

Película de Interés Nacional.

La propaganda ideológica del franquismo español y el salazarismo portugués a través de la película *Inés/Inês de Castro* (1944-1945)

Alicia Miguélez
IEM, NOVA FCSH

INTRODUCCIÓN

La historia de amor, muerte y venganza de la noble medieval Inés de Castro (1320/25-1355) y del infante —y más tarde rey— de Portugal, Pedro I (r. 1357-1367), fue narrada por el cronista castellano Pedro de Ayala en las últimas décadas del siglo xiv y ampliada, a lo largo de las décadas siguientes, por cronistas portugueses como Fernão Lopes, Luís de Pina, Christovão Rodrigues Acenheiro y el autor de la llamada *Crónica Manizola*. Desde la crónica lusa, la narrativa dio el salto, inicialmente, al imaginario poético y, a lo largo de los siglos posteriores, migró hacia el teatro y las artes visuales. Creció exponencialmente con nuevos personajes, episodios y tramas, y se difundió por Europa y América del Sur, configurándose lo que se ha conocido como el mito inesiano. Ya en los inicios del siglo xx,

convertida en uno de los mitos más importantes de la cultura portuguesa, con una fuerte proyección internacional, la historia de Pedro e Inés despertó el interés de la recién surgida creación cinematográfica (Aranjo 2013; Asensio 1974; Machado de Sousa 1987, 1993; Machado de Sousa *et al.* 2005; Oliveira 2009).

Entre los siglos xv y xx, a medida que el mito se iba conformando, tanto Pedro como Inés se metamorfosearon hasta adoptar dos papeles bien definidos. Por su parte, Inés era la *femme fatale*, miserable y mezquina; y, simultáneamente, la amante cariñosa e ingenua, así como una luchadora madre por sus hijos. En el caso de Pedro, asumió el rol de rey vengativo, justo y violento, pero, al mismo tiempo, también, el de amante heroico. Estas metamorfosis pueden comprenderse en función de los cambios sociales y el código moral de cada época y ofrecen un caso de estudio paradigmático para la tendencia historiográfica del medievalismo afectivo, que analiza la(s) relación(es) con el pasado a partir del amor, la abyección y el descontento (Prendergast y Trigg 2018; Machado 2023).

Es necesario tener en cuenta, además, la transformación de los personajes y la adaptación del mito en relación con el propio contexto político de cada época histórica. De hecho, la historia de estas dos figuras medievales se convirtió en una narrativa útil para la legitimación política e ideológica en varios momentos relevantes del devenir histórico de Portugal y España. Así sucedió, por ejemplo, en el período de la Unión Ibérica (1580-1640), cuando la figura de Inés —como reina coronada muerta y madre de posibles herederos de las dos coronas— se convirtió en protagonista de un conjunto significativo de obras teatrales difundidas en las cortes ibéricas (Megiani 2008).

De la misma forma, las obras cinematográficas que adaptaron esta narrativa a lo largo del siglo xx también pueden ser consideradas como documentos históricos de los contextos políticos, sociales y culturales específicos en los que fueron producidas. De hecho, algunos proyectos evidencian que esta narrativa, de origen medieval, una vez adaptada al medio audiovisual, sirvió para defender o legitimar determinadas posiciones ideológicas. Por ejemplo, en 1943 se daba entrada, en el registro de la propiedad intelectual de Lisboa, a

un breve texto, de Horacio d'Azancot, en el que se proponía la utilización de la historia de amor de Pedro e Inés como argumento para una producción cinematográfica de propaganda, pues ofrecía una metáfora de la lucha por la libertad, la democracia y la civilización que representaban las fuerzas aliadas en la Segunda Guerra Mundial (D'Azancot 1943; Machado 1987: 413).

Bajo ese mismo prisma de la obra cinematográfica en cuanto documento histórico, el presente trabajo pretende analizar el largometraje *Inés/Inês de Castro*, una coproducción luso-española de la que se realizaron dos versiones diferentes en 1944-1945, y que ya ha sido objeto de varios estudios por especialistas en diversas áreas del conocimiento (Dahl 2007; Folgar de la Calle 1998; 1999; 2006; Jordão 2014; Pinto 2015; Serrano Sempere 2012; Williams 2002). La oportunidad de consultar nuevas fuentes documentales posibilita visitar esta obra con el principal objetivo de producir nuevas lecturas sobre los diversos factores que promovieron y determinaron la producción de esta película en la España y el Portugal de la década de los años cuarenta, así como desentrañar el uso del pasado medieval, a través de esta narrativa fílmica, en un contexto muy particular: la necesidad de legitimación política e ideológica de los dos regímenes dictatoriales en vigor, el franquismo español y el salazarismo portugués.

