

DISCURSOS DE GÉNERO EN EL CINE CATÓLICO ESPAÑOL DE LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA: LA PECADORA. MARÍA DE MAGDALA (IGNACIO F. IQUINO, 1954)

GENDER DISCOURSES IN SPANISH CATHOLIC CINEMA IN THE 1950s: LA PECADORA. MARÍA DE MAGDALA (IGNACIO F. IQUINO, 1954)

ELENA MONZÓN PERTEJO
(Universitat de València)

RESUMEN

El cine español realizado bajo los preceptos nacionalcatólicos del régimen franquista es un material especialmente relevante para estudiar los discursos de género. En el presente texto se analizan dichos discursos en una producción de 1954 dirigida por Ignacio F. Iquino: *La pecadora. María de Magdala*. Con el análisis de dicho film se plantean dos objetivos principales: detectar las herencias de María Magdalena en la protagonista del film y demostrar cómo todo ello se articula en función de los ideales y contra-ideales de feminidad impuestos por el régimen dictatorial.

Palabras clave: Cine católico, Ignacio F. Iquino, historia de las mujeres, franquismo, María Magdalena.

ABSTRACT

The film, which was made under the national Catholic dictates of the Franco regime, is particularly relevant for the study of gender discourses. This text analyses these discourses in a 1954 production directed by Ignacio F. Iquino: *La pecadora. María de Magdala*. The analysis of this film has two main objectives: to detect the influence of Mary Magdalene in the protagonist of the film and to demonstrate how all this is articulated in terms of the ideals and counter-ideals of femininity imposed by the dictatorial regime.

Keywords: Catholic cinema, Ignacio F. Iquino, women's history, Francoism, María de Magdala, Mary Magdalene.

RESUM

DISCURSOS DE GÈNERE AL CINEMA CATÒLIC ESPANYOL DE LA DÈCADA DELS CINQUANTA: LA PECADORA. MARIA DE MAGDALA (IGNASI F. IQUINO, 1954)

El cinema espanyol realitzat sota els preceptes nacionalcatòlics del règim franquista és un material especialment rellevant per estudiar els discursos de gènere. En aquest text s'analitzen aquests discursos en una producció de 1954 dirigida per Ignacio F. Iquino: *La pecadora. Maria de Magdala*. Amb l'anàlisi del film es plantegen dos objectius principals: detectar les herències de Maria Magdalena a la protagonista del film i demostrar com tot això s'articula en funció dels ideals i contraideals de feminitat imposats pel règim dictatorial.

Paraules clau: Cinema catòlic, Ignacio F. Iquino, història de les dones, franquisme, Maria Magdalena.

INTRODUCCIÓN

El cine español de la década de los cincuenta es un fructífero campo de estudio para analizar las imposiciones del régimen, especialmente las del nacionalcatolicismo sobre las mujeres. Así, se trata de una década con un importante auge de producciones cinematográficas de carácter religioso en las que poder detectar dichos preceptos a partir del análisis de los discursos de género elaborados en las producciones audiovisuales. Los films, como manifestaciones culturales que evidencian cuestiones propias del contexto en que son creadas las obras, pero también como dispositivos que colaboran en la creación de subjetividades colectivas, son un elemento fundamental a la hora de estudiar la historia del siglo XX y las distintas cuestiones socioculturales de cada uno de los momentos. El enfoque de género –desigualdades, cuerpos, sexualidades, deseo, modelos de feminidad, etc.– está abriéndose camino en las investigaciones de las últimas décadas en relación al cine español. No obstante, son diversos los espacios para la reflexión y el análisis que aún quedan por abordar.

Uno de estos vacíos refiere a la obra del director de cine Ignacio F. Iquino (Valls, 1910- Barcelona, 1994), autor de una extensísima filmografía que abarca cincuenta años del siglo XX (1934-1984), atravesando periodos de importantes cambios tanto en el mundo cinematográfico como en el espacio cultural, político y social. Su debut como director se produce en los años de la Segunda República, continuándose durante el régimen franquista y llegando hasta los primeros años de la etapa socialista. Ignacio F. Iquino

no fue sólo director, sino también guionista y productor independiente con su compañía I.F.I. –activa desde 1949 hasta 1982–. Esta actividad empresarial, y su consecuente carácter comercial, requería de la obtención de ingresos para que la producción pudiera ser continuada. Por ello, sus películas reflejan y colaboran en la formación del gusto del público, así como en el imperativo de agradar a la crítica. Asimismo, también responden a la necesidad de obtener el beneplácito del régimen y sus juntas de clasificación, al tiempo que necesitan eludir los mecanismos censores de cada momento. La obra de Iquino, una de las más prolíficas del cine español y que abarca numerosos géneros cinematográficos –adaptaciones literarias, cine de aventuras, comedias, cine religioso, western, cine negro y cine del destape, entre otros– ha sido escasamente estudiada y, concretamente, existe una ausencia total en lo referido a estudios que aborden su obra atendiendo a la representación de las mujeres que en ella aparecen, a los discursos de género establecidos y su relación con los discursos normativo-hegemónicos de cada una de las etapas.¹ Así, siguiendo a Marc Ferro, miembro de la Escuela de los Anales y pionero en el estudio del cine en relación a la Historia, este medio artístico se convierte en fuente para dicha disciplina en tanto que documento de la época en la que es creado cada film.² A esta cuestión se volverá más adelante a la hora de establecer la metodología empleada para la presente investigación.

El objetivo principal de este texto reside en analizar los discursos de género en el film de Ignacio F. Iquino *La pecadora. María de Magdala*, del año 1954. Como el propio título indica, Iquino hace uso no sólo del mito de la Magdalena sino también de una heredera de la misma para elaborar un modelo de mujer en consonancia con los mandatos impuestos sobre las

1 Existe una única obra monográfica sobre la obra de Ignacio F. Iquino: la tesis doctoral de Ángel Comas quien realiza una biografía de Iquino analizando sus distintas etapas, así como el funcionamiento de su propia productora, todo desde el enfoque del ámbito de la Comunicación Audiovisual. Véase: COMAS, Ángel (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. Con anterioridad, Rimbau introdujo en su tesis doctoral un capítulo dedicado a I.F.I –la productora de Iquino– que años después retomó junto a Casimiro Torreiro en la publicación: RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2008), *Productores del cine español. Estado, dependencias y mercado*, Cátedra, Madrid. Junto a ello, algunas escasas y breves referencias a Iquino pueden encontrarse en obras de compendio, que también adolecen de esa falta de perspectiva de género, dándose la misma situación en las historias del cine español y los escasos artículos en revistas que suelen centrar la atención en alguna de sus películas concretas o dispositivos narratológicos empleados por el cineasta.

2 FERRO, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.

mujeres. Así, la detección de características propias de María Magdalena en la protagonista del film constituye el segundo objetivo aquí planteado. La creación de personajes herederos de María Magdalena no es una invención del director catalán, sino que cuenta con una larga trayectoria que se inicia en la década de 1910, siendo estas herederas concretadas en las *mujeres caídas*. Ejemplo de ello son películas como *An Innocent Magdalene* (Allan Dwan, 1916), *Way Down East* (David Griffith, 1920) o *The Eternal Magdalene* (Arthur Hopkins, 1919).³ En el caso del film de Iquino, la protagonista, Magda, es también una *mujer caída* elaborada bajo los discursos sobre las mujeres impuestos desde el régimen, especialmente desde los preceptos morales del nacionalcatolicismo y los órganos de regulación cinematográfica.

