

Aportaciones al proceso de producción de *Teresa de Jesús*: un largo proyecto cinematográfico condicionado por la censura durante el franquismo (1948-1962)

Contributions to the production process of *Teresa de Jesús*: a long film project conditioned by censorship during Franquism (1948-1962)

FERNANDO SANZ FERRERUELA*

Resumen

El objetivo de este estudio es el de dar a conocer el interesante proceso de producción, en parte inédito hasta el momento, del largometraje cinematográfico español Teresa de Jesús (Juan de Orduña, 1962), concretando y aclarando las circunstancias que condicionaron la gran demora —de catorce años— que hubo de arrastrar a causa de múltiples conflictos con la censura y otras problemáticas de producción, y contextualizándolo en el rico panorama histórico y fílmico español en el que fue creado.

Palabras clave

Cine, cine español, cine religioso, catolicismo, censura, Santa Teresa de Jesús, Juan de Orduña, Carlos Blanco, José María Pemán.

Abstract

The aim of this study is to penetrate into the knowledge of this cinematographic project, making concrete the circumstances of his long process of production, and providing it a context in the rich historical and cinematographic panorama in that was created.

Keywords

Cinema, Spanish cinema, religious cinema, catholicism, censorship, Saint Teresa de Jesús, Juan de Orduña, Carlos Blanco, José María Pemán.

* * * * *

Cuando *Teresa de Jesús*, dirigida por el realizador Juan de Orduña entre finales de 1961 y comienzos del año siguiente, se estrenó en olor de multitudes en la Gran Vía madrileña el 14 de mayo de 1962, dicha pelícu-

* Profesor Contratado Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Historia del cine y, en particular, sobre la del cine español durante el franquismo. Dirección de correo electrónico: fersanz@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3835-7016>.

la¹ había arrastrado un larguísimo y accidentado proceso de producción que había comenzado catorce años antes y que se había visto entorpecido por multitud de condicionantes, no solo económicos y estrictamente cinematográficos, sino además por una serie de agrios contratiempos determinados por la censura civil y religiosa,² que a punto estuvieron de hacerla caer en el olvido, constituyendo uno de los más apasionantes proyectos cinematográficos españoles habidos durante época franquista y que tan sólo gracias a la tenacidad de sus responsables fue posible sacar adelante. Un proyecto inédito hasta el momento y que, como tendremos ocasión de comprobar, transitó por múltiples fases sucesivas que hemos podido reconstruir a través de diversas fuentes hemerográficas y de archivo, particularmente la revista cinematográfica *Primer Plano* y la documentación correspondiente al voluminoso expediente de producción y censura de la película, custodiado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Como punto de partida conviene señalar que *Teresa de Jesús* es una hagiografía filmica bastante al uso sobre la fundadora, reformadora, santa y mística española, que tan importante papel había jugado en la construcción del aparato ideológico del sistema nacionalcatólico franquista, hasta convertirse en la “Santa de la Raza”.³ Un asunto que, por tanto, no permitía augurar en un primer momento la sucesión de problemas que hubo de afrontar una película que, a buen seguro, fue prevista con la firme convicción de recibir todos los parabienes y beneplácitos oficiales —civiles y religiosos— que habrían de convertirla en un éxito seguro, muy pertinente además en un momento de gran apogeo del cine hagiográfico y de reconstrucción histórica.⁴

¹ Acerca de la película definitiva de Orduña, pueden verse: MÉNDEZ-LEITE, F., *Historia del cine español*, tomo II, Madrid, Rialp, 1965, pp. 505-506; HEREDERO, C. F., *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Valencia-Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Filmoteca Española, 1993, pp. 89, 99, 124, 179, 180, 193, 202, 203, 418 y 428; o ÁLVAREZ, T. (dir.), *Diccionario de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2001, pp. 343-353, entre otros estudios.

² Conviene señalar que la bibliografía sobre censura cinematográfica española durante el periodo franquista es muy amplia, a pesar de lo cual, las referencias al proceso del que nos ocupamos en este trabajo son prácticamente inexistentes. En cualquier caso, pueden consultarse: GUBERN, R. y FONT, D., *Un cine para el cadalso, 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975; ALSINA THEVENET, H., *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona, Lumen, 1977; GONZÁLEZ BALLESTEROS, T., *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1981; GUBERN, R., *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981; GUBERN, R., “La censura bajo el franquismo”, en Poyato, P. (comp.), *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba, Plurabelle, 2005, pp. 51-64; GIL, A., *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009; y ROMERO, V., *Los señores de las tijeras. El cine que la censura nos prohibió*, Madrid, Foca, 2023, entre otros.

³ Sobre este particular véase, sobre todo: DI FEBO, G., *La Santa de la Raza. Un culto barroco en la España franquista*, Barcelona, Icaria, 1988, pp. 73-136.

⁴ Este panorama fue estudiado con profundidad en nuestra Tesis Doctoral, titulada *Catolicismo y cine en España (1936-1957)*, defendida en la Universidad de Zaragoza en mayo de 2010. A ese

Más aún, en un primer momento puede parecer llamativo que, a la altura de 1948, el cine español apenas hubiera prestado atención a una figura de la talla de Santa Teresa de Jesús. De hecho, tan solo existía el antecedente de una modesta cinta muda, titulada *Escenas de la Vida de Santa Teresa*, un cortometraje de diez minutos dirigido en 1926 por los hermanos Arturo y Francisco Beringola,⁵ formado por una serie de cuadros que ilustraban algunos momentos claves de la vida de la santa, y que pudieron sacar adelante contando con un elenco de actores teatrales, lo que determinó el modesto valor fílmico de la obra en cuestión.⁶

Los primeros tanteos de Juan de Orduña para Productores Asociados y CIFESA (1948-1949)

La primera noticia que conocemos acerca de este singular proyecto fílmico, nos la ofrece la revista *Primer Plano* y hay que datarla en julio de 1948, cuando el citado medio de prensa anunciaba en una escueta nota que el cineasta Juan de Orduña,⁷ que había concluido en el mes de febrero

respecto, pueden verse: SANZ FERRERUELA, F., *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013; y SANZ FERRERUELA, F., “El cine hagiográfico y la apología del pasado católico español durante el franquismo (1947-1951)”, en Camarero, G. (dir.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia y Cine: la biografía fílmica*, Madrid, Universidad Carlos III, 2011, pp. 230-254, entre otros.

⁵ GONZÁLEZ LÓPEZ, P. y CÁNOVAS BELCHÍ, J. T., *Catálogo del cine español, vol. F2: películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, 1993, p. 142; y GASCA, L., *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 198.

⁶ Más adelante, la de Santa Teresa fue, sin embargo, una figura recurrentemente revisitada por el cine y la televisión españoles, particularmente en el campo del documental, pero también en el de la ficción, pudiendo citarse obras como: *Teresa de Ávila*, de Joaquín Hualde, con guion del célebre documentalista José López Clemente, realizado para NO-DO en 1956; *Ávila mística de Santa Teresa*, de Juan García Atienza (1962) para Televisión Española; *Teresa de la Hispanidad*, de Enrique Cahen Salaberry (1964); la serie de cortos documentales, de seis minutos de duración cada uno, producida y dirigida por César Fernández Ardavín para su empresa Aro Films en 1982, como parte de las celebraciones conmemorativas del cuarto centenario de la muerte de la Santa de Ávila y que se referían tanto a Santa Teresa como a la historia y vida cotidiana de su orden reformada —entre ellos pueden citarse *Castillo interior*, *Un poquito de manjar*, *Las sendas de Teresa*, *Siete pobrecillas descalzas* y *El sueño de Doña Catalina*—; el documental *Ávila de Santa Teresa*, realizado por Joaquín Esteban para NO-DO también en 1982; la célebre y exitosa serie de ficción *Teresa de Jesús* realizada para Televisión Española por Josefina Molina e interpretada por Concha Velasco en 1983; el documental *Teresa de Jesús (La ciudad, el templo, el Castillo)*, producida por el Ayuntamiento de Ávila en 1996; el polémico y heterodoxo largometraje de ficción firmado por Ray Loriga en 2006 bajo el título *Teresa, el cuerpo de Cristo*, protagonizado por Paz Vega, o la reciente *Teresa*, de la cineasta zaragozana Paula Ortiz, estrenada en noviembre de 2023, en la que Blanca Portillo encarna el papel protagonista.

⁷ Sobre esta figura, uno de los máximos exponentes del cine oficial español durante el franquismo, puede verse NIETO JIMÉNEZ, R., *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander, Shangrilla, 2014. Este libro es el resultado de la Tesis Doctoral del referido autor, *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico*, defendida en 2012 y que puede consultarse en acceso abierto (<http://hdl.handle.net/10486/660388>). En esta obra se hace mención al proceso de producción de *Teresa de Jesús*, aunque de forma solamente parcial. Véase *ibidem*, pp. 473-481.

su rutilante éxito *Locura de amor* —catapultándolo a nivel institucional, de público y de crítica— iba a comenzar una película religiosa basada en la vida de Santa Teresa, que iba a dirigir y producir personalmente⁸ en Madrid, bajo la denominación de la empresa Productores Asociados, y que al parecer iba a realizarse sobre un guion del historiador, novelista y experto en Santa Teresa, Guillermo Díaz-Plaja,⁹ sin que se conocieran más detalles.¹⁰

Sin embargo, el proyecto debió ser pronto pospuesto, seguramente ante su envergadura, ya que tan solo unas semanas después, la revista oficial del cine español anunciaba que Orduña iba a dirigir una cinta más modesta, que se titulaba provisionalmente *Noche en el alma*.¹¹

De cualquier forma, el propósito de Orduña de afrontar la biografía fílmica de Santa Teresa debía ser firme, ya que en los meses posteriores, la revista oficial del cine español insistió en diversas ocasiones en que el cineasta tenía previsto abordar esa empresa, aunque por razones de producción, siempre se anteponían otras, tal y como lo demuestra la siguiente crónica de *Primer Plano* en la que, entre los diversos proyectos que se atribuían a Orduña, se encontraban *Noche en el alma*, *Vendaval* y posiblemente *Teresa de Jesús*.¹² Sin embargo, a finales de octubre la revista confirmaba que la próxima película de Orduña habría de ser *Tempestad en el alma*,¹³ y solo dos semanas después se advertía que el siguiente proyecto iba a ser *Vendaval*, que rodaría de forma casi simultánea al anterior —como así fue— con la actriz Juanita Reina, aunque nada se decía ya de *Teresa de Jesús*, al menos de momento.¹⁴

Solamente unas semanas después, en enero de 1949, *Primer Plano* volvía a rumorear que Aurora Bautista¹⁵ iba a interpretar a Teresa de Jesús a las órdenes de Orduña,¹⁶ coincidiendo con el primer intento “serio” de Orduña de poner en marcha la película que tenemos documentado —ya no para Productores Asociados, sino para CIFESA—, tal y como ya recogie-

⁸ Un proyecto que hay que entender en un breve período de su carrera en el que, tras el éxito de *Locura de amor*, producida para CIFESA, Orduña decidió emprender en solitario la carrera de productor, desvinculándose de “la antorcha de los éxitos” a lo largo de los años 1948 y 1949, hasta que en 1950 volvió a vincularse a CIFESA llevando consigo el proyecto inacabado de *Teresa de Jesús*, tal y como veremos.