Las cuestiones que nortean la investigación son tres: ¿por qué el mito inesiano fue escogido como tema a filmar en el ámbito de la colaboración cinematográfica entre España y Portugal en la década de 1940? ¿Hasta qué punto la adaptación fílmica de esta narrativa pudo servir como herramienta de propaganda ideológica de los regímenes dictatoriales en vigor a ambos lados de la frontera? ¿En qué medida esa adaptación fue homogénea o diversa para cada uno de los dos regímenes? Para responder a estas cuestiones se analizará, en primera instancia, el intercambio cinematográfico luso-español, en el ámbito del cual se realizó la producción de esta película. Seguidamente, se abordará el proyecto de esta película, los principales agentes responsables de su producción, la elaboración de su narrativa fílmica y el análisis comparado de las dos versiones que se realizaron de la misma.

EL INTERCAMBIO CINEMATOGRAFICO LUSO-ESPAÑOL DE LOS AÑOS CUARENTA

En marzo de 1939, pocos días antes del final de la Guerra Civil española, Nicolás Franco —en representación de Francisco Franco— y António de Oliveira Salazar firmaron el Tratado de Amistad y de No Agresión entre España y Portugal, una primera alianza militar puesta en peligro en diversos momentos de fuerte tensión diplomática, pero finalmente ratificada tres años más tarde, en febrero de 1942, con la firma del conocido como Pacto Ibérico, que obligaría a ambos países a mantenerse oficialmente neutrales en la Segunda Guerra Mundial, a alejar el peligro de la alianza anglo-portuguesa para España y el de la coalición hispano-germana para Portugal (Almeida de Andrade 2019; Rezola 2008).

Entre ambas fechas y, precisamente, en el período de mayor tirantez en las relaciones bilaterales, se realizó otro encuentro diplomático que pretendía promover la colaboración entre ambas dictaduras ibéricas a otro nivel. Efectivamente, en enero de 1941, se reunieron, en Lisboa, los respectivos responsables de las políticas cinematográficas de Portugal y España: António Ferro y Manuel Augusto García Viñolas (García Viñolas 1941; Costa 1991: 89; Piçarra 2011: 58; Sempere Serrano 2003, 2006). Este encuentro se producía tras las colaboraciones puntuales entre la producción cinematográfica lusa y la propaganda del bando sublevado entre 1936-1939 (Pena Rodríguez 2001: 137-161); y pretendía sentar las bases para una cooperación estable que permitiese alcanzar dos objetivos principales, uno económico y otro propagandístico.

En cuanto al primero, la intención era convertir la producción cinematográfica en una industria pujante con proyección no solo en los mercados de ambos países, sino también en todos aquellos de lengua española y portuguesa. Para Portugal, resultan muy elocuentes, en este sentido, las palabras de uno de los principales cineastas del régimen salazarista, António Lopes Ribeiro, para quien bastaba “conjuguar os esforços de Espanha e Portugal, projectando-os na América do Sul, para que surja um Cinema suficiente, forte e digno,

capaz de se bastar em qualidade e quantidade, em técnica e em capacidade mercantil” (Lopes Ribeiro 1941). Para España, el interés económico por la producción cinematográfica había quedado ya reflejado en un plan de saneamiento económico —Fundamentos y directrices de un Plan de saneamiento de nuestra economía, armónico con nuestra reconstrucción nacional— firmado por Francisco Franco en octubre de 1939 y que, de acuerdo con el historiador Javier Tusell, el dictador habría remitido a todos sus ministros para promover una discusión en torno a la política económica a desarrollar por el recién inaugurado régimen (Tusell 1985: 42). En ese documento, las “películas cinematográficas” aparecían en un elenco de sectores económicos que debían ser nacionalizados y con los que apelar al patriotismo de los españoles.