Metodológicamente, el artículo se articula mediante el uso de dos posicionamientos que, en principio, podrían parecer muy alejados entre sí, pero que su fusión no hace más que demostrar la capacidad integradora de la iconología fílmica. De este modo, se aunarán planteamientos propios de la tradición iconológica, así como de los estudios de género que toman como objeto el sujeto femenino en la dictadura franquista y el uso de las producciones cinematográficas como fuente para la historia, la historia de las mujeres en este caso concreto. En relación a esto último, es fundamental el planteamiento de Aurora Morcillo Gómez⁴ y su consideración del cuerpo de las mujeres como elemento discursivo sobre el que estudiar la ideología del nacionalcatolicismo, entendiendo estos cuerpos como microcosmos a partir de los que cimentar los relatos sobre la nación, hablando por tanto del "cuerpo alegórico de la nación". Morcillo explica que "el concepto de 'nación' se transmuta en la figura física de una mujer, con todas las cualidades que se le asocian: maternidad, vulnerabilidad, fertilidad...".⁵ Dichas asociaciones, plantea la autora, proceden de una relectura y adaptación de elementos propios de los ideales contrarreformistas y del Siglo de Oro, generando relevantes interrelaciones entre lo indicado en obras como *La*

3 MONZÓN, Elena (2020), "Las mujeres caídas como herederas de María Magdalena en el audiovisual (1910-1920), *Quintana: Revista Do Departamento De Historia Da Arte*, 19, pp. 211-222.

4 MORCILLO, Aurora (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Siglo XXI de España, Madrid; MORCILLO, Aurora (2008), *True Catholic Womanhood. Gender Ideology in Franco's Spain*, Cornell University Press, Ithaca; MORCILLO, Aurora (1999), "Shaping True Catholic Womanhood: Francoist Educational Discourse on Women", en Enders, Victoria L. y Radcliff, Pamela B. (eds.), *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, Albany, State University of New York Press, pp. 51-70.

5 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, pp. 7-8.

perfecta casada (1583) de Fray Luis de León o *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) de Luis Vives. Este vínculo entre las imposiciones dadas en la década de los cincuenta para las mujeres y las propias del barroco, es un elemento clave que se aprecia claramente en el film objeto de estudio y, concretamente, en el personaje de Magda, heredera de María Magdalena. Respecto a la iconología, es necesario indicar que Aby Warburg (1866-1929), padre de esta tendencia historiográfica, mostró un interés constante en el estudio de las reinterpretaciones que de las imágenes se producían en las diferentes épocas y culturas, indagando en cómo las fórmulas expresivas iniciales podían ver invertido su sentido al ser reformuladas en contextos diferentes del que fueron codificadas. Todo ello lo plantea Warburg en su teoría de la memoria social, analizando las distintas etapas para demostrar que dichas fórmulas tienen una continuidad y una variación a lo largo del tiempo, es decir que, aunque en letargo, se mantienen a lo largo del tiempo siendo cada renacimiento un momento susceptible de metamorfosis. En este sentido, Warburg utilizó el término *Nachleben* para referirse a la pervivencia de las imágenes de la Antigüedad y/o de su influencia. En consecuencia, las posibles variaciones se producirían debido a que cada reformulación se da un sistema de valores diferente al originario y, por lo tanto, renacen en función de los nuevos contextos.⁶

En este sentido, María Magdalena es entendida como uno de esos elementos que se han mantenido en la memoria social y que su presencia pervive en el ámbito cinematográfico. Si bien el personaje de la mujer de Magdala es fácil de demostrar en las obras audiovisuales que ponen en escena la historia de Jesús, existen también producciones cinematográficas en las que son sus herederas las que adquieren protagonismo. En este punto, resulta conveniente recurrir a otro de los principales teóricos de la tradición de estudios de la iconología, Fritz Saxl (1890-1948), especialmente a su planteamiento sobre "el poder magnético de las imágenes".⁷ Así, el mito de María Magdalena creado por la exégesis misógina y androcéntrica de la patrística latina, se ha convertido en un personaje que funciona para formular a distintas herederas. Dicho en otras palabras: María Magdalena se configura como un crisol en el que se condensan las diferentes ideas que los poderes de cada época proyectan e imponen sobre las mujeres. Al igual que hicieron, aunque con posiciones y planteamientos diferentes,

6 Al respecto véase WARBURG, Aby (2005), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid.

7 SAXL, Fritz (1989), *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza, Madrid, p. 12.

Theodore Ziolkowski –en el campo de la literatura– y Neil Hurley –en el audiovisual– en referencia a la figura de Jesús, en la presente investigación se muestra a la protagonista –Magda– como heredera de la Magdalena, creada debido al poder magnético de ésta.⁸

Por su parte, Erwin Panofsky (1892-1968) trataba las manifestaciones artísticas como *síntomas culturales* de una época, con el objetivo de realizar una historia cultural a partir de la historia de las imágenes. Esta cuestión entronca directamente con la planteada por Ferro al considerar las películas como fuente de la sociedad en la que fueron creadas. En definitiva, gracias al proceder propio de la iconología, en el que la obra de análisis se entiende como documento de una época cuyo estudio se dirige a realizar una Historia Cultural, se podrán detectar los distintos elementos ideológicos, de género, industria cinematográfica y otras cuestiones que han sido condensadas en el film seleccionado –y más específicamente en la protagonista del mismo–. De esta manera, el análisis no se queda encerrado en la propia obra, sino que ofrece información sobre el contexto en el que es creada y de la que forma parte inextricablemente.

Por todo ello, el texto se articula del siguiente modo: se inicia con un análisis del film centrando la atención principalmente en la heredera de la Magdalena y poniendo en conexión algunos de los rasgos del personaje con la tradición de la figura mítica; seguidamente, se descodifican los elementos del contexto que han sido previamente condensados en el film; para por último tratar de manera breve otras producciones audiovisuales de la década de los cincuenta e inicios de los sesenta en las que si bien no se puede hablar de herederas sí que aparecen ecos de la mujer mítica.

MAGDA Y MARÍA MAGDALENA, RELATO DE UNA CONVERSIÓN

Bajo el título *La pecadora. María de Magdala*, Ignacio F. Iquino pone en escena un argumento coetáneo a su época vinculándolo estrechamente a los tiempos y enseñanzas de Jesús. Esta conexión se establece, principal-

8 Ziolkowski analiza una serie de obras literarias de ficción en las que identifica “*fictional transfiguration*”, es decir, personajes y situaciones que cualquiera que sea “el significado o tema, son prefigurados de forma notable por figuras y acontecimientos popularmente asociados con la vida de Jesús tal y como es conocida por los Evangelios”, véase ZIOLKOWSKI, Theodore (2002), *Fictional Transfigurations of Jesus*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, p. 6. Neil Hurley, tomando como referencia el trabajo de Ziolkowski, aborda una tarea similar para el audiovisual, véase HURLEY, Neil (1982), “Cinematic Transfigurations of Jesus”, en May, John y Bird, Michael (eds.), *Religion in Film*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1982, pp. 61-78.

mente, por medio de la teatralización de una pasión en un pequeño pueblo de la España rural: Cervera.⁹ El film, en el que los primeros minutos están destinados al agradecimiento al asesor eclesiástico, Don Cipriano Montserrat, y a los ayuntamientos y autoridades eclesiásticas de los municipios en los que la película fue rodada, se inicia en los tiempos de Jesús, en concreto con un sermón de éste que, tan sólo referenciado por sus manos, proclama “no cometeréis adulterio”. Con la voz de un narrador en off, se crea el nexo de las palabras de Jesús con María Magdalena:

“No todos aceptaban la austeridad de su doctrina. No lejos de allí [trasladando el plano al interior de un palacio] existía el castillo de Magdala, que se distinguía por sus continuas orgías y escándalos (...). Lujuria, despotismo, de una hermosa mujer (...) que después de abandonar a su esposo, se refugió con su amante en el castillo donde, rodeada de lujo, celebraba banquetes que degeneraban en escandalosas bacanales”.