⁹ Como señala Rafael Nieto, el propio Díaz-Plaja reconoció muchos años después que, efectivamente, había redactado un guion sobre Santa Teresa, que quedó irrealizado. Véase *ibidem*, p. 475; y SANTOS, D., *Conversaciones con Guillermo Díaz-Plaja*, Madrid, Magisterio Español, 1972, p. 193.

¹⁰ *Primer Plano*, 403, (Madrid, 4-VII-1948), s. p.

¹¹ *Primer Plano*, 409, (Madrid, 15-VIII-1948), s. p.

¹² *Primer Plano*, 415, (Madrid, 26-IX-1948), s. p.

¹³ *Primer Plano*, 420, (Madrid, 31-X-1948), s. p.

¹⁴ *Primer Plano*, 422, (Madrid, 14-XI-1948), s. p.; y *Primer Plano*, 428, (Madrid, 26-XII-1948), s. p.

¹⁵ CAMPOS TEJÓN, P. L., *Aurora Bautista*, Madrid, 1958.

¹⁶ *Primer Plano*, 432, (Madrid, 23-I-1949), s. p.

ra Rafael Nieto en su citado trabajo.¹⁷ Así, el expediente de producción y censura de la película nos informa de que el 21 de diciembre de 1948 la productora CIFESA solicitó el permiso de rodaje de una película titulada *Santa Teresa de Jesús*, que iba a dirigir Juan de Orduña sobre un nuevo guion literario —por razones que desconocemos, parece que el primitivo de Díaz-Plaja, antes mencionado, se descartó muy pronto y se substituyó por este otro texto— firmado por el padre Aniceto de Castro Albarrán, Magistral de la Catedral de Madrid, y con un presupuesto de 4 millones de pesetas. Un texto —del que desafortunadamente el expediente no incluye copia— que aspiraba a realizar un recorrido biográfico parcial sobre la Santa, desde sus primeros años en el convento de la Encarnación de Ávila, hasta su muerte, pero que no debió convencer a las autoridades censoras, que desaconsejaron su realización, si bien recayendo en algunas contradicciones. De ese modo, el lector de guiones de la Junta de Censura, Francisco Narbona, señalaba que no se podía valorar el proyecto por tratarse de un avance de guion inconcluso, sin esbozar por completo, a pesar de lo cual opinaba que era un texto muy *literario y pesado* que no *saca partido a la vida de la Santa*. Asimismo, la Junta de Censura contestó a la productora con un largo informe en el que se señalaban cuestiones como:

en extremo desafortunada (...) impresión muy pobre de la personalidad de la santa diluida en bastantes ocasiones en episodios secundarios demasiado detallados y pesados (...) no ofrece interés este tipo humanos de mujer ni el tipo de santa (...) se hace omisión absoluta del ambiente nacional de la época y de su tiempo (...) al estilo literario de la santa (...) no tiene nada de española esta Santa Teresa, distinto de lo que tuviera una Santa Teresita francesa hablando español (...) no se enmarcan bien las cualidades humanas de simpatía de inteligencia, de trato social distinguido (...) no aparece por ningún lado la personalidad ecuménica de la santa ni de su obra carmelitana (...) falta también una idealización de su magnífica obra de escritora mística (...) en resumen no se encuentra en esta sinopsis ventajas de ningún género y sería una verdadera lástima que se hiciera una película sobre Santa Teresa a base de la misma, que lejos de confirmar nuestro concepto sobre la Santa de Ávila, lo desvirtuaría y en cuantos no la conocen, lo haría insulsa.¹⁸

Parece ser que este adverso juicio sobre el guion, que sin duda paralizó la puesta en marcha de la película, dando comienzo al accidentado y tormentoso devenir que iba a arrastrar en años sucesivos, tardó algún tiempo a hacerse público ya que, cinco meses más tarde —en mayo de 1949—, la revista *Primer Plano* todavía lanzaba la hipótesis —en una entrevista a la actriz— de que Aurora Bautista iba a interpretar a Santa Teresa bajo las

¹⁷ NIETO JIMÉNEZ, R., *Juan de Orduña...*, *op. cit.*, p. 474.

¹⁸ Archivo General de la Administración [A.G.A.], (03) 121, Sign. 36/04709.

órdenes de Orduña.¹⁹ Todavía en el mes de junio, Orduña reconocía que tras concluir *Tempestad en el alma* y *Vendaval* iba a rodar *Pequeñeces*, *La Caramba* —que también arrastraba desde dos años atrás y que nunca haría, pues finalmente la rodaría Arturo Ruiz Castillo en 1950— y luego *Teresa de Jesús*.²⁰

En este punto, y aunque en este primer año el proyecto no llegó ni siquiera a plantearse en firme, los numerosos testimonios con los que contamos demuestran al menos que Juan de Orduña anhelaba poderosamente realizarlo, pero al mismo tiempo que siempre se le escapaba por diversas razones: tanto por cuestiones de censura, como por no encontrar un guion literario adecuado y de calidad, como muy probablemente debido a que su limitada capacidad —no creativa sino económica— como productor independiente hacía muy difícil que abordara películas tan ambiciosas como esta, y que le fuera más sencillo realizar otras más modestas como *Tempestad en el alma* y *Vendaval*.

El proyecto de Juan de Orduña para CIFESA (1949-1951): el guion de José María Pemán y el conflicto de intereses por los guiones

Pocas semanas después parece ser que Orduña había descartado de nuevo el proyecto, ya que a finales de julio de 1949 *Teresa de Jesús* no se encontraba entre sus planes y manifestaba su deseo de rodar consecutivamente *Pequeñeces*, *Europa* y *Agustina de Aragón*.²¹ Esta circunstancia coincidió con el regreso de Orduña a las filas de CIFESA, tras el pequeño paréntesis, como hemos visto, de poco más de un año, en el que se había dedicado a la producción independiente. Una noticia, la del comienzo del proyecto de *Pequeñeces* —que, a modo de anécdota, había determinado que el realizador hubiera de suspender sus proyectadas vacaciones en Capri—, que era confirmada en entregas sucesivas de la revista.²²

En noviembre, ya casi concluida *Pequeñeces*, *Primer Plano* señalaba que el proyecto de *Agustina de Aragón* se había complicado y que CIFESA planeaba abordar la producción de *Teresa de Jesús*, con Aurora Bautista y bajo la dirección de Orduña.²³ En ese sentido, es muy fácil comprender que dicha empresa, especializada en superproducciones históricas con resonancias nacionalcatólicas, enseguida se interesara por un proyecto tan jugoso para sus intereses y política empresarial.

¹⁹ *Primer Plano*, 446, (Madrid, 1-V-1949), s. p.

²⁰ *Primer Plano*, 451, (Madrid, 5-VI-1949), s. p.

²¹ *Primer Plano*, 458, (Madrid, 24-VII-1949), s. p.

²² *Primer Plano*, 459, (Madrid, 31-VII-1949), s. p.; y *Primer Plano*, 461, (Madrid, 14-VIII-1949), s. p.

²³ *Primer Plano*, 475, (Madrid, 20-XI-1949), s. p.

Sin embargo, poco después, a finales de 1949, *Primer Plano* daba cuenta de que el célebre cineasta había superado definitivamente los problemas que impedían la realización de *Agustina de Aragón* —casualmente, motivados también por un conflicto entre varios guiones—, y que, por tanto, finalmente, iba a afrontar este proyecto, que tenía más adelantado, antes de embarcarse en el de *Teresa de Jesús*.²⁴

Tras llevar a cabo *Agustina de Aragón*, que mantuvo ocupado a Orduña entre marzo y octubre de 1950, de nuevo a comienzos de 1951, como llevaba pasando en los dos años anteriores, *Primer Plano* anunciaba una vez más que era posible que Aurora Bautista interpretara a Santa Teresa a las órdenes de Orduña. Así, en una crónica de Fernando Castán Palomar en la que recogía algunas palabras de la actriz, el periodista zaragozano, cauteloso por las múltiples demoras del proyecto, se preguntaba: *¿va a interpretar Aurora Bautista a Teresa de Jesús? Por si así fuera, la artista está estudiando activamente la vida de la Santa (...) ninguna decisión hay aún como definitiva (...) pudiera ocurrir que se hiciera la versión cinematográfica de la vida de Teresa de Jesús*.²⁵

Muy poco después, de acuerdo con la misma fuente, daba la sensación de que el comienzo de la película era inminente, tal y como se deduce de la siguiente crónica de *Primer Plano* publicada a mediados de mayo de 1951, en la que se señalaba que *Aurora Bautista anda por Castilla documentándose para su próxima película, Santa Teresa. Ni que decir tiene que Ávila es la ciudad que más detiene a la actriz en este ancho paseo castellano*.²⁶ Sin embargo, tampoco en este caso los hechos discurrieron como estaban previstos y la película quedó una vez más en suspenso, tal como demuestra el hecho de que ni Orduña, ni ningún representante de CIFESA, llegaron a presentar formalmente al Ministerio su proyecto y, por tanto, no se solicitara el pertinente permiso de rodaje.