Además de los motivos de índole económica, esta cooperación cinematográfica luso-española daba también respuesta a un segundo, y no menos importante, objetivo. Se trataba de convertir a la cinematografía en una de las piezas necesarias del engranaje de una maquinaria propagandística a través de la cual ambas dictaduras pudieran afianzarse y legitimarse políticamente. Ni el franquismo español ni el salazarismo portugués contaban con los mismos medios y recursos que otros regímenes totalitarios europeos del siglo xx —el fascismo italiano, el nazismo alemán y el comunismo soviético—, que consiguieron poner en marcha potentes industrias cinematográficas al servicio de sus respectivas ideologías (España 2014).

Sin embargo, los dos regímenes dictatoriales ibéricos estaban dando, a inicios de la década de los años cuarenta, un conjunto de pasos para poder instrumentalizar el cine políticamente y ponerlo al servicio del aparato ideológico de sus respectivos Estados. A través de una intervención estatal clara y constante, se pretendía utilizar la imagen en movimiento para concienciar a las sociedades portuguesa y española sobre un conjunto específico de valores, principios y creencias; para promover el culto a sus respectivos dictadores; y, en definitiva, para afianzarse ideológicamente.

A pesar de ello, la mencionada colaboración pactada por España y Portugal en 1941 no se tradujo en la firma posterior de un acuerdo

cultural como, en principio, se podría esperar tras un encuentro diplomático de esa naturaleza, y, a semejanza del Acuerdo Cultural Luso-Brasileiro que António Ferro sí firmó, en el mismo año 1941, con el Departamento de Imprensa e Propaganda de la dictadura de Getúlio Vargas en Brasil (Ferro s. d.; Ribeiro 2014). Tal como advertiría el embajador portugués en Madrid, Pedro Teotónio Pereira, a António de Oliveira Salazar las complicadas relaciones políticas bilaterales y el conflicto bélico internacional no le dejaban espacio para un acuerdo oficial con España en ese momento (Pereira 1980: doc. 26, 136-137; doc. 27, 139-140; doc. 29, 144-15; González García 2006). De hecho, el intercambio cinematográfico luso-español no comenzó a tomar forma hasta que, por un lado, el rumbo de la Segunda Guerra Mundial dificultó las coproducciones con Italia y el aprovechamiento de sus enormes recursos fílmicos, y, por otro, se produjo el restablecimiento de una relación más cordial entre España y Portugal después de la salida del Gobierno español de Ramón Serrano Suñer en otoño de 1942 (Sempere Serrano 2006: 193).

El conjunto total de coproducciones fue de once títulos, estrenados desde 1944 hasta 1950 (Costa 90). No se trata, por tanto, de una vasta producción, y el limitado número de obras tampoco se puede considerar como homogéneo. En realidad, son once proyectos muy diferentes desde el punto de vista de su temática, pero también desde la óptica de los directores y productoras que los pusieron en marcha, así como de los recursos económicos y medios técnicos con los que contaron. Por lo que respecta a *Inés/Inês de Castro*, el proyecto cinematográfico fue producido por Ediciones Cinematográficas Faro en España y Filmes Lumiar en Portugal, que inicialmente estimaron un coste de producción que rondaba los treinta millones de pesetas, de acuerdo con un documento, sin fechar, pero firmado por el portugués Arthur Duarte y dirigido al español José María Pesquera, y conservado actualmente en la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (995 AD/013).

La película fue codirigida por un director español, Manuel Augusto García Viñolas, y otro portugués, José Leitão de Barros, y de ella se hicieron dos versiones diferentes, para circular, cada una de

ellas, a ambos lados de la frontera. Ahora, ¿por qué el mito inesiano fue escogido como tema a filmar en el ámbito de la colaboración cinematográfica entre España y Portugal y en qué medida la elección del tema pudo estar relacionada con la propaganda ideológica que ambos regímenes dictatoriales pretendían transmitir a través de la creación cinematográfica?