A medida que el narrador comenta la situación de la mujer, la cámara muestra a la pecadora junto a su amante, siendo abanicada por sus esclavos y rodeada de bailarinas con ropajes que poco ocultan de sus cuerpos. Esta fórmula ya había sido utilizada en diversos films, como la película *I.N.R.I.* de Robert Wiene (1923). Debido a las miradas que su amante dirige a las jóvenes, la Magdalena, arrebatada por los celos, insulta, abofetea y ordena que una de ellas sea apaleada. El narrador, después de presentar a la indecente cortesana, indica que la mujer cambió el rumbo de su vida pero que, con el paso del tiempo, “su ejemplo no sirvió de mucho”. La cortesana baila al ritmo de una música que se convierte en un *raccord* con el que se traslada la acción al presente, en concreto a una fiesta que está teniendo lugar en un piso de Madrid. Entre los asistentes hay una mujer

9 Aunque en la diégesis del film el nombre del pueblo no es mencionado explícitamente, el rodaje se produjo en Cervera, provincia de Lleida, donde unos años antes José Luis Sáenz de Heredia había filmado *La mies es mucha* (1948). Para el caso del film de Iquino, se aprovecha *La Passió* de Cervera que actualmente es Patrimonio Inmaterial de Cataluña y Andorra, con más de medio siglo de historia. Precisamente esta pasión fue declarada de interés público durante la dictadura franquista, concretamente en 1969. La filmación de las pasiones de diversas localidades tiene su origen con el propio nacimiento del medio cinematográfico. Así, ya en 1897 se estrenaba el film de Marc Klaw y Abraham Erlanger, productores norteamericanos, que se habían trasladado a Horitz (Bohemia) para filmar la pasión que tenía lugar en dicha localidad.

que, al tiempo que flirtea con todos los hombres, está celosa de que su amante fije su mirada en otra mujer, por lo que, tras abofetearlo, lo echa de la casa. Él es Carlos y ella, la marquesa, se llama Magda, estableciéndose así los primeros elementos que vinculan directamente a la Magdalena creada por la patristica con su heredera: su nombre y su estatus social pero también la lujuria, el adulterio y los celos.

A solas en su casa, Magda se dispone a llamar por teléfono. Mediante el montaje alternado, se ve a un grupo de cirujanos saliendo del quirófano en el momento en que suena el teléfono: es la marquesa que llama a su marido, uno de los médicos, para pedirle dinero. En este caso, se produce un *raccord* del despacho del cirujano a la casa de la marquesa a partir de la foto del hijo de ambos. En la casa de la mujer, Montse, tía de Magda que ha terminado por convertirse en su criada, es reclamada por la protagonista para que organice todo lo necesario para partir hacia el pueblo. Una vez allí son recibidas por la criada cuyo hijo, Antonio, se ha convertido en el cura del pueblo. En el encuentro entre Antonio y Magda se hace patente el contraste de hábitos entre ambos: ella le invita a café y tabaco, pero él ni bebe café ni fuma. El motivo del viaje se debe al deseo de Magda por vender unas tierras habitadas por gente muy humilde a la que la marquesa se refiere como "gentuza". Entre las distintas gestiones necesarias para realizar la transacción, Magda deberá engatusar al alcalde para que éste se muestre favorable a la venta de los terrenos, elemento clave para que se cumplan los deseos de la marquesa. De nuevo se presenta otra herencia de la Magdalena mítica: la codicia.

En el segundo encuentro entre Magda y Antonio, éste se encuentra escribiendo el guion de la pasión que se representará en el pueblo con motivo de la Semana Santa. Concretamente está redactando el momento en que María de Magdala ve a Jesús por primera vez, retornando la narración visual al siglo I: la cortesana, en su palacio, escucha clamores en la calle, interesándose por saber qué sucede, teniendo así las primeras noticias de Jesús de Nazaret. Esta manera de recrear el primer contacto de la pecadora con Jesús es también un elemento propio de las películas sobre la mujer de Magdala, habiéndose utilizado ya en el film de Miguel Contreras Torres *Magdalena. Pecedora de Magdala* (1947). Esta escena se convierte en presente al ser el ensayo para la representación de la pasión, justo en el momento en que entra la marquesa al auditorio. Magda, instalada en el patio de butacas, se mira en un pequeño espejo, mientras un grupo de hombres comentan la situación de la muchacha que interpreta a la Magdalena: la joven, cuando termine la representación, ingresará en un convento, al igual que hicieron las tres mujeres que anteriormente interpretaron ese mismo papel.

El vínculo entre la Magdalena y el espejo es otra cuestión propia de su tradición y que Iquino traslada para crear a su heredera. Así, en la pintura barroca, artistas como Artemisia Gentileschi (*La conversión de María Magdalena*, 1615-1616) (Fig. 1) o Juan Correa (*La conversión de santa María Magdalena*, 1669-1716) mostraban la conversión de la mujer de Magdala por medio de la renuncia a sus bienes materiales, destacando entre ellos el espejo, metáfora de la vanidad y uno de los objetos clave de la retórica barroca. Aunque el espejo conlleva diversos significados, cuando es una mujer la que se presenta ante el mismo, las connotaciones derivan hacia la vanidad, lo terrenal, lo superfluo y el vicio, funcionando el espejo como dispositivo que lleva a la mujer a la vanidad por medio de la preocupación por la belleza terrenal en detrimento del cultivo de la virtud y de la belleza del alma. Es por esto que cuando se representa la conversión de la Magdalena en sus aposentos, entre los elementos a los que renuncia se encuentra el espejo.

La trama avanza con la demanda de desahucio, momento en que Magda se enfrenta a los vecinos que van a ser expulsados de sus tierras. Éstos piden ayuda al alcalde, que marcha a casa de Magda para hacerle entrar en razón. Sin embargo, una vez allí, queda embrujado por las dotes de seducción de la marquesa, traicionando a los vecinos a los que había prometido su ayuda. A continuación, se produce un nuevo encuentro entre Magda y Antonio, quien le habla de María de Magdala y su conversión, ejemplificada en la repartición de sus riquezas y su posterior vida de penitente, relato que tan sólo genera indiferencia en la marquesa. Los vecinos que van a ser desahuciados se dirigen al marido de Magda, quien les promete que la demanda será retirada y podrán conservar sus hogares. Durante el Domingo de Ramos, el alcalde, totalmente enamorado de Magda, discute con ésta debido a la llegada de otro de los amantes de la mujer, Carlos, el que aparecía en la fiesta inicial de la película. Más adelante, y trasladada la acción al auditorio en el que se llevan a cabo los ensayos, se representa el momento de la entrada de la pecadora en casa de Simón. Desde el público, la marquesa interrumpe la escena con sus carcajadas, pero la representación continua hasta su cierre con las palabras de Jesús "tus pecados te son perdonados". En ese momento, Magda y Carlos son expulsados del teatro.