En este caso, la razón de la nueva demora nos la ofrece el propio Vicente Casanova, consejero delegado de CIFESA, quien en 1952, en una entrevista en la que se refería a este proyecto, señaló que había habido un conflicto de competencias al coincidir al mismo tiempo dos proyectos fílmicos sobre Santa Teresa: el de CIFESA con guion de José María Pemán —uno de los escritores más “oficiales” del régimen y una de sus plumas más preclaras— y dirección de Orduña, y otro que no se precisa.²⁷

²⁴ *Primer Plano*, 480, (Madrid, 25-XII-1949), s. p.

²⁵ *Primer Plano*, 540, (Madrid, 18-II-1951), s. p.

²⁶ *Primer Plano*, 552, (Madrid, 13-V-1951), s. p.

²⁷ Sin embargo, sabemos que ese guion no era otro que el primero que había barajado Juan de Orduña, el redactado por Guillermo Díaz-Plaja en 1948 y que de nuevo volvió a recuperarse tras los problemas de censura del firmado por el Magistral de la Catedral de Madrid, también mencionado. Véase NIETO JIMÉNEZ, R., *Juan de Orduña...*, *op. cit.*, p. 475.

Situación que intentó solventarse a través de uno de los mecanismos que mejor controlaba dicha empresa —el dinero—, entregando al autor del guion alternativo —cuya identidad podemos aventurar, como veremos más adelante— la suma de cincuenta mil pesetas para que renunciara a su propósito, salvaguardando los intereses de CIFESA.²⁸ Sin embargo, las palabras de Casanova no eran del todo precisas, y en la referida entrevista no llegó a desvelar el verdadero alcance de este conflicto de competencias. Una circunstancia que conocemos un poco mejor a través de las declaraciones, realizadas nada menos que diez años después, por José P. San Román Colina, a la sazón abogado de Juan de Orduña y muy al corriente de las circunstancias que rodearon este conflicto. Así, en declaraciones a *Primer Plano*, San Román señalaba, en 1961, que diez años antes habían llegado a confluír hasta siete guiones diferentes sobre Santa Teresa —que por desgracia no precisa— aunque el único que había fraguado era el que iba a realizar Orduña, quien se había comprometido verbalmente a llevar a la pantalla un texto de José María Pemán, que por supuesto era el que iba a rodar para CIFESA.²⁹ Un nuevo escollo que, sin duda, se tradujo en una demora del proyecto de varios meses, suficiente para que —no tanto CIFESA como veremos a continuación, pero sí Orduña— lo relegase de nuevo, anteponiendo el de *Alba de América* (1951).

El proyecto de Manuel Mur Oti para CIFESA y la prohibición del guion de Carlos Blanco (1951)

A la altura de mayo de 1951, solamente unos días después del anterior suceso, y cuando el proyecto de Orduña parecía ya descartado, inopinadamente *Primer Plano* anunciaba que, según Vicente Casanova, CIFESA iba a realizar *Teresa de Jesús* con Aurora Bautista, pero con algunos cambios. Parece que el conflicto de competencias antes referido se había resuelto —solo provisionalmente— a favor de CIFESA, que iba a poner en marcha la película pero sin Juan de Orduña quien —hastiado seguramente por no haberla podido sacar adelante en los tres años anteriores— no podía afrontar el proyecto pues desde el mes de abril estaba inmerso en la realización de *Alba de América*, proponiéndose como posible responsable del mismo al realizador italiano Alejandro Blassetti.³⁰ Además, se contaba con un guion diferente, que ya no firmaba Pemán,

²⁸ *Primer Plano*, 592, (Madrid, 17-II-1952), s. p.

²⁹ *Primer Plano*, 1082, (Madrid, 9-VII-1961), s. p.

³⁰ *Primer Plano*, 553, (Madrid, 20-V-1951), s. p.

sino el guionista Carlos Blanco,³¹ quien llevaba trabajando en él desde septiembre del año anterior.³²

De cualquier forma, parece que no hubo acuerdo de CIFESA con Blassetti,³³ y es entonces cuando comenzó a rumorearse que iba a ser Manuel Mur Oti —coincidiendo con el estreno de su extraordinario *film Cielo negro*— el encargado de la película.³⁴ Algo que confirmaba la revista unas semanas más tarde al señalar que Mur Oti y Aurora Bautista se encontraban en Málaga estudiando el nuevo guion,³⁵ llegándose a anunciar, en el mes de octubre, el inminente comienzo del rodaje.³⁶

Siguiendo con esa aparente buena marcha del proyecto, el 2 de noviembre de 1951, la productora CIFESA solicitaba a la Dirección General de Cinematografía el permiso de rodaje de *Teresa de Jesús*, con un presupuesto total de 7.200.000 pesetas. Dicha solicitud venía acompañada y avalada además por un informe firmado por el jesuita padre Vicente García Martínez, de la Universidad Pontificia de Comillas —que solía firmar sus escritos con las siglas GAR-MAR S. J.—, fechado tan solo unos días antes de la solicitud, concretamente el 28 de octubre de 1951, en el que se ponderaba hasta el extremo el texto de Carlos Blanco, definido como *una expresión feliz de una visión intelectual cinematográfica de altísima categoría espiritual y artística*, manifestando su asombro por el extraordinario retrato psicológico y por la *calidez humana* del retrato de Santa Teresa: *lo cual será (aunque no lo digan) arrodillarse ante Dios y descubrirse ante España*.

Sin embargo, antes de que el Cuerpo Técnico de Lectores de la Sección de Cinematografía de la Dirección General de Cinematografía emitiera su veredicto, aprobando o no el guion, parece que el proyecto llegó a oídos de las autoridades carmelitas, algo que no resulta extraño pues era *vox populi* en la prensa coetánea. De ese modo, el 7 de noviembre

³¹ El expediente de censura de la película conserva una copia íntegra del texto de Carlos Blanco, que consta de ciento treinta y seis páginas mecanografiadas, correspondientes al guion literario, incluyendo los diálogos, la descripción de las acciones, muchas acotaciones dramáticas e incluso algunos apuntes técnicos. Sobre este destacado guionista véase RIAMBAU, E. y TORREIRO, C., *Guionistas en el cine español*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1998, pp. 56, 73, 100 y 185. Conviene señalar que, sobre este guionista, existe una Tesis Doctoral inédita, obra de Fernando Hernández Barral, defendida en marzo de 2005 en la Universidad Complutense de Madrid, la cual, sin embargo, únicamente incluye unas escuetas referencias al proyecto de Teresa de Jesús (Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, ref. T 28633).

³² NIETO JIMÉNEZ, R., *Juan de Orduña...*, *op. cit.*, p. 474. Véase también *Fotogramas*, 98, (Barcelona, 29-IX-1950), s. p.

³³ *Primer Plano*, 555, (Madrid, 3-VI-1951), s. p.

³⁴ *Primer Plano*, 558, (Madrid, 24-VI-1951), s. p.

³⁵ *Primer Plano*, 562, (Madrid, 22-VII-1951), s. p. Ver también *Fotogramas*, 135, (Barcelona, 15-VI-1951), s. p.; y *Fotogramas*, 142, (Barcelona, 3-VIII-1951), s. p.

³⁶ *Primer Plano*, 574, (Madrid, 14-X-1951), s. p.; y *Primer Plano*, 581, (Madrid, 2-XII-1951), s. p. Véase asimismo CASTRO DE PAZ, J. L. y PÉREZ PERUCHA, J. (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti*, Orense, Festival de Cine Independiente de Ourense, 1999, pp. 197-198.

el padre Efrén de la Madre de Dios, Provincial de la Orden carmelita, escribía al Director General de Cinematografía poniéndole en conocimiento de que en el viaje que había cursado desde Zaragoza —donde residía habitualmente— a Madrid el día anterior, había intentado entrevistarse infructuosamente con Aurora Bautista —curiosamente, no con alguno de los responsables más directos de la película, como Mur Oti o Casanova—, interesándose por recabar noticias sobre tal proyecto, pudiendo conversar tan solo con el hermano de la actriz, quien le había hablado de las grandes aspiraciones que el equipo de la película tenía empeñadas en tal empresa. Sin embargo, las impresiones que el religioso se había formado tras esa conversación eran motivos más que suficientes para desaconsejar el rodaje de la película. Una fingida cautela detrás de la que seguramente se encerraba —aunque evidentemente no lo reconociera— el hecho de sentir lesionada y ninguneada la consideración de “biógrafo oficial de la santa” e “historiador de la Orden carmelita” —a la que luego nos referiremos— que por aquellas fechas se había granjeado fray Efrén, y en definitiva el orgullo personal de que no se hubiera contado con él a la hora de poner en marcha la película.³⁷ Por supuesto, esta carta de fray Efrén sentó sin duda el primero de los escollos con los que el guion de la película, obra de Carlos Blanco, estaba a punto de toparse [fig. 1].

Casi en paralelo al anterior escrito, el 13 de noviembre, los censores de guiones de la Dirección General de Cinematografía emitieron sus dictámenes, dándose la paradójica circunstancia de que los dos censores religiosos —quienes *a priori* pudieran ser más susceptibles de encontrar los reparos que supuestamente mencionaba fray Efrén en un texto de esta naturaleza— consideraron apropiada y aconsejable la aprobación del guion y, por tanto, la autorización de su rodaje. Así, el padre Antonio Garau señalaba que *puede autorizarse el guion y en consecuencia realizarse la película previa la introducción en el mismo de algunas modificaciones*, y fray Mauricio de Begoña afirmaba que *puede aceptarse el guion presentado y autorizarse su rodaje con la introducción de muy leves modificaciones*. Al mismo tiempo, inopinadamente, uno de los censores civiles de la Junta,³⁸ el severo José Luis García Velasco, consideró que *no debe autorizarse la realización de esta película por estimar improcedente el guion en razón fundamentalmente de los anacronismos que en él campean*, juicio que, obviando totalmente las decisiones de los

³⁷ Entre sus múltiples obras, cabe citar: MADRE DE DIOS, Fray E. de la, *Tiempo y vida de Santa Teresa*, Madrid, La Editorial Católica, 1968; MADRE DE DIOS, Fray E. de la, *Obras completas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, La Editorial Católica, 1972; o MADRE DE DIOS, Fray E. de la, *Santa Teresa y su tiempo*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1982.

