*, ed. por Francisco Caudet (Madrid: Cátedra, 2007)
- Quesada-Cañaverl, Julio, *Memorias Del Conde de Benalúa* (Madrid: Blass, 1924)
- Quintans, Rebeca, *Juan Carlos I. La Biografía Sin Silencios* (Madrid: Akal, 2016)

- Répide, Pedro de, *Alfonso XII: La Restauración de Un Trono* (Madrid: Gráficas Nebrija, 1947)
- Riambau, Esteve, y Casimiro Torreiro, *Productores En El Cine Español: Estado, Dependencias y Mercado* (Madrid: Cátedra, 2008)
- Ríos Carratalá, Juan Antonio, *Dramaturgos En El Cine Español (1939-1975)* (San Vicente del Raspeig, Alicante: Universidad de Alicante, D.L., 2003)
- Sagrera, Ana de, *La Reina Mercedes* (Madrid: Diana Artes Gráficas, 1952)
- Sánchez Noriega, José Luis, 'Momentos Significativos Del Cine Histórico Español', en *Apuntes Sobre Las Relaciones Entre El Cine y La Historia (El Caso Español)* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004), pp. 111–22
- Seco Serrano, Carlos, *Alfonso XII* (Barcelona: Ariel, 2007)
- Seguin, Jean-Claude, *Historia Del Cine Español* (Madrid: Acento Editorial, 1995)
- Soto Carmona, Álvaro, 'La Cuestión Monárquica Durante El Franquismo', en *La Corona En La Historia de España* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003)
- Suárez, Luis, *Don Juan: La Defensa de La Legitimidad* (Barcelona: Ariel, 2007)
- Franco* (Barcelona: Ariel, 2005)
- Tamayo, Manuel, y Juan Ignacio Luca de Tena, *¿Dónde Vas, Alfonso XII?, Guión Técnico*, 1958
- Toquero, José María, *Don Juan de Borbón, El Rey Padre* (Barcelona: Plaza y Janés, 1992)
- Vizcaíno Casas, Fernando, *Historia y Anécdota Del Cine Español* (Madrid: Adra, 1976)
- Zavala, José María, *Bastardos y Borbones* (Barcelona: Plaza y Janés, 2011)
- Zavala, José María, y Aquilino Duque, *Juan de Borbón* (Barcelona: Ediciones B, 2003)

HEMEROTECA**ABC**

Araujo-Costa, Luis, 'La Reina Mercedes', (Madrid, 29 January 1952), p. 11

Marquerie, Alfredo, 'En Lara Se Estrenó "¿Dónde Vas, Alfonso XII?"', De Juan Ignacio Luca de Tena', (Madrid, 21 February 1957), p. 37

Donald, 'Torre de Madrid: "¿Dónde Vas, Alfonso XII?"', (Madrid, 30 January 1959), pp. 55–56

Bravo, Julio, 'Un Rey En Escena', 2007,
<http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-02-2007/abc/Espectaculos/un-rey-en-escena_1631577237423.html> [accessed 9 May 2018]

DIARIO DE NAVARRA

González Ruiz, Nicolás, 'Las Cuatro Estaciones Del Teatro En 1957', (Pamplona, 1 January 1958), p. 3

'Espectáculos', (Pamplona, 4 July 1959), p. 4

DIARIO YA

N.G.R., 'Estreno de "¿Dónde Vas, Alfonso XII?"', De Juan Ignacio Luca de Tena', (Madrid, 21 February 1957), p. 6

'La Película Histórica Del Cine Español', (Madrid, 30 January 1959), p. 8

EL ALCÁZAR

"¿Dónde Vas, Alfonso XII?" En Real Cinema y La Torre de Madrid', (Madrid, 30 January 1959), p. 24

Baquero, Arcadio, 'Lara: Estreno de "¿Dónde Vas, Alfonso XII?"', De Juan Ignacio Luca de Tena', (Madrid, 21 February 1957), p. 24

EL CIERVO

'Restauración de Guardarropía', 1957, pp. 11–12

ESPECTÁCULO

October 1958, num. 129

November 1958, num. 130

HERALDO DE ARAGÓN

‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’, (Zaragoza, 21 February 1957)

Gallego, Pérez, “‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’”, (Zaragoza, 5 February 1959), p. 3

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

Bayona, José Antonio, ‘Estreno de “¿Dónde Vas, Alfonso XII?” En El Teatro Lara de Madrid’, (Barcelona, 21 February 1957), p. 7

‘Comedia-«¿Dónde Vas, Alfonso XII?»’, (Barcelona, 19 December 1957), p. 23

Luca de Tena, Juan Ignacio, ‘Autocrítica’, (Barcelona, 19 December 1957), p. 28

PRIMER PLANO

‘¿Dónde Vas, Alfonso XII?’, (Madrid, February 1959)