El marido de Magda, en su intento por frenar las acciones de la mujer, le ofrece dinero a cambio de paralizar la venta de las tierras. Sin embargo, Magda rechaza la oferta porque afirma que le divierte ver el sufrimiento de esa gente. Así, pese a los intentos del doctor, se produce el desahucio y, con él, las duras críticas que el pueblo y los concejales propinan al alcalde. Las familias desahuciadas deambulan errantes por las calles del pueblo,



Fig. 1. Artemisia Gentileschi, *La conversión de María Magdalena*, 1615-1616.

provocando la indignación de Montse que obliga a Magda a mirar por la ventana la desgracia que ha generado. El cura, Antonio, bajo la mirada de los desahuciados que desde la plaza observan el balcón de la marquesa, se dirige a ésta diciéndole que "nunca es tarde para arrepentirse". Unos minutos después, con la mirada fija en la plaza, se inicia la conmoción de Magda en el momento en que en la radio suena una música de órgano que le hace recordar las palabras de Antonio. Tras el tic-tac del reloj, clara actualización de los relojes de arena tan empleados en las *vanitas* barrocas, Magda coge un libro que se dispone a leer cuando vuelve a resonar en su interior la voz del cura. De nuevo, se produce un vínculo con la Magdalena, ya que ésta es representada absorta en la lectura cuando es mostrada en su faceta de vida contemplativa, ya sea en un interior o durante sus años de penitencia. Sólo la llegada de Carlos y otros amigos de la ciudad, con la intención de realizar una fiesta, hacen que Magda salga de su ensimismamiento. No obstante, la vida que antes hacía feliz a la protagonista, ahora no logra alejar la contrición de su interior. La mujer se sienta en la penumbra y rechaza los besos de Carlos. Montse, irritada por la situación, apaga la música y avisa a la marquesa de su marcha, dado que no puede aceptar que en Jueves Santo se encuentren realizando una fiesta.

A la mañana siguiente, los ruidos procedentes de la calle hacen que Magda se asome al balcón: es la procesión de Viernes Santo. La mujer, cubriéndose con un chal, baja de su casa y se santigua en la puerta de la iglesia a la que accede precisamente en el momento en que el cura habla sobre el perdón, el arrepentimiento y la justicia divina. Los feligreses se acercan a besar los pies del crucificado y, junto a ellos, va también Magda, que es reconocida por un grupo de mujeres que califican la situación de milagro. De nuevo en la representación de la pasión, se produce el momento del *Noli me tangere*, todo bajo la atenta mirada de Magda que, en lugar de reír, se encuentra arrodillada y totalmente cubierta por el manto. Es el momento en que su conversión ha llegado para quedarse, y el cuerpo se convierte en metáfora del alma, un cuerpo ahora decoroso, cubierto y recatado que no hace más que mostrar la conversión de la mujer.¹⁰ Ya en el cartel promocional de la película se anticipaba este cambio de rumbo de la mujer (Fig. 2). Se trata de un recurso que ya había sido puesto en práctica en los años veinte, con films como el de Cecil B. DeMille (*Rey de reyes*, 1927), y que tiene una fuerte continuidad en el cine mexicano de las décadas de los cuarenta y cincuenta con producciones como *Jesús de Nazaret* (José Díaz Morales, 1942), la ya mencionada película de Miguel Contreras Torres (*María Magdalena, pecadora de Magdala*, 1947) o *El mártir del calvario* (Miguel Morayta, 1952).

Finalmente, Magda devuelve los terrenos a las familias que había desahuciado, pero previamente se produce un accidente por el que una de las mujeres desahuciadas, cuyo hijo ha muerto, hiere a Magda en el corazón. La marquesa disimula su herida y les confiesa que está arrepentida por todo el mal que ha causado. Ya en su lecho de muerte, se despide de su marido y de su hijo. En el exterior, justo cuando se produce el fallecimiento de la protagonista, resuenan las campanas: es el momento de la resurrección dentro del ciclo de la pasión.

Con todo ello, se puede afirmar que el vínculo entre Magda, la marquesa, y María Magdalena, la cortesana, es explícito desde el propio título del film que alude, al mismo tiempo, a la mítica Magdalena y a la protagonista de la película. No obstante, se detectan más elementos que vinculan estrechamente a ambas mujeres. La herencia de una a otra se realiza también

10 MONZÓN, Elena (2015), "Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la pintura barroca y el cine", en García Mahiques, Rafael y Doménech García, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispánico*, Universitat de València, Valencia, pp. 265-276.



Fig. 2. Cartel promocional de la película.

por la voz del narrador que introduce la historia bíblica, donde la mujer de Magdala es presentada de modo similar a cómo ya se había hecho en décadas anteriores tanto en la industria hollywoodiense como en la cinematografía mexicana. En segundo lugar, por el nombre de la protagonista, Magda, y por su título de marquesa, que se equipara al nombre de Magdalena y a las leyendas relativas a que era propietaria de tierras y palacios además de muchas riquezas.¹¹ A todo ello se suma la presencia del espejo y del libro líneas atrás explicada. Además, la representación de la pasión

11 Es en *La Leyenda Dorada* donde Santiago de la Vorágine recoge las distintas leyendas que indicaban que María Magdalena, descendiente de reyes, y hermana de Marta y Lázaro, poseía multitud de riquezas y palacios en los que llevaba una vida de pecado. VORÁGINE, Santiago (2001), *La Leyenda Dorada*, 1, Alianza, Madrid, capítulo XCVI.

que llevan a cabo los habitantes del pueblo, se intercala con las acciones de la protagonista que inicia su redención y conversión al son de la pasión. No obstante, Magda, a diferencia de su antecesora, aunque logra el perdón de sus familiares, termina muriendo. De este modo, se muestra cómo la historia de Magda es una historia de conversión, del paso de la mujer repleta de todos los pecados a los estándares que el nacionalcatolicismo imponía sobre las mujeres. El dispositivo que activa este tránsito del pecado al decoro no es otro que *La Passió* de Cervera.

MAGDA Y LA MUJER CATÓLICA ESPAÑOLA

A partir del análisis del film, se puede afirmar no sólo que la protagonista es una heredera de María Magdalena, sino que también toda la película se articula por medio de contrastes que no hacen otra cosa que emitir los preceptos formulados por el régimen para las mujeres. Con dichos contrastes se muestra, de manera maniquea, la diferencia entre el bien y el mal, lo decoroso y lo inaceptable, para así elaborar el perfil que la mujer católica española debe cumplir y también de lo que debe rechazar, es decir, el *exemplum* y el anti *exemplum*, codificados ambos, al mismo tiempo, en el personaje de Magda y su itinerario vital. Todo ello se articula a partir de un cuerpo de mujer, el de Magda, y los espacios por los que transita en su propia pasión. Si la nación española puede concretarse en el cuerpo femenino, tal y como apunta Aurora Morcillo,¹² este film es un buen ejemplo de ello utilizando el caso concreto del cuerpo de Magda/Magdalena. Asimismo, siguiendo los planteamientos de esta autora en relación a que el franquismo retoma preceptos contrarreformistas para elaborar discursos de género,¹³ el hecho de que la película esté rodada en un entorno rural y tradicional y que la trama paralela a la historia de Magda sea *La Passió* que allí se representa, no hace más que reforzar esta idea de la herencia barroca para formular lo adecuado para las mujeres católicas de los años cincuenta. A ello se suma la referencia al espejo, un ejemplo más que demuestra cómo Iquino ha retomado otro elemento propio de la cultura barroca –que el propio régimen adaptaba a sus discursos– no sólo para vincular a Magda con la Magdalena, sino también para elaborar una capa más de significado en el discurso de género planteado: la *mujer católica española* se preocupará más de mirar a su interior rechazando la vanidad y lo temporal.