³⁸ El otro miembro del equipo de censores de guion, Fermín del Amo, declinó emitir un informe personal, manifestando acogerse al criterio de los censores religiosos.

Aviella 7-XI-51
 Sr. D. José M.ª Javier Sánchez,
 Director General de Cinematografía, Jefe
 Madrid

El Señor tiene su alma a lo y que
 hoy estare en Madrid, y como autor de la ultima
 novela Teresiana, ficción y Vida de Sta. Teresa
 que acaba de editar la S. A. C. (Editorial Católica),
 fui a entrevistarme con Herrera Ombutani, a quien
 habia sido decir que representaba a Sta. Teresa
 en un film de inmediata aparición. Estaba
 ausente de casa; pero sus nietos me llamaron.
 Me hicieron una idea de la trama del film.
 Me dio la impresión de ser sensacional. Yo, como his-
 toriador, sé de ver algunas anacronismos y me
 quedé del todo contento.

Habléle poco después con D. José M.ª Sánchez
 de Mariana, mi colaborador de que tenía tan ra-
 cional como la figura de Sta. Teresa de Jesús se
 dejaban su mano de una empresa particular, cuya
 mira principal, por no decir única, es la economía.
 Yo creo que en este género de obras debería intervenir la
 Nación entera por medio de sus hombres especializados.
 La figura de Sta. Teresa es tan fácil de captar en un
 guion, sin un estudio a fondo. Es la única que

en estos trabajos. Desde es imposible a veces se vea un
 cional ante la entera del mundo entero, un espíritu más
 control de parte del Gobierno.

Así me quedaba con D. José M.ª, y al me aconsejó
 lo manifestar a Ud. de quien me hizo tantas por-
 deraciones de cultivos, integridades, espaldas, que me
 de estado más. Quise hacerlo personalmente, pero me
 fue imposible por tener que partir a quella misma tarde.
 Lo hago hoy por carta desde Sevilla, donde estoy recogiendo
 de informaciones para proseguir mi trabajo.

Ahora le envío este pequeño abegón de mi obra
 para la bendita de recibirlo. En ella, como verá,
 he procurado definir, con el mayor realismo posible, la
 persona, y el ambiente de Sta. Teresa. Fue bajo esta impre-
 sión que se me valió para la trama de este film de-
 arcano.

No quedara enteramente en estas cosas; mas
 como se trata de una Santa a quien estoy debidamente
 obligado como Carmelita y como español, explícito
 a lo de una crítica y buenos sentimientos estoy
 interesado, lo expongo antes de que se inicie
 el rodaje de este film que se proyecta.

Si después de todo esto, puede a Ud. hacer algo
 por un atrevimiento; me sería muy agradable
 que me lo hiciera saber.

Jos. Efrén de la Madre de Dios

Fig. 1. Carta de fray Efrén de la Madre de Dios al Director General de Cinematografía (7-XI-1951). Fuente: A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04728.

asesores religiosos, llevó a la Sección de Cinematografía a proponer a la Dirección General que *se prohíba la realización cinematográfica del guion de referencia, por considerar que el mismo conculca la verdad histórica y deforma de modo inadmisiblemente el personaje biografiado.*

Sin embargo, la gota que colmó el vaso y determinó que el guion de CIFESA quedara desaprobado definitivamente fueron otros dos moletores escritos, obra de distinguidas autoridades eclesiásticas. Así, en primer lugar, la propia productora CIFESA debió encargar a una comisión de religiosos carmelitas que emitieran un informe sobre el guion, con el objetivo inequívoco de que sirviera de un nuevo aval al proyecto, tal y como habían conseguido con el ya citado del padre Gar-Mar. Sin embargo, muy en contra de los propósitos de CIFESA, la comisión carmelita, no solo no apoyó su proyecto, sino que aconsejó a la Dirección General de Cinematografía que prohibiera el guion. Así consta en un texto de cuatro páginas en el que los celos y anónimos carmelitas llegaron a interponer un total de cuarenta y seis objeciones al guion, señalando errores e inexactitudes, que motivaban una visión desviada de los tópicos biográficos de la santa y mística abulense, denunciando asimismo el tono violento de algunas escenas y diálogos, el indigno retrato de la vida

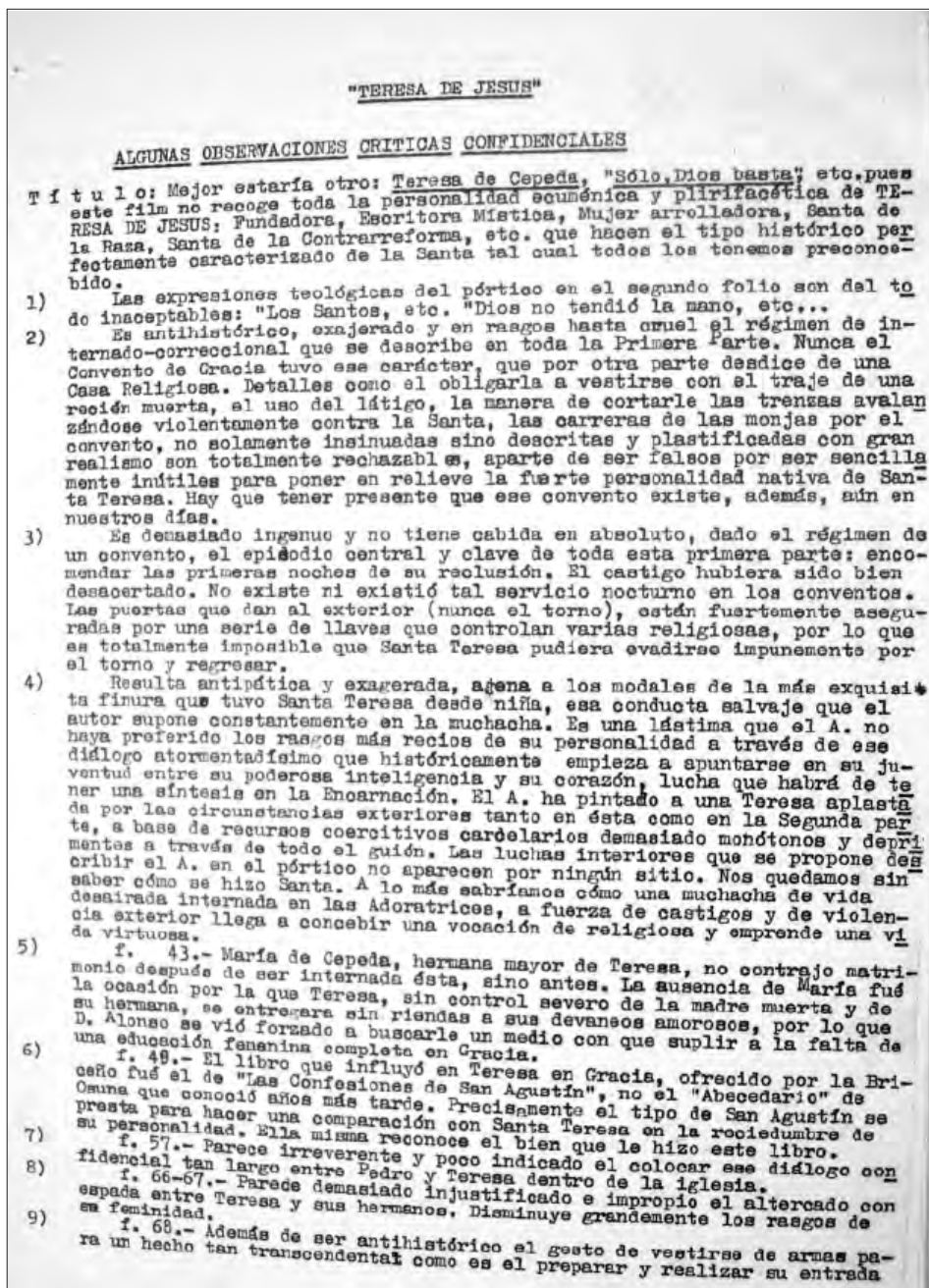


Fig. 2. Informe de la comisión carmelita sobre el guion de Carlos Blanco (s. f.).

Fuente: A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04728.

contemplativa y monástica que en él se ofrecía, la irreverencia *impropia* de algunos altercados que afectaron a la vida de la Santa, la fabulación de algunos pasajes de su vida, así como el hecho de obviar algunos otros y, en definitiva, la plasmación excesivamente “humana” y temperamental de la “Santa de la Raza” [fig. 2]. Y es que al parecer, el guion de Carlos Blanco, que se centraba en los inicios de la vocación religiosa de Teresa de Cepeda, desde su ingreso en el convento de agustinas de Ávila a los 16 años hasta la aprobación pontificia de su reforma de la Orden carmelita, no debió resultar lo suficientemente canónica para los celosos religiosos, ya que introducía pasajes en los que se mostraba su rebeldía y su resuelto carácter independiente, que le llevaba, entre otras cosas, a fugarse durante una noche del convento para asistir a una fiesta, a vestirse de hombre y galopar a caballo, a contradecir recurrentemente a su maestra de novicias y madre superiora, o a censurar duramente los excesos y lujos de algunas habitantes del monasterio de la Encarnación, etc.

Por otro lado, el 29 de noviembre de 1951 el propio Director General de Cinematografía, José María García Escudero —quien, como veremos, parece que defendió en secreto este proyecto aunque fue incapaz de sacarlo adelante debido a la brevedad de su mandato, que se extendió tan solo entre septiembre de 1951 y marzo siguiente, y a la pertinaz obcecación de las autoridades religiosas— remitía una carta al propio obispo de Madrid-Alcalá y Patriarca de las Indias Occidentales, monseñor Leopoldo Eijo y Garay, explicándole los pormenores del dilema que se había planteado a la Dirección General en relación a *Teresa de Jesús*, señalado que *los censores emitieron dictámenes en extremo contradictorios*, poniéndole al corriente de lo sucedido y solicitando el sentir del prelado, el cual, como García Escudero bien sabía, habría de resultar concluyente en el decreto final de la Junta de Censura.