CINE Y PROPAGANDA: ESPAÑA Y PORTUGAL EN LOS AÑOS CUARENTA

Siendo una obra de ambientación histórica, *Inés/Inês de Castro* respondía ciertamente a los anhelos de ambos países por promover un cine histórico que era, para António Ferro, “um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português”, y que para los falangistas españoles, permitía a España “dar a conocer al mundo nuestra verdad histórica” (Ferro 1950: 63; Olondriz 1943: s.p.). La temática escogida respondía, además, a la agenda marcada en el encuentro entre António Ferro y Manuel Augusto García Viñolas en Lisboa a inicios de 1941, por tratarse de una película cuyo argumento reflejaba aspectos de la historia común entre ambos países ibéricos, que podía ser útil para evidenciar la alianza peninsular. De hecho, todavía en 1949, durante el viaje oficial de Francisco Franco a Portugal, el dictador español visitaría el monasterio de Alcobaça y los sepulcros medievales de Pedro e Inês de Castro, una visita descrita por el falangista Ernesto Giménez Caballero como una muestra de la importancia del mito medieval para comprender la necesidad de cooperación luso-española (Giménez Caballero 1949). De hecho, junto a otros “lugares de la memoria” como Coimbra o el monasterio de Santa Maria a Vitória da Batalha, ese viaje se convirtió en una potente y eficaz campaña de propaganda conjunta de ambos regímenes en contexto internacional (Sanz y Cabrera 2019).

Por otro lado, la elección del mito inesiano para una coproducción cinematográfica luso-española en la década de los años cuarenta ha sido analizado desde otra perspectiva que se relaciona con su

puesta al servicio del ideario fascista que ambos regímenes ibéricos asumieron y practicaron. Así, la historia de Pedro e Inés de Castro permitía mostrar las consecuencias funestas de anteponer, egoístamente, el interés personal en detrimento del interés del Estado (Dahl 2007). Para las sociedades española y portuguesa de la década de los años cuarenta, la lección pasaría por aprender que se debía abdicar del bienestar y el interés personal en favor de la nación y el Estado. De hecho, en la versión española, en la escena de la película en la que el monarca portugués Alfonso IV condena a muerte a Inés de Castro ante la corte lisboeta, uno de sus consejeros refiere: “¡Qué vale la vida de una mujer ante la vida del pueblo!”.

Es preciso tener en cuenta que la importancia del cine como vehículo de propaganda ideológica en España y Portugal se había ido gestando a lo largo de la década de los años treinta, pero llegaría a su máximo apogeo precisamente en el lustro de 1940-1945, período en el que fue producida esta película. Todo ello se debió al impulso dado por varios prohombres del salazarismo y el franquismo, cuyo perfil es necesario delimitar para una mejor comprensión del contexto de producción de esta película y su posible puesta al servicio del aparato ideológico de ambos regímenes dictatoriales.

En España, la instrumentalización política del cine comenzó a ser destacada en el seno de la intelectualidad del bando nacional durante los años de la Guerra Civil, especialmente desde que, en 1938, se creó en Burgos el primer gobierno de Francisco Franco (Díez Puer-tas 2002: 271). Este integró, de la mano de Ramón Serrano Suñer, y controlado por la Falange, un Servicio de Propaganda, dirigido por Dionisio Ridruejo, del que dependía un incipiente y limitado Servicio de Cinematografía, al frente del cual fue nombrado el periodista y escritor Manuel Augusto García Viñolas (Ridruejo 2007: 129 y ss.). Tras la contienda, el aparato del primer franquismo creó un Departamento Nacional de Cinematografía, que, en sus primeros años de andadura, continuó estando dirigido por Manuel Augusto García Viñolas, dependió de la Dirección General de Prensa y Propaganda —a su vez dependiente del Ministerio de Gobernación— y continuó estando estrechamente vinculado al círculo de intelectuales de la Falange española.

En calidad de jefe de ese organismo, Manuel Augusto García Viñolas fue una de las figuras clave de la etapa falangista al frente del aparato cinematográfico español. Formado en derecho y periodismo, dio sus primeros pasos como periodista de prensa, destacando su colaboración con el diario católico *El Debate*, para el que sería corresponsal en Roma hasta el estallido de la Guerra Civil española (Jiménez Burillo 2007). Al inicio de la contienda, se alistó en la legión y se afilió a Falange española, codirigiendo el grupo de teatro falangista La Tarumba e integrándose en la órbita de Ramón Serrano Suñer, desde la que accedió al aparato de propaganda del bando nacional de la mano de Dionisio Ridruejo (Ridruejo 2007: 142). Al frente del Servicio de Cinematografía puso en marcha iniciativas como el Noticiero Español, precedente del NO-DO (Tranche 2001). Además, en estos años publicó, firmando como Manuel Augusto, la obra *Vía crucis del Señor en las Tierras de España* (Augusto 1939a) y dirigió varios documentales, como *Prisioneros de guerra* (García Viñolas 1938).