12 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, p. 7.

13 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, pp. 7-8.

Así mismo, el uso del cuerpo como metáfora del alma remite también al arte contrarreformista, en el que, a partir de los tratados elaborados bajo lo impuesto por el decreto *De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*,¹⁴ surgido de la sesión XXV del 4 de diciembre de 1563 del Concilio de Trento, se daban las prescripciones para pintar a los santos y santas, primando en ello lo decoroso. Un ejemplo clásico de la influencia de dicho decreto son dos Magdalenas penitentes realizadas por Tiziano: la previa al Concilio, con su torso desnudo (Palacio Pitti, 1533), y la realizada bajo los preceptos contrarreformistas (Museo del Hermitage, 1565), con un chal que cubre su cuerpo.

De este modo, el cuerpo de Magda en el film y el de las mujeres en general, encarnación de lo formulado por el nacionalcatolicismo de lo que deben y no deben ser *las mujeres católicas españolas*, se convierten en "receptáculos de las convenciones culturales que históricamente las han marcado bajo el rótulo de la femineidad". Esta femineidad no deja de ser un constructo misógino y conservador "basado en el proceso de la identidad católica castellana enraizado según la retórica oficial en la década final del siglo XV y la inicial del siglo XVI" elaborada a partir de lo indicado en fuentes literarias como *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) o *La perfecta casada* (1583), de Juan Luis Vives y Fray Luis de León respectivamente. Como indica Morcillo, "la virtud de estas mujeres radicaba en su modestia. En la Nueva España de 1939, el estado reactivará las virtudes del siglo de Oro -devoción, pureza y domesticidad-",¹⁵ virtudes de las que carece Magda hasta que, al llegar al entorno rural en plenos preparativos para la Semana Santa, recupera en su lecho de muerte.

Desde el inicio, lo católico -español- y lo corrupto se ponen en tensión por medio del sermón de Jesús dentro de la representación de *La Pasión* y la vida de Magda en la ciudad, convirtiéndose, como se ha indicado, la representación de la pasión en el dispositivo que activa la conversión de la protagonista. Con la música como elemento de continuidad, queda establecido el primer paralelismo entre la mujer de Magdala y la protagonista de la película: ambas pecadoras, con el sexo como elemento pecaminoso fundamental. En la tradición judeocristiana, el principal pecado asociado

14 Decreto "*De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, de la sesión XXV del Concilio de Trento, 4 de diciembre de 1563. Texto latino publicado en Roma en 1564, traducción al castellano realizada por LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1853), *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Librería de rosa, París, pp. 361-366.

15 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, p. 11.

a las mujeres era el de carácter sexual, y el nacionalcatolicismo realiza una intensa labor en lo referente a la represión sexual, especialmente de las mujeres, con las numerosas publicaciones doctrinales que surgieron en la década de los cincuenta. Mientras que las temáticas sexuales podrían parecer, en inicio, una cuestión limitada a la vida privada, tal y como indica Mónica García Fernández, “la armonía conyugal y la perfecta unión entre esposa y marido” no eran concebidas “como un asunto de índole privada, sino como una condición *sine qua non* para la estabilidad y orden social”.¹⁶ Por lo tanto, el sexo dentro del matrimonio era un elemento beneficioso, aspecto que Magda incumple no sólo por no mantener relaciones con su marido –desestabilizando así el núcleo familiar–, sino también por el adulterio. Así mismo, entre las directrices dadas en relación a la sexualidad, ésta se consideraba indisociable de la reproducción, y Magda únicamente ha tenido un descendiente, insinuándose que la protagonista ha utilizado los tan censurados métodos anticonceptivos.

Una vez Magda se encuentra en el pueblo, se dispone todo un entramado de opuestos entre el mundo urbano y el rural, caracterizando al primero como espacio de inmoralidad y perversión, mientras que el segundo aparece como garante de las tradiciones, la humildad, la rectitud y la moral cristiana. De este modo, es la vida en la gran urbe la que permite a Magda desarrollar su vida de pecado e inmoralidad, mientras que la llegada al pueblo, habitado por una comunidad unida por la fe cristiana, se presenta como el lugar propicio para que la mujer se reconozca a sí misma como pecadora y decida, aunque tarde, cambiar el rumbo de su vida. Esta contraposición moral entre el mundo urbano y el rural aparece también en otros films de la época. Así, en la película *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951) la joven que emigra junto a sus padres a la ciudad en busca de trabajo, termina convirtiéndose en prostituta, ya que la situación de la gran urbe arroja a la joven a una profesión de la que, en teoría, habría quedado libre en el pueblo. Por lo tanto, se aprecia una reminiscencia aún vigente que predominó en la primera década de la dictadura franquista, en la que “los ambientes urbanos y cosmopolitas, alejados de lo castizo y de lo rural, fueron imaginados por el franquismo como anti-patrióticos, amoraless y extranjerizados”.¹⁷

16 GARCÍA, Mónica (2017), “Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968”, *Ayer*, 105 (1), p. 220.

17 RINCÓN, Aintzane (2014), *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, p. 83.

De este modo, los años cincuenta, tal y como se muestra en el film de Iquino, se convierten en un espacio de tensiones entre la tradición y la modernidad considerada extranjerizante, una modernización que afecta de lleno a las cuestiones de género. De hecho, "el desafío al que habría de hacer frente el régimen (...) consistiría en buscar la forma de preservar la tradición en un contexto presidido por un imparable proceso de modernización".¹⁸ En este entramado de tensiones y opuestos, los discursos de género cobran vital importancia, siendo la idea de mujer tradicional y católica la que debía recuperarse. En esta estrategia de definición de los roles de género y "para convencer a las mujeres de España de que les convenía recuperar el modelo tradicional, el régimen glorificaría el ámbito doméstico y las animaría a ser madres y 'reinas del hogar'".¹⁹ Para su fundamento, no sólo se contaba con las obras literarias previamente mencionadas, sino también con la encíclica que en los años treinta el Papa Pío XI había dictado: la *Casti connubii* de 1930. Así, la *mujer católica (española)* debía conocer y aceptar no sólo "la primacía del varón sobre la mujer" sino también la "diligente sumisión de la mujer y su rendida obediencia", señalándose desde la encíclica que la emancipación de la mujer era "un crimen horrendo".²⁰

En relación directa con todo lo anterior, se encuentra el aspecto físico de Magda. Al principio del film, aparece vestida como una mujer moderna y con actitudes que nada tienen que ver con la modestia, el recato o la sumisión: es una mujer que lleva pantalones, bebe alcohol y es fumadora. A su llegada al pueblo, su aspecto provoca distintos comentarios relacionados, principalmente, con el uso de pantalones en lugar de falda y por su hábito de fumar, elementos considerados como actitudes masculinas contrarias a lo que debía ser la naturaleza femenina. Para las mujeres, la máxima virtud era la maternidad que, en el caso de Magda, a pesar de ser madre, se muestra carente de instinto maternal hasta el final de la película, cuando en su lecho de muerte muestra, por primera y única vez, el amor a su hijo. Todos estos elementos remiten a las prescripciones franquistas sobre la mujer, en concreto a las directrices orientadas a la regulación de su aspecto y comportamiento. Como apunta Rincón Díez, "el franquismo consideró que la Segunda República había permitido que las mujeres des-

18 BLASCO, Inmaculada (2014), "Género y nación durante el franquismo", en Michonneau, Stéphane y Núñez, Xosé M. (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Casa Velázquez, Madrid, p. 68.