Tan solo unos días después, el 4 de diciembre de 1951, el prelado contestaba la petición anterior, decretando *que no debe llevarse a la pantalla ese guion como biografía, siquiera parcial, de Santa Teresa de Jesús* [fig. 3]. Para justificar su prohibición el obispo señalaba los mismos puntos que los miembros de la Junta habían interpuesto:

por falsear la historia de la Santa, llenándola de fantásticas escenas novelescamente inventadas y contradictorias con la realidad histórica y el carácter de Santa Teresa tal y como de sus escritos y de su vida aparecen. Contiene además errores contra la ascética y contra la doctrina teológica; el primero ya en la página 2 donde se afirma que “no nacen seres elegidos”; afirmación que tal como suena va contra la divina predestinación. Prescindo de otros pormenores que falseando la verdad presentan como odiosas a las religiosas educadoras, como niña embustera a la futura santa, como posible la inverosímil fantasía de que vestida de hombre pudiese Teresa penetrar en la Capilla a pedir el Santo Hábito en la Encarnación, y por ese estilo muchas otras cosas irreales y absurdas actitudes de Santa Teresa especialmente ante el Tribunal de la Inquisición.

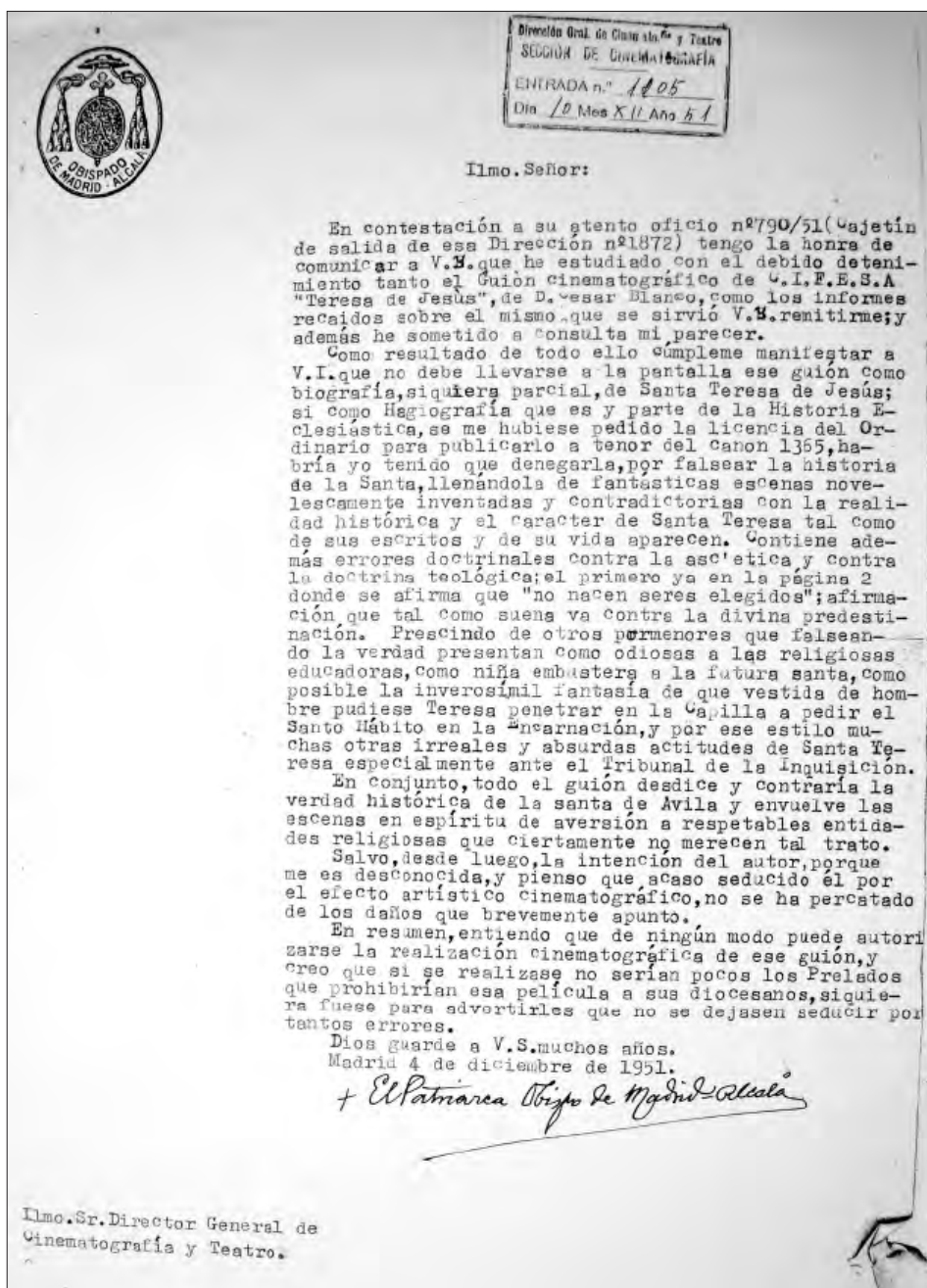


Fig. 3. Carta del Obispo de Madrid al Director General de Cinematografía (4-XII-1951).

Fuente: A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04728.

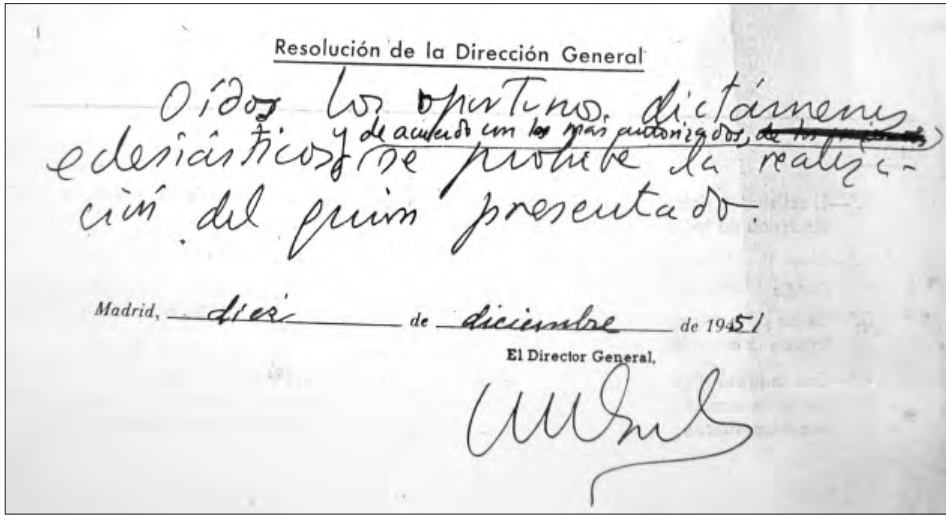


Fig. 4. Veredicto final de la Junta de Censura prohibiendo el guion de Carlos Blanco (10-XII-1951). Fuente: A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04728.

En conjunto, todo el guion desdice y contraría la verdad histórica de la santa de Ávila y envuelve las escenas en espíritu de aversión a respetables entidades religiosas que ciertamente no merecen tal trato.

Como consecuencia de los informes de la comisión carmelita y del Obispo de Madrid, el 10 de diciembre de 1951 se decretó la suspensión definitiva y la prohibición del guion [fig. 4], de modo que, aunque CIFESA recurrió ese decreto tan solo cinco días después, su escrito ni tan siquiera recibió respuesta, enterrando definitivamente cualquier aspiración de la productora de origen valenciano a poner en marcha el proyecto de *Teresa de Jesús*, recibiendo un golpe del que, junto con el que representó el fiasco de *Alba de América*, fue prácticamente incapaz de reponerse jamás.³⁹

Sin embargo, el conflicto generado por la prohibición del guion de Carlos Blanco todavía contó con un episodio más, que casi llegó a convertirse en un conflicto diplomático. Así, el expediente de producción de *Teresa de Jesús* conserva un documento de excepcional interés que aporta valiosa información sobre este embrollo. Se trata de una carta firmada por Eugenio Osorio de Moscoso, primer secretario de la Embajada Española en Washington, fechada el 20 de enero de 1952, dirigida al reputado carmelita madrileño fray Lucinio del Santísimo Sacramento, quien sin duda había

³⁹ Carlos Heredero señala que Casanova incluso intentó buscar la mediación favorable del Vaticano y del propio papa Pío XII para la realización de su proyecto, aunque sin precisar la fuente de procedencia de esta información. Véase HEREDERO, C. F., *Las huellas...*, *op. cit.*, p. 89.

sido uno de los autores del demoleedor informe de la comisión carmelita al que hemos hecho referencia [fig. 5]. Un texto escrito con un tono de excepcional franqueza, nada común en la diplomacia franquista, mucho más dada a ocultar los problemas y buscar paños calientes y excusas fáciles con que cubrirlos, que a denunciar con tan enorme sinceridad las injerencias de poder, sobre todo por parte de la jerarquía eclesiástica en cuestiones que teóricamente tan solo atañían a las autoridades civiles. Así, en primer lugar, Osorio se atrevía a denunciar la *lamentable actitud que Vd. se ha permitido adoptar, al cruzarse torpemente en la senda de este magnífico proyecto, por obra y gracia de una desventurada casualidad. Conocemos la apurada situación que su ligereza ha producido en la digna persona de un sacerdote de la Junta Oficial de Censura del Ministerio de Información y Turismo* —en referencia sin duda a fray Mauricio de Begoña o al padre Garau—, *cuya lógica aprobación ha sido desautorizada por el informe que Vd. ha provocado, firmado por el Dr. Eijo y Garay, malévolamente asesorado por otro sacerdote autor de otro guion sobre la Santa, justamente rechazado por la productora, habida cuenta de la ñoñez que impregnaba sus páginas.* Unas palabras que, entre otras cosas, nos permiten tal vez aventurar la hipótesis de que el guion rechazado por CIFESA, tras abonar cincuenta mil pesetas, del que hablaba Casanova en la ya citada entrevista, tal vez estuviera realizado por un sacerdote muy cercano al obispo de Madrid. El cual, muy bien pudiera ser el biógrafo oficial de la santa, coautor —con fray Lucinio— a su vez del informe negativo al guion de Carlos Blanco, el citado fray Efrén de la Madre de Dios, lo que explicaría la animadversión de este religioso hacia el proyecto de CIFESA, así como la del grupo de carmelitas que asimismo informó tan negativamente el guion, determinando su prohibición. El escrito de Osorio proseguía enumerando los perjuicios económicos, que estimaba en ochocientas mil pesetas que esa medida había provocado a la casa CIFESA, cuyo director-gerente —Vicente Casanova— *se encuentra en estos momentos en Roma, gestionando la realización de la película en estudios italianos, ya que intrigas frailunas le impiden enaltecer en España la gigante figura de una Santa compatriota, cuyo ímpetu reformador vemos que no acabó del todo con las intrigas palaciegas de hábitos politicones.* Párrafo que confirma que CIFESA intentó producir la película en Italia, tal y como veremos que se rumorearía más adelante en las páginas de *Primer Plano*. Esta sorprendente carta proseguía aconsejando:

Mida, Padre, la trascendencia de sus actos. Si Dios le concedió el tesoro de la vocación contemplativa, dedíquese a su ministerio; no irrumpa en campos para los que, por su natural aislamiento no está preparado. Si su crisol es tan estrecho, empléelo en mitigar los escrúpulos de sus confesadas. El guion en cuestión va dirigido —con Catolicismo militante— a hombres curtidos por la aspereza de la vida actual, en diversas naciones, y a los que la interpretación de acaramelado y bobalicón misticismo teresiano que Vd. hubiera aprobado, causaría un sacrílego torrente de carcajadas.