Tras el final del conflicto bélico, su cargo al frente del nuevo Departamento de Cinematografía lo convirtió en uno de los máximos responsables de la construcción de una política nacional en apoyo y promoción del que ha sido designado como “el cine de la autarquía” y, especialmente, del “sueño de un cine falangista” (Font 1976: 50; Monterde 1995). Él mismo redactaría el *Manifiesto a la Cinematografía Española*, publicado en los cinco primeros números de la revista *Primer Plano*, puesta en marcha por él en 1940 (García Viñolas 1940a). En él, hacía constar la importancia de la creación cinematográfica no solo como motor económico, sino también como instrumento de intervención política e ideológica por parte del nuevo Estado (Minguet 1998; Monterde 2001). Este manifiesto sería, progresivamente, acompañado de textos semejantes de otros autores en esa y otras revistas cinematográficas ideológicamente cercanas al ideario falangista (Casariego 1940; Mostaza 1940; Torres López 1942). Además, fue traducido al portugués y publicado, en diciembre de 1940, en la revista cinematográfica lusa *Animatógrafo*, dirigida por el cineasta António Lopes Ribeiro y que jugó, en el

Portugal de Salazar, un papel semejante al de *Primer Plano* para el primer franquismo (García Viñolas 1940b).

Finalmente, debe destacarse su breve experiencia, entre 1941 y 1942, al frente del Teatro Español y del Círculo Cinematográfico Español (Díez Puertas 2008). Sin embargo, en marzo de 1942 fue destituido de todos sus cargos, un cese fulminante que puede comprenderse en el contexto en el que Gabriel Arias Salgado comenzó a hacerse cargo de los servicios de prensa y propaganda desde su cargo al frente de la Vicesecretaría de Educación Popular y en el que las grandes desavenencias entre las diversas facciones del régimen se iban haciendo cada vez más evidentes, lo que culminaría con la destitución de Ramón Serrano Suñer en otoño de ese mismo año (Díez Puertas 2013). Desde su cesión hasta 1946, fecha en que fue nombrado agregado cultural en la embajada de España en Río de Janeiro, la figura de Manuel Augusto García Viñolas desapareció de las primeras filas del aparato franquista; pero fue en esos años en los que dirigió las películas de ficción *Inés/Inês de Castro* (1944-1945) y *A los pies de Usted* (1945).

Por lo que respecta a Portugal, la figura fundamental para comprender la instrumentalización política del cine durante la década de los años cuarenta es, sin duda, António Ferro, responsable del Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) desde 1933, y del Secretariado Nacional da Informação (SNI) de 1944 a 1949. Su principal proyecto al frente de estos organismos fue conocido como *política do Espírito*, un programa específico de política cultural a través del cual el Estado Novo pretendía reinventar la identidad nacional portuguesa y promover y afianzar su propia ideología (Acciaiuoli 2013; Guedes 1997; Ferro 1932; Ramos do Ó 1992, 1996). En el ámbito de la *política do Espírito* fueron organizadas, por ejemplo, las celebraciones del *Duplo Centenário* en 1940 (Ferro 1949). Estas pretendían conmemorar una doble efeméride: la fundación de Portugal en 1140 y la restauración en 1640, legitimando así al régimen salazarista gracias a la concepción de una trayectoria continuista en la que el salazarismo era mostrado como la tercera época áurea de la historia nacional y proyectando al país en el exterior haciendo “lembrar ao

Mundo que Portugal nunca poderia ser olhado na Europa como simples arrivista, que éramos gente quando a maior parte das nações europeias não existiam sequer na imaginação dos homens” (Ferro 1949:11; Caldeira 1995; Cunha 2001).