19 BLASCO, Inmaculada (2014), "Género y nación durante el franquismo", p. 68.

20 https://www.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19301231_casti-connubii.html

empeñaran funciones que no les eran propias, llevándolas a descuidar las tareas que, por naturaleza, sí les correspondían”, de manera que mientras en los años de la República las formulaciones de la encíclica de Pío XI no se habían convertido en dictado que seguir, durante el franquismo se transforman en base fundamental para crear ese modelo de femineidad que debía ostentar toda mujer católica y española. Por lo tanto, “el modelo de la *mujer moderna*” –esto es, el de la mujer de la II República– “simbolizó para el franquismo la alteración del orden de género, el grave deterioro de las costumbres y de los valores que la mujer debía encarnar”.²¹ De esta manera, con el personaje de Magda se están mostrando todos los males de esa *mujer moderna* que encarnaba “un modelo doblemente negativo: ellas habían traicionado su naturaleza femenina y, con ello también su identidad nacional”. En consecuencia, el cuerpo como metáfora del alma se convierte también en metáfora y encarnación no sólo de la nación sino también de la propia idea de españolidad, una identidad alejada de los cambios producidos durante la Segunda República. En definitiva, “a partir de la lógica totalizadora y reduccionista que imperó en la posguerra”, los cuerpos de las mujeres de la etapa republicana “se identificaron con el feminismo, las ideologías moralmente disolventes y la introducción en el país de tendencias extranjeras que diluían la esencia patriótica”.²²

Por lo tanto, Magda se acerca peligrosamente a esa mujer moderna que atenta no sólo contra la moralidad y el decoro, sino también contra la propia identidad, al ser adúltera y vestir con atuendos alejados de la modestia y del recato impuestos a las mujeres. Si bien es cierto que la película desarrolla su trama a mediados de la década de 1950, momento en que España progresivamente abandona las posiciones autárquicas comenzando su apertura al exterior, también es cierto que se trata de un periodo en el que la Iglesia Católica aumenta su presencia y poder en el régimen. De esta forma, es en esta segunda década de la dictadura, cuando se incrementa la presencia de católicos en el régimen en sustitución de los hombres del Movimiento. El aperturismo conllevaba un aumento de los peligros que entrañaban las modas y actitudes extranjeras y, por ello, se necesitaba de una mayor vigilancia, cuyas bases morales serían las dictadas por la Iglesia. En consecuencia, los años cincuenta se articulan como un momento transitorio entre la autarquía y el desarrollo económico, tensión que provo-

21 RINCÓN (2014), *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, p. 83.

22 RINCÓN (2014), *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, p. 81.

ca que los discursos de género tengan todavía mayor relevancia. Dicho en otras palabras, se produce una tensión “por un lado, entre el empeño del régimen por controlar y disciplinar los cuerpos de las mujeres, poniéndolos al servicio de sus ideales nacionales y católicos; y, por otro lado, los cambios económicos y sociales que amenazan y debilitan ese control cada vez menos omnipresente”.²³

De hecho, la década de 1950 es un periodo en que la industria cinematográfica vive ciertas transformaciones, en especial en lo referido al ámbito de la censura. Así, en 1951, bajo la dirección de Arias Salgado, se crea el Ministerio de Información y Turismo en el que se incluía la Dirección General de Cinematografía y Teatro y, un año después, la Junta de Clasificación y Censura.²⁴ Como se ha avanzado, la Iglesia tendrá un papel destacado en las actividades censoras. Su actitud al respecto quedará ejemplificada en la Semana de Cine Religioso de Valladolid, cuyo primer encuentro tuvo lugar en 1956. En estos encuentros quedaron recogidas algunas de las principales líneas –formuladas en los años anteriores– que orientarían las relaciones entre la Iglesia y el Cine. Así, la Semana vallisoletana es definida no como “un festival” sino como “una exégesis de lo fílmico”, y el cine es considerado como un “medio de expresión del afán del hombre por ser digno de su Creador, lo que implica un profundo sentido religioso”. Ante las inmoralidades detectadas en muchas de las películas, en la Semana de Valladolid se advertía de estos peligros –“incursiones del mal”–, siendo los miembros de la Iglesia los encargados de proteger “los más altos valores del hombre” y “de prevenir a sus fieles sobre el peligro”.²⁵

Como guía de la postura que la Iglesia debía tomar ante las creaciones audiovisuales, se contaba con la encíclica *Vigilanti Cura* de Pio XI (Roma, 29 junio de 1936) a la que seguiría, en 1957, la de Pio XII, *Miranda Prorsus* (Roma, 8 de septiembre de 1957). En la encíclica de 1936, Pio XI enfatizaba el poder del cinematógrafo no sólo para influir en la sociedad, en los comportamientos y en la moral, sino también en la imagen que la industria cinematográfica podría crear de la nación a la que perteneciera. La moral –católica– se convierte en un elemento recurrente en la encíclica, indicando que el cine debe “encaminarse a perfeccionar debidamente al hombre en la virtud y en la moral” y que, en consecuencia, “debe regirse por las normas y preceptos morales”. Para ello, insiste el pontífice, se con-

23 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, p. 8.

24 MONTERDE, José E. (2005), “Continuismo y disidencia (1951-1962)”, en Gubern, Román, Monterde, José E. et. al., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, pp. 239-255.

25 RODRIGO, Pedro (1965), *Conversaciones de Cine de Valladolid*, Razón y Fe, Madrid, pp. 6 y 9-10.

vierte en necesidad mantener una actitud activa y vigilante con el objetivo de que “el cinematógrafo no siga siendo una escuela de corrupción”, sino que cambie su rumbo para transformarse “en un precioso instrumento de educación y de elevación de la humanidad”. Es por ello que se afirma que el cine siempre debe seguir “los principios de la moral cristiana”, que no son otra cosa que “los principios de la sana moralidad”.²⁶ Todo ello tuvo un importante impacto en la creación de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica (orden del 28 de junio de 1946), donde los sectores católicos ya contaban con un papel destacado, como se aprecia en el cuarto punto de las competencias atribuidas a la Junta: “Los acuerdos de la Junta serán tomados por mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto”.²⁷

La caracterización del personaje de Magda está influenciada también por las *femmes fatales* del cine internacional que también tenían cabida en las producciones nacionales, como es el caso del personaje interpretado por Lucía Bosé en el film, un año posterior al de Iquino, *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Por lo tanto, aunque en los años cincuenta se abandona, progresivamente, el cierre a las modas extranjeras y a la influencia de éstas en el vestuario de las mujeres, en el film de Iquino se aprecia claramente cómo la conversión de Magda supone un retorno a la imagen de la mujer tradicional alejada de influencias extranjerizantes, convirtiendo, al igual que sucede con María Magdalena, su cuerpo en un elemento asexuado en aras de eliminar de su alma cualquier rastro de pecado. De este modo, en la conversión de Magda parecen hacerse realidad los deseos del arzobispado de Zaragoza promulgados una década antes:

“Después de la guerra pasada, en la cual Dios Nuestro Señor nos ha castigado tan duramente por nuestros pecados e infidelidades, existentes todavía las llagas abiertas y las pérdidas de tantos parientes, deudos y amigos, parecía que habían de moverse las mujeres cristianas a la penitencia y enmienda de las costumbres pasadas y

26 *Vigilanti Cura* (29 junio 1936): Carta encíclica 29 junio 1936. Sobre el cinematógrafo. https://www.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html

27 Texto citado en GUBERN, Román (1975), *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona, pp. 343-344.

a la práctica de la santa austeridad y modestia. Por desgracia no es así; la inmoralidad crece desmesuradamente y es necesario que nos apremuremos a evitar tantos males y a recordar las reglas dictadas por la Iglesia".²⁸

EL CINE CATÓLICO ESPAÑOL DE LAS DÉCADAS DE LOS CINCUENTA Y SESENTA: ECOS DE LA MÍTICA MAGDALENA

Ignacio F. Iquino, director del film, es uno de los productores independientes que se mantienen en la década de 1950, momento en el que surgen distintas productoras asociadas a los intereses de la Iglesia, como Ariel, Pesca, Aspa Films y Procusa.²⁹ La estructura narrativa, así como el planteamiento general de la película, ya había sido puesto en práctica por Iquino en una producción anterior: *El Judas*, de 1952, fecha en la que en Barcelona tenía lugar el XXXV Congreso Eucarístico Internacional. En este caso, también en el contexto de una pasión –la de Esparraguera–, se genera un esquema similar teniendo como protagonista no a la mujer de Magdala y su heredera, sino a Judas y su descendiente. En su filmografía anterior, Iquino también había introducido cuestiones religiosas, mostrando el catolicismo como solución o alivio a los problemas de sus personajes. Así sucede en *Noche sin cielo* (1947), *El tambor de Bruch* (1948) o *La familia Vila* (1949). Sin embargo, no es hasta *El Judas* cuando Iquino realiza una obra en la que el tema religioso, y las acciones propias del buen católico, son las predominantes en el argumento. En esa época, el cine religioso estaba dominado por personajes que formaban parte de la Iglesia o que, por determinados acontecimientos en sus vidas, descubrían su vocación religiosa, enfrentándose a cuestiones de orden moral y social.³⁰

28 Circular número 13 "Sobre la modestia cristiana", *Boletín Eclesiástico Oficial del Arzobispo de Zaragoza* (12-6-1940), p. 182, Archivo Diocesano de Zaragoza, citado en BLASCO, Inmaculada (1997), "Moda e Imágenes Femeninas durante el Primer Franquismo: entre la Moralidad Católica y las Nuevas Identidades de Mujer", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 2, pp. 83-93. Véase todo este trabajo en relación al tema de la vestimenta y los modelos de comportamiento femeninos.

29 El desarrollo de las distintas productoras cinematográficas en la década de 1950 queda explicado en MONTERDE (2005), "Continuismo y disidencia (1951-1962)", pp. 258-264.

30 Para un análisis completo de la filmografía y actividad como productor de Iquino, véase COMAS (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*. Respecto a las temáticas del cine religioso del momento, véase BENET, Vicente J. (2012), *El cine español. Una Historia Cultural*, Paidós, Barcelona, pp. 254-256.

No era Iquino el único en realizar películas de temática religiosa que agradasen al régimen y a las juntas censoras. En esta coyuntura, otros muchos directores utilizaron argumentos de base católica para sus producciones, como es el caso de Sáenz de Heredia con *La mies es mucha* (1948), Nieves Conde con *Balarrasa* (1950) o Rafael Gil con *Sor Intrépida* (1952), por mencionar únicamente algunas de las producciones de esta tendencia. En este estado de cosas "resulta lógico que Iquino se montase al carro del cine religioso, pero es significativo que solamente hiciese dos films".³¹ En su investigación, Comas atestigua la motivación económica que llevó a Iquino a realizar *El Judas*, señalando que su objetivo principal era lograr la mención de "Interés Nacional" y, de ese modo, asegurarse la recompensa económica tan necesaria para un productor independiente. Para el estreno del film, Iquino preparó una gran campaña publicitaria favorecida por las opiniones positivas que obtuvo tanto de la crítica como del público. Aunque el director declaró, más de dos décadas después, su continuo miedo a ofender a las instituciones religiosas y, en consecuencia, a toparse con los impedimentos de la censura, ésta le llegó por haber realizado dos doblajes: uno en castellano, otro en catalán.³²

De este modo, con *La pecadora* Iquino pretendía retomar el éxito que había logrado con *El Judas* dos años antes. Esta estrategia encaja a la perfección con su situación de productor independiente y su necesidad de realizar películas que pasaran la censura, gozaran del gusto del público y que todo ello se tradujera en ingresos de taquilla: "sin comercialidad no hay continuidad. Si no ganas dinero con una película no puedes hacer la siguiente".³³ Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de Iquino para publicitar el film, así como por ser elegida como actriz principal la famosa vedette del momento Carmen de Lirio, la película no obtuvo el mismo éxito que su precedente. No obstante, con la elección de María Magdalena por parte de Iquino se revela cómo la mujer de Magdala, en su articulación como pecadora y cortesana, es utilizada para crear una película en la que la protagonista funciona como modelo ejemplarizante de acuerdo a la ideología de las instituciones dominantes del momento.

31 COMAS (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*. p. 265.

32 Sobre las declaraciones de Iquino véase COMAS (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, pp.265-267. Para la censura en relación a la cuestión del idioma véase GUBERN (1975), *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, pp. 71-73.

33 *El País*, 11 mayo 1986, citado en COMAS (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, p. 443.

Entre 1955 y 1963 se producían otras dos películas españolas en las que también se hacía una actualización de temáticas del Nuevo Testamento. Una de ellas es la dirigida por Rafael Gil, *El canto del gallo* (1955), producida por Aspa Films. El film está ambientado en la Hungría bajo la ocupación soviética. En este contexto, un joven cura reniega de su profesión –como hiciera Pedro con Jesús– para así eludir la persecución de los comunistas. Por tanto, en este caso se trataría de un heredero de Pedro negando su fe. Si bien no es posible detectar en este film a una heredera directa de María Magdalena, sí que aparece un personaje contaminado con los rasgos míticos de la mujer de Magdala. Así, durante su huida, el protagonista encuentra refugio en la casa de una prostituta que, aunque por la influencia del joven cura parece iniciar el camino del perdón y la redención, no logra alcanzar la salvación. Se vuelve a ver así cómo la influencia de los personajes de la Iglesia son tratados como dispositivos para que las *mujeres caídas* puedan iniciar un camino de conversión, al igual que sucedía en el film de Iquino con Magda y el cura Antonio.