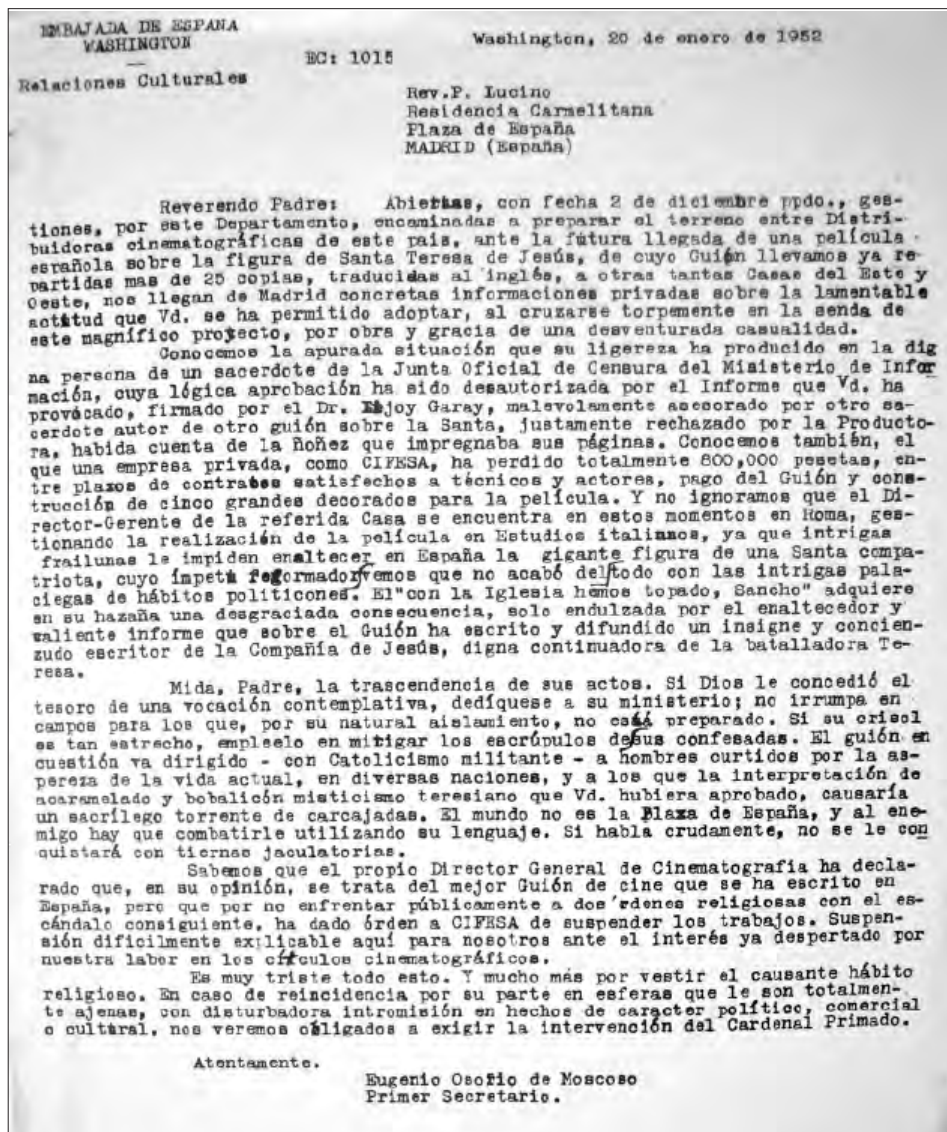


Fig. 5. Carta de Eugenio Osorio de Moscoso a fray Lucino del Santísimo Sacramento (20-I-1952). Fuente: A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04728.

Más adelante, este escrito todavía aportaba un dato de enorme interés: *sabemos que el propio Director General de Cinematografía ha declarado que, en su opinión, se trata del mejor guion de cine que se ha escrito en España. Pero que, por no enfrentar públicamente a dos órdenes religiosas —carmelitas y jesuitas, pues no olvidemos que el padre Gar-Mar S. J. había elogiado el proyecto— con el escándalo consiguiente, ha dado orden a CIFESA de suspender los trabajos.* Una declaración de crucial importancia pues certifica el apoyo que el guion de Carlos Blanco recibió por parte del Director General de Cinematografía, José María García Escudero, revalidándose el conflicto de intereses que él mismo había provocado al apoyar, de forma coetánea al conflicto de *Teresa de Jesús*, los aires renovadores de *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, frente al encorsetamiento de *Alba de América*, de Juan de Orduña, premiando la primera con la categoría de Interés Nacional y negándosela a la segunda, en una valiente y decidida apuesta por el cine renovador y de calidad, que tanta trascendencia tuvo en la cinematografía española de comienzos de los años cincuenta, pero que, por otro lado, determinó la brevedad de su primer mandato al frente de la Dirección General de Cinematografía.⁴⁰

La paralización del proyecto (1952-1957)

La prohibición definitiva del guion, decretada el 10 de diciembre de 1951, que, por supuesto, fue totalmente silenciada por los medios de prensa, determinó que desde finales de ese año el proyecto se esfumara prácticamente, tal y como lo demuestran las páginas de *Primer Plano*, que en lo sucesivo tan apenas aludieron a un proyecto que se encontraba por aquel entonces completamente varado. Tal vez quepa mencionar una curiosa noticia, en la que se aventuraba que Orduña habría de dirigir la película pero que habría de estar interpretada nada menos que por Ingrid Bergman. Un episodio que puede parecer rocambolesco, al que hace referencia Rafael Nieto, y que al parecer se fundamentó en el hecho de que Carlos Blanco, en un viaje a Italia, debió dar a leer su guion a Roberto Rossellini, quien debió interesarse porque su mujer protagonizara la película, aunque el hecho quedara en muy poco más.⁴¹

⁴⁰ El expediente de censura de *Teresa de Jesús* [A.G.A. (03) 121, Sign. 36/04728], incluye asimismo la carta reprobatoria dirigida por fray Lucinio al Director General de Cinematografía, reclamando represalias de la oficialidad antes tales acusaciones, escrito que no consta que llegara a tener respuesta por parte de Cinematografía, lo que demuestra que muy probablemente García Escudero —que además estaba a punto de dejar la Dirección General forzado por el Ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado—, estaba de acuerdo, aunque nunca lo reconocería, con la mayor parte de las acusaciones manifestadas contra el religioso.

⁴¹ *Primer Plano*, 585, (Madrid, 30-XII-1951), s. p. Véase NIETO JIMÉNEZ, R., *Juan de Orduña...*, *op. cit.*, p. 478.

A ello hay que añadir el gravísimo accidente de tráfico que sufrió Juan de Orduña y que lo tuvo hospitalizado entre diciembre de 1951 y marzo de 1952.⁴²

Poco después, Vicente Casanova todavía confirmaba que su empresa iba a rodar *Teresa de Jesús*, pero no en Italia como se había rumoreado —no sin razones fundadas, como hemos visto— sino en España,⁴³ aunque nada de esto vuelva a mencionarse hasta finales de 1952 cuando Orduña, muy probablemente en broma y como producto del hastío que le debía causar a esas alturas el tema, afirmaba que le gustaría hacer *Teresa de Jesús* con Greta Garbo y Peter Damon.⁴⁴

Tras esto, se abre un largo periodo de silencio respecto al proyecto de rodar *Teresa de Jesús*, que duró casi una década en las páginas de *Primer Plano*, medio que —temiendo probablemente volver a adelantar acontecimientos respecto a una película que tantas esperanzas infundadas y fallidas había despertado— ignoró el nuevo intento de Orduña desde 1957, de poner en marcha el *film*, y que —todavía tres años después— vería finalmente la luz.

El nuevo proyecto independiente de Orduña con guion de Pemán (1957-1958)

Gracias de nuevo al expediente de censura y rodaje de la película, sabemos que el concienzudo Juan de Orduña, tras el éxito indiscutible de *El último cuplé*, estrenada en mayo de 1957, intentó nuevamente llevar a cabo la producción de *Teresa de Jesús*, sobre el guion de Pemán, que ya había intentado realizar años atrás para CIFESA. En este caso, como señala Rafael Nieto, se barajó la posibilidad de que fuera Ana Mariscal —y no Aurora Bautista— quien encarnara a la Santa.⁴⁵ Como es sabido, CIFESA había suspendido sus actividades como productora desde 1952, razón por la cual, la encargada de afrontar el proyecto habría de ser en este caso la productora Exclusivas Diana, tal y como se desprende de la solicitud cursada por el responsable de dicha casa, Luis Saiz Fernández, a Cinematografía el 26 de marzo de 1957. El guion de Pemán pasó por censura a comienzos de abril, recibiendo de nuevo una acogida muy desigual y reproduciéndose una situación muy similar a la vivida por el guion de Carlos Blanco. De ese modo, el censor religioso, en este caso el

⁴² *Primer Plano*, 583, (Madrid, 16-XII-1951), s. p.; y *Primer Plano*, 594, (Madrid, 2-III-1952), s. p.