En este ambicioso programa cultural de la *política do Espírito* se impusieron tres medios de propaganda: la radio, el cartel y el cine (Piçarra 2006: 92). Este último tuvo, sin duda, un especial relieve, ya que António Ferro lo consideraba un excelente vehículo de propaganda, fuertemente influenciado tanto por el fascismo italiano y la actividad de Benito Mussolini a través del Instituto LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa) e iniciativas como el *Cinegiornale*, así como por la industria de Hollywood (Reis Torgal 2001; Ribeiro 2022: 47). El ideólogo luso consideraba que el cine portugués debía tener una misión educativa, tanto en el propio país como en el exterior, donde debía dar a conocer el carácter y grado de la civilización lusa (Ferro 1950: 70-71). Por ello, impulsó iniciativas como los cines ambulantes, que recorrieron el país de norte a sur y permitieron a muchos portugueses tener, por primera vez, acceso a una experiencia cinematográfica (Pena Rodríguez 141-143; Piçarra 2006: 85). Además, la propaganda cinematográfica asumió tres vertientes: las producciones de ficción y los documentales patrocinados por el Estado y abiertamente asumidas como propaganda; obras de ficción de propaganda simbólica, pero implícita, con intervención financiera estatal; y obras de capital privado pero que también sirvieron de vehículo para transmitir ideas acordes con el régimen vigente y pueden ser consideradas, si no cine de propaganda, sí cine que servía a la propaganda (Piçarra 2006: 101).

Entre los principales cineastas que participaron activamente en la *política do Espírito* se encuentra José Leitão de Barros, el director luso de la película *Inês/Inês de Castro*. Artista poliédrico, periodista, profesor y dramaturgo, es una de las figuras más polifacéticas de la escena cultural lusa de las décadas centrales del siglo xx y un colaborador estrecho del régimen salazarista en las décadas de los años treinta y cuarenta. Él fue el creador y director de la publicación *O Notícias Ilustrado*, en cuyas páginas se fue construyendo,

progresivamente, una iconografía política para la figura de António de Oliveira Salazar, lo que le dio acceso al círculo estrecho del dictador (Leitão de Barros y Mantero 2019). Además, fue el responsable de la recreación de torneos medievales, *parades* y desfiles históricos, entre los que destacan los organizados con motivo de las celebraciones del *Duplo Centenario* en 1940 (Leitão de Barros y Mantero 2019; Matos Cruz 1982).

Por lo que se refiere a su producción como cineasta, es preciso destacar que, al menos desde 1931, en que dirigió la película *A Severa*, se interesó por la producción de películas de ambientación histórica sobre grandes personajes marcados por la tragedia derivada de una pasión violenta (Baptista 2008: 33). Para varios investigadores, él habría tenido la idea inicial de llevar a la pantalla el mito inesiano, una idea que ganaría posteriormente fuerza en el ámbito del acuerdo cultural que António Ferro planteaba con España a inicios de la década de los años cuarenta (Leitão de Barros y Mantero 2019: 163; Ribeiro 1983: 511). De hecho, en 1935 manifestó su interés en llevar a la pantalla una leyenda medieval (Fraga 1935). Además, en un documento sin fechar, procedente de su archivo personal, en el que describe los sepulcros de Pedro e Inés, el cineasta consideraba que “La historia de Pedro de Portugal y de Inés de Castro es sin duda la gran historia del amor peninsular” (Lisboa, FCG, Espólio Leitão de Barros, UI4.2, Inês de Castro). Una breve referencia publicada en el seminario *O Século Ilustrado* en abril de 1943 deja entrever que el cineasta luso acababa de iniciar los preparativos de una película histórica titulada *Inês de Castro* (“Leitão de Barros” 1943: 14). De la misma forma, una carta dirigida por el escritor y dramaturgo portugués Júlio Dantas a José Leitão de Barros, fechada en 14 de julio de 1943 y hoy también conservada en su archivo personal, evidencia que había sido contactado por el cineasta para estudiar el argumento y participar en la confección de los diálogos de la película, invitación rechazada por el dramaturgo portugués (Lisboa, FCG, Espólio Leitão de Barros, UI4.2, Inês de Castro).

En síntesis, la película *Inês/Inês de Castro* fue dirigida por un falangista español —responsable de la puesta en marcha de una

política cinematográfica al servicio del franquismo en sus primeros años de andadura— y por uno de los principales intelectuales al servicio del régimen salazarista —responsable de un uso consciente y manipulado de la Edad Media al servicio de la propaganda ideológica del salazarismo luso—. Además, debe considerarse una intervención directa de António Ferro, quien concedió facilidades para la obtención del vestuario, así como para rodar un torneo medieval en Oporto y la ceremonia fúnebre en el monasterio de Alcobaça (Ferreira 1