El otro film en el que se encuentran ecos de la pecadora de Magdala es el realizado bajo la dirección de Ramón Torrado: *El Cristo Negro*, ya de 1963. En este caso, lejos de España o de Hungría, la acción se sitúa en un contexto colonial en donde el protagonista es un joven negro que presencia el asesinato de su padre a manos del tirano capataz blanco. El huérfano, llamado Mikoa, pasa a ser acogido en la misión del padre Braulio, donde será adoctrinado en la fe cristiana y, tras bautizarlo, pasará a llamarse Martín. El personaje que en principio podría asemejarse a la Magdalena es una joven negra enamorada de Mikoa, que niega todo lo que tenga que ver con las creencias cristianas y todo aquello que provenga de los ocupantes de su país. La muchacha tan sólo se convierte al cristianismo en la última escena cuando, a los pies de la cruz donde se encuentra Mikoa muerto, le promete que rezará por él. De este modo, la sombra de la Magdalena parece gravitar sobre el personaje, pero son insuficientes los elementos para considerar a la joven como una heredera del personaje mítico.

CONCLUSIONES

En definitiva, se puede afirmar que el cine es un mecanismo que articula discursos de género que conectan, en este caso por su carácter eminentemente comercial, así como la fuerte censura por parte del régimen, con los preceptos elaborados bajo ideales nacionalcatólicos. La filmografía de Iquino es un corpus relevante para analizar estas cuestiones independientemente de la calidad de sus obras. Por el contrario, lo que aquí ha primado para seleccionar el objeto de estudio, tal y como se hace en el ámbito de

estudios de la iconología –fílmica–, no es la calidad de la obra sino la importancia de ésta como *síntoma cultural* de la época, en la misma línea que planteaba Ferro. Además, el cine es un importante continuador de elementos propios de culturas previas y su visualidad, tal y como se ha demostrado con la herencia de la mítica Magdalena. Un mito que a lo largo de los siglos ha funcionado, y sigue funcionando, como receptáculo de los ideales hegemónico-patriarcales de los distintos poderes sobre las mujeres. Así mismo, el film recoge también aspectos propios de la tradición cultural de esta mujer y otros elementos de la cultura barroca. De este modo, se demuestra cómo lo indicado por Morcillo puede ser analizado también desde el ámbito del audiovisual.

De manera más concreta, y en relación a los dos objetivos planteados, se ha demostrado cómo la protagonista del film es una clara heredera de la mítica Magdalena, formulada como una *mujer caída* que encarna todos los rasgos que el régimen franquista rechazaba para las mujeres. De este modo, se aprecia también cómo los discursos de género emitidos por el nacionalcatolicismo se hacen patentes en el film, siendo el cuerpo de Magda/Magdalena el receptáculo de todos ellos. Así mismo, la construcción del personaje ha sido elaborada tomando como referencia diversos aspectos procedentes de los ideales contrarreformistas, que también aparecen en las obras pictóricas de la época sobre la Magdalena. Por otra parte, el uso de la representación de *La Passió*, le sirve a Iquino como mecanismo para trazar el itinerario de conversión de Magda. Con este recurso, se posibilita también la introducción de otros preceptos del régimen, como la importancia de las tradiciones –católicas principalmente–, la humildad, el decoro y la recta moral religiosa. Todas estas cuestiones se hacen patentes en la transformación del cuerpo de Magda, que al funcionar como metáfora no sólo del alma sino también de aquello que se considera como adecuado para la mujer española, pasa de un cuerpo *moderno* a un cuerpo asexualizado, cubierto de ropajes, modesto y decoroso. En definitiva, la obra cinematográfica se convierte, al mismo tiempo, en objeto de análisis y fuente histórica en la que se muestran las tensiones propias de la década de los cincuenta en lo relativo a las tensiones entre tradición y modernidad, así como los discursos de género que remiten de sobremanera a la tradición.

BIBLIOGRAFÍA

BENET, Vicente J. (2012), *El cine español. Una Historia Cultural*, Paidós, Barcelona.

BLASCO, Inmaculada (1997), "Moda e Imágenes Femeninas durante el Primer Franquismo: entre la Moralidad Católica y las Nuevas Identidades de Mujer", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 2, pp. 83-93.

BLASCO, Inmaculada (2014), "Género y nación durante el franquismo", en Michonneau, Stéphane y Núñez, Xosé M. (eds.), *Imaginarrios y representaciones de España durante el franquismo*, Casa Velázquez, Madrid, pp. 49-71.

COMAS, Ángel (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

FERRO, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.

GARCÍA, Mónica (2017), "Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968", *Ayer*, 105 (1), pp. 215-238.

GUBERN, Román (1975), *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona.

HURLEY, Neil (1982), "Cinematic Transfigurations of Jesus", en May, John y Bird, Michael (eds.), *Religion in Film*, University of Tennessee Press, Knoxville, pp. 61-78.

LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (trad.) (1853), *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Librería de Rosa, París.

MONTERDE, José E. (2005), "Continuismo y disidencia (1951-1962)", en Gubern, Román y Monterde, José E. et. al. (eds.), *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, pp. 239-255.

MONZÓN, Elena (2015), "Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la pintura barroca y el cine", en García Mahiques, Rafael y Doménech García, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispánico*, Universitat de València, Valencia, pp. 265-276.

MONZÓN, Elena (2020), "Las mujeres caídas como herederas de María Magdalena en el audiovisual (1910-1920)", *Quintana: Revista Do Departamento De Historia Da Arte*, 19, pp. 211-222. <https://doi.org/10.15304/qui.19.5984>.

MORCILLO, Aurora (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Siglo XXI de España, Madrid.

MORCILLO, Aurora (2008), *True Catholic Womanhood. Gender Ideology in Franco's Spain*, Cornell University Press, Ithaca.

MORCILLO, Aurora (1999), "Shaping True Catholic Womanhood: Francoist Educational Discourse on Women", en Enders, Lorée y Radcliff, Pamela (eds.), *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, State University of New York Press, Albany.

RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2008), *Productores del cine español. Estado, dependencias y mercado*, Cátedra, Madrid.

RINCÓN, Aintzane (2014), *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

RODRIGO, Pedro (1965), *Conversaciones de Cine de Valladolid*, Razón y Fe, Madrid.

SAXL, Fritz (1989), *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza, Madrid.

VORÁGINE, Santiago (2001), *La Leyenda Dorada, 1*, Alianza, Madrid.

WARBURG, Aby (2005), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid.

ZIOLKOWSKI, Theodore (2002), *Fictional Transfigurations of Jesus*, Wipf and Stock Publishers, Eugene.

FILMOGRAFÍA

An Innocent Magdalene (Allan Dwan, 1916).

Balarrasa (José Antonio Nieves Conde, 1950).

El canto del gallo (Rafael Gil, 1955).

El Cristo Negro (Ramón Torrado, 1963).

El Judas (Ignacio F. Iquino, 1952).

El mártir del calvario (Miguel Morayta, 1952).

El tambor de Bruch (Ignacio F. Iquino, 1948).

I.N.R.I. (Robert Wiene, 1923).

Jesús de Nazaret (José Díaz Morales, 1942).

La familia Vila (Ignacio F. Iquino, 1949).

La mies es mucha (José Luis Sáenz de Heredia 1948).

La pecadora. María de Magdala (Ignacio F. Iquino, 1954).

Magdalena. Pecadora de Magdala (Miguel Contreras Torres, 1947).

Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955).

Noche sin cielo (Ignacio F. Iquino, 1947).

Rey de reyes (Cecil B. DeMille, 1927).

Sor Intrépida (Rafael Gil, 1952).

Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951).

The Eternal Magdalene (Arthur Hopkins, 1919).

Way Down East (David Griffith, 1920).