⁴³ *Primer Plano*, 595, (Madrid, 9-III-1952), s. p.

⁴⁴ *Primer Plano*, 637, (Madrid, 28-XII-1952), s. p.

⁴⁵ NIETO JIMÉNEZ, R., *Juan de Orduña...*, *op. cit.*, pp. 478-479.

padre Manuel Villares, aceptó con agrado el proyecto *por la gran calidad literaria, la perfecta ambientación y el tino en haber sabido escoger las principales estampas de la vida de la Santa, creo resultará una película de gran valor desde el punto de vista religioso*. Por su parte, y de forma totalmente contradictoria, el vocal José Luis García Velasco —el mismo que había desatado en parte el conflicto de censura del guion de Carlos Blanco— argumentaba que *no ofrece este guion el menor valor literario*, ya que al parecer adolecía, en su opinión, de un componente demasiado teatral: *sólo cabe esperar una representación teatral fotografiada*, condicionando su aprobación a la opinión del asesor religioso, y recomendando que fuera revisado —para no revalidar errores pasados— por las autoridades carmelitas. Finalmente, el vocal Francisco Ortiz Muñoz, reprobaba el proyecto señalando *que considero esta empresa arriesgadísima y no aconsejaría a nadie que expusiera una sola peseta en el intento*, interponiendo objeciones un tanto absurdas:

las características del tema, eminentemente místico y espiritual, su localización en tiempo y ambientes tan distintos de los nuestros de hoy, lo hacen inadaptable al marco de la pantalla cinematográfica (...) más aún, creo que muchas de sus incidencias producirían escándalo precisamente por esa falta de preparación para un correcto discernimiento de los hechos. Mi opinión es, pues, contraria a la realización de la película.

Pese a esta desigual y en general adversa acogida, el veredicto de la censura quedó en suspenso de forma cautelar. Mientras tanto, el guion de Pemán, siguiendo las indicaciones prescritas, fue revisado a lo largo de los meses de abril y mayo de 1957 por las autoridades carmelitas. En primer lugar, el propio Provincial de la Orden, fray Valentín de San José, emitió el 8 de mayo un informe muy favorable dándole su aprobación *con no escasas alabanzas*. Por otro lado, nos consta que el guion fue también revisado por otro historiador oficial de la Orden del Carmen Descalzo, el padre Enrique María Esteve —en 1950 había publicado su obra magna, *La Orden del Carmen*—, quien emitió su correspondiente informe de cinco páginas, conteniendo un total de seis observaciones y una conclusión final, interponiendo todavía bastantes reparos al texto, aunque en un tono mucho más cordial y constructivo que todos los informes anteriormente señalados. El padre Esteve recomendaba —como ya sucediera con el guion de Carlos Blanco— que se cuidara el retrato de la vida monástica ofrecido, considerado un tanto indecoroso en algunos aspectos. Así, por ejemplo, en un momento del guion de Pemán se señalaba: *está todo el convento de la Encarnación relajado*, a lo que el padre Esteve oponía: *nosotros creemos que, en lugar de relajación, al menos por lo que a las monjas se refiere, de reciente fundación por lo demás, tendría que hablarse de falta de organización*. Por lo demás, más allá de algunas *inexactitudes* muy puntuales, el principal inconveniente manifestado por el padre Esteve nada tenía que ver con la imagen de Santa

Teresa, su carácter y su obra —como había ocurrido con el texto de Blanco— sino con la plasmación del Prior General de la Orden del Carmen, el padre Rubeo. Retrato al que, en calidad de cronista de la Orden carmelita, el religioso echaba en falta conceder un mayor relieve y una más ajustada caracterización. El informe del carmelita concluía advirtiendo:

suplicamos, pues, que bien sea intercalando alguna expresión, a ser posible, histórica de la misma Santa, bien sea limando alguna de las expresiones ya puestas en el guion, se evite el que la Orden aparezca como perseguidora de la inocencia, lo cual por ser históricamente falso, es del todo injusto y ante el público, poco edificante.

Este texto, como señala el expediente de censura, fue remitido a la Dirección General de Cinematografía el 28 de mayo de 1957 —el propio Director General de Cinematografía, José Muñoz Fontán, había solicitado tal informe tan solo seis días antes— a través de otro carmelita, el padre Andrés Avelino Esteban Romero, vocal eclesiástico de la rama de censura, a quien se lo había remitido el padre Esteve a través del propio obispo de Madrid, de tal modo que todas las jerarquías religiosas eran conocedoras del mismo.

Unos días después, el 19 de junio de 1957, la Dirección General, por obra del otro vocal religioso de la Junta de Censura, el padre Juan Fernández, comunicaba a Juan de Orduña que debía solicitar expresamente al obispo su aprobación oficial, como paso previo para comenzar el rodaje. Al mes siguiente, el patriarca de Madrid contestaba a dicha solicitud, concretamente el 13 de julio, autorizando expresamente el rodaje del guion de Pemán, *confiando en que ha de ser filmado con toda la dignidad.*

Sin embargo, una vez superados en principio todos los obstáculos de censura, un nuevo problema, que por desgracias no aclara el expediente de censura, no permitió que la película se pusiera en marcha. Una situación similar —la enésima ya— se dio al año siguiente, cuando Juan de Orduña, el 11 de agosto de 1958, volvió a solicitar el permiso de rodaje de *Teresa de Jesús*, que habría de producir él mismo y rodar en Barcelona, con el fabuloso presupuesto de 10.178.000 pesetas, sobre el referido guion de José María Pemán, aunque parece ser que problemas económicos y de producción —en este caso no vinculados con la censura— impidieron al cineasta comenzar el rodaje, quedando una vez más en suspenso.⁴⁶ Y es que es más que probable que Orduña, a pesar de que en 1957-1958 gozaba de una situación económica muchísimo más desahogada que la que tuviera diez años atrás —cuando concibió el primer proyecto—, tras sus grandes éxitos —y algunos fracasos— de la década de los cincuenta,

⁴⁶ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/04792.

fuera incapaz, sin embargo, de afrontar de forma independiente y con ciertas garantías, una empresa y una inversión de tal calado.

El proyecto definitivo de Orduña (1961-1962): una solución conciliadora

De nuevo en los primeros meses de 1961 tenemos constancia de una nueva sucesión de iniciativas encaminadas al rodaje de *Teresa de Jesús*. La ocasión no podía ser más propicia y pertinente en este caso, ya que el sagaz cineasta intentó aprovechar la actualidad que la Santa había adquirido en ese momento con la preparación de los fastos destinados a la celebración del cuarto centenario de la fundación del carmelo reformado, llevada a cabo por Santa Teresa en 1562.

De ese modo, una vez más contamos con un grupo de referencias de nuevo bastante contradictorias en ocasiones, pero muy interesantes, que vienen a demostrar que a aquellas alturas volvió a revalidarse el conflicto de competencias entre Orduña y Mur Oti respecto a la película, ya que —aunque Mur Oti parecía haber olvidado el proyecto, tras la prohibición del guion de Carlos Blanco diez años atrás, pero no así Orduña, como hemos visto—ambos volvieron a manifestar sus firmes propósitos de realizar individualmente el tan ansiado proyecto. Así, en marzo de 1961, *Primer Plano* volvía a lanzar el rumor de que nuevamente Mur Oti —que estaba terminando otro proyecto de temática religiosa (*Milagro a los cobardes*)— había manifestado su voluntad de retomar su antiguo propósito de rodar *Teresa de Jesús* —seguramente con guion propio—, contando para ello con la actriz Ruth Román, protagonista de *Milagro a los cobardes*. Un texto el de *Primer Plano* cargado de agria ironía ya que hacía alusión, no sin cierta sorna, al tremendo disgusto que se va a llevar Agustina de Aragón, en una clara referencia al proyecto paralelo de Orduña y Aurora Bautista —no olvidemos que ambos habían sido los responsables máximos de la biografía de la heroína zaragozana producida por CIFESA en 1950—, lo cual viene a demostrar muy a las claras la situación de competencia e incompatibilidad que ambos proyectos seguían manteniendo.⁴⁷ Rumor al que volvía a hacerse referencia dos meses después,⁴⁸ aunque Mur Oti ya dejara de hablar del proyecto en el mes de junio, seguramente merced a la solución conciliadora final que se tomó, a la que haremos referencia.⁴⁹ El expediente de censura nos da la clave para entender este hecho

⁴⁷ *Primer Plano*, 1065, (Madrid, 12-III-1961), s. p.

⁴⁸ *Primer Plano*, 1074, (Madrid, 14-V-1961), s. p.

⁴⁹ *Primer Plano*, 1079, (Madrid, 18-VI-1961), s. p.

cuando señala que Mur Oti y Antonio Vich habían cedido en enero de 1961 su guion a la empresa Estela Films y que esta lo había transferido a Agrupa Films.

Por otro lado, sabemos que de forma coetánea a los rumores del proyecto de Mur Oti, Juan de Orduña había llegado a presentar a censura el último de su larga lista de proyectos de guion —al parecer el antiguo de Pemán, reelaborado— que recibió su aprobación definitiva el 9 de mayo de 1961. Por entonces sabemos que definitivamente acababa de fraguarse un acuerdo entre los responsables de la película que decidieron finalmente unir sus fuerzas, refundiendo los guiones de Mur Oti y Antonio Vich, con el de Pemán —no olvidemos que Agrupa Films se había hecho finalmente con ambos textos—, y siendo Orduña quien dirigiera el proyecto para la referida casa Agrupa Films.

Una vez más, a lo largo del mes de julio de 1961, tanto las autoridades carmelitas —a través de fray Pedro Tomás Navajas, nombrado por la propia Orden como asesor religioso de la cinta de Orduña— como el propio patriarca de Madrid —el mismo y ya anciano obispo Eijo y Garay que años antes prohibiera el guion de Carlos Blanco—, dieron el definitivo visto bueno al referido proyecto, aunque el día 24 de julio de 1961, la empresa Agrupa Films, renunció inesperadamente al permiso de rodaje por problemas con la producción. Un dato refrendado por *Primer Plano* que, con el titular *Aquí huele a chamusquina*, adelantaba que el proyecto de Orduña estaba de nuevo en peligro, llegando a rumorearse que tal vez fuera Lucía Bosé, y no Aurora Bautista, quien interpretara en un futuro a la santa.⁵⁰

Sin embargo, poco después parece que esos problemas de producción se solventaron con facilidad en este caso, la productora Agrupa Films pidió de nuevo el permiso de rodaje el 3 de agosto de 1961, con un presupuesto final de 9.727.587'93 —del que Aurora Bautista percibió la fabulosa suma de 900.000 pesetas—, y que fue concedido el día 7 de agosto de 1961, declarándose por fin que *ya se está en condiciones de afrontar el rodaje*.

El inicio de la filmación todavía se demoró un mes, tal y como señalaba en septiembre Aurora Bautista,⁵¹ aunque tan solo siete días después, la revista anunció el comienzo, sin previo aviso, del rodaje,⁵² dedicándole al número siguiente su portada con el titular *Aurora se salió con la suya*.⁵³ Curiosamente, desde entonces la revista le dedicó muy poca atención,

⁵⁰ *Primer Plano*, 1086, (Madrid, 6-VIII-1961), s. p.

⁵¹ *Primer Plano*, 1091, (Madrid, 10-IX-1961), s. p.

⁵² *Primer Plano*, 1092, (Madrid, 17-IX-1961), s. p.

⁵³ *Primer Plano*, 1093, (Madrid, 24-IX-1961), s. p.

hasta que el 8 de diciembre de 1961 se anunciaba que el rodaje había terminado, tras trece semanas de trabajo.⁵⁴

De ese modo se coronaban todos los esfuerzos encaminados a la producción de la película sostenidos a lo largo de catorce años, recibiendo finalmente su justo reconocimiento oficial, cuando el *film* de Orduña, clasificado provisionalmente con la categoría de Primera A, recibió, el 8 de junio de 1962, la tan ansiada declaración de Interés Nacional.⁵⁵

Valoración final del proceso

El complejo y larguísimo proceso de producción de *Teresa de Jesús*, al margen de las circunstancias que lo condicionaron, resulta de enorme interés para profundizar un poco más en el análisis de la cinematografía franquista entre las décadas de los cuarenta y los sesenta.

En primer lugar, la realización de una biografía fílmica sobre Santa Teresa de Jesús, más allá de la enorme trascendencia que la “Santa de la Raza” ejerció en la construcción del ideario nacionalcatólico imperante en las tres primeras décadas del franquismo,⁵⁶ debe ser entendida en los momentos de máximo apogeo del modelo temático de la hagiografía cinematográfica. Una solución narrativa que, dentro de la dinámica de reconstrucción histórica del pasado español que con tanto ímpetu eclionó en la producción española a finales de los años cuarenta, experimentó un auge inusitado entre 1947 y 1951, pudiendo destacarse obras como *El capitán de Loyola*, de José Díaz Morales (1948), *Reina Santa*, de Rafael Gil (1947), *Catalina de Inglaterra*, de Arturo Ruiz Castillo (1951) o *Cerca del cielo*, de Domingo Viladomat y Mariano Pombo (1951). La cual, tras un largo paréntesis inactiva, fue retomada desde finales de los años cincuenta hasta mediados de la década siguiente, a través de films como *Molokai*, de Luis Lucia, sobre el padre Damián de Veuster (1959), *Fray escoba*, de Ramón Torrado (1961), *Teresa de Jesús*, de Juan de Orduña (1962), *Rosa de Lima*, de José María Elorrieta (1962), *Isidro Labrador*, de Rafael J. Salviá (1963), *El Señor de la Salle*, de Luis César Amadori (1964), *Cotolay*, de José Antonio Nieves Conde (1965), o *Aquella joven de blanco*, de León Klimovsky (1965). Pues bien, ambos momentos de auge de la hagiografía cinematográfica, coinciden curiosamente con aquellos en los que el proyecto de Santa Teresa fue planteado por primera vez y realizado

⁵⁴ *Primer Plano*, 1104, (Madrid, 8-XII-1961), s. p.

⁵⁵ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/03899 y Sign. 36/04834.

⁵⁶ Concretamente, desde el estallido de la Guerra Civil en 1936 y la promulgación de la Ley de Libertad Religiosa de 1967.

finalmente, por lo que cabe considerarlo sin duda como un eslabón muy significativo —a la vez que singular— de esa veta narrativa de tremenda actualidad en su momento.

La película de Orduña debe además ponerse en relación con el desarrollo que, sobre todo en los años cincuenta y sesenta, experimentó el “cine vocacional”, que llenó las pantallas españolas de películas protagonizadas por sacerdotes y monjas. Un hecho directamente vinculado con el mayor *boom* vocacional que se recuerda en la historia de España, así como con el intento de acercar la vida religiosa y consagrada al pueblo, en un claro rasgo de efervescencia preconiliar que fraguaría con la celebración del Vaticano II entre 1962 y 1965. Una tendencia cinematográfica, producto de su tiempo, dentro de la que hay que situar, como un ejemplo más, el tan interrumpido proyecto de *Teresa de Jesús*. Sin embargo, en este caso, la especial relevancia de la reformadora y mística, y sobre todo el tono dramático y poderosamente humano que quiso imprimirse a la protagonista —sobre todo en el guion de Carlos Blanco—, se alejaba mucho de la intrascendencia, la ingenuidad e incluso la ñoñería imperante en la mayoría de las cintas vocacionales coetáneas, plagadas de monjas cantoras, ingenuas y piadosas,⁵⁷ pasadas muchas veces por el tamiz de la comedia popular cinematográfica, circunstancia que convirtió a *Teresa de Jesús* en un excepcional —cuantitativa y cualitativamente—, y por ello espinoso, proyecto fílmico.

Por otra parte, la accidentada producción de *Teresa de Jesús* demuestra bien a las claras algunas cuestiones vinculadas con el ejercicio de la censura cinematográfica española. En primer lugar, el especial celo que los censores ejercían a la hora de valorar los guiones —muy superior al operado con las películas ya rodadas, y por tanto ya depuradas—, textos considerados en ocasiones como auténticos peligros en potencia, muy particularmente si estos incluían temáticas religiosas tan manifiestas como en este caso, sobre las que siempre se guardó un extremadísimo recelo. Por otro lado, este proyecto es especialmente paradigmático de cómo en muchas ocasiones no fueron los censores religiosos los que con mayor celo se entregaron a “depurar” los guiones, pues, si recordamos, tanto el guion de Carlos Blanco, como el de José María Pemán, fueron autorizados por los vocales religiosos, siendo los civiles los detonantes de su prohibición. En ese mismo sentido, los problemas con los que se toparon los guiones con las autoridades religiosas —el obispo de Madrid y los responsables

⁵⁷ Así puede observarse en películas como *Sor intrépida*, de Rafael Gil (1952), *La hermana San Sulpicio* (1952) o *La hermana alegría* (1954), ambas de Luis Lucia, *Un día perdido*, de José María Forqué (1954), *Canción de cuna*, de José María Elorrieta (1961), *La becerrada*, de José María Forqué (1962), *Sor ye-ye*, de Ramón Fernández (1967) o *Sor Citröen*, de Pedro Lazaga (1967).

de la Orden carmelita— ponen de relieve el gran predicamento que la jerarquía eclesiástica mantenía en el ejercicio del poder civil, pudiendo calificarse el caso de *Teresa de Jesús* como una flagrante injerencia de la Iglesia —muy habitual por desgracia— en una materia como el cine, sobre la que no estaban preparados para opinar por su frecuente ignorancia, pero sobre la que las autoridades civiles le habían concedido un enorme poder de decisión. Una circunstancia que determinó que un guion novedoso, lleno de frescura y brillantez, como el de Carlos Blanco, quedara relegado, mientras finalmente se llevó a la pantalla un texto plagado de tópicos y lugares comunes de lo más manidos.⁵⁸

En otro orden de cosas, las dilatadas circunstancias de producción de esta película resultan muy sintomáticas de la disyuntiva planteada en la producción fílmica española desde comienzos de la década de los cincuenta. Esta se debatía entre los intentos minoritarios de renovar, en un tono de realismo más o menos crítico, el cine español—personificados en cineastas como Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga o José Antonio Nieves Conde, firmemente defendida por García Escudero, y que en nuestro caso correspondería al guion prohibido de Carlos Blanco—, y aquellos otros que pretendían que el cine español siguiera manteniendo la ciega y sumisa obediencia a los —muy planos narrativa y dramáticamente aplicados al cine— principios del sistema nacionalcatólico, a los que se sometió finalmente el guion definitivo de la película de Orduña.

Finalmente, el proyecto de *Teresa de Jesús* se alza como paradigma de las adversas condiciones en las que la producción cinematográfica española debió sobrevivir en este periodo. De ese modo, si al papel coercitivo de la censura y las trabas administrativas, se unen los conflictos derivados de la competencia desleal entre los propios cineastas que, como hemos visto, luchaban por sacar adelante sus películas a cualquier precio, las injerencias de poder de todo orden y los problemas económicos de una industria fílmica sumamente débil —que, por ejemplo, llevaron a Orduña en varias ocasiones a no poder realizar el proyecto de forma independiente—, podemos llegar a la conclusión de que tan solo el arrojo, la determinación a veces pragmática, y la inteligencia práctica de cineastas como Manuel Casanova, Manuel Mur Oti o Juan de Orduña hicieron posible, durante el franquismo, un cierto desarrollo industrial y económico del cine español.

⁵⁸ Nada más clarificador de esta situación que las palabras del propio Orduña sobre *Teresa de Jesús*, ya en 1973: *la película tuvo que pasar por la censura de los carmelitas, por la censura religiosa del Ministerio, por la censura civil del Ministerio, y Vd. comprenderá que con tantas contenciones no se podía explicar quiénes era Teresa de Cepeda antes de entrar en el convento, ni exponer la revolución que armó dentro del convento (...) imagínese lo que pudiera haber sido una "Teresa de Jesús" en completa libertad.* Véase CASTRO, A., *El cine español en el franquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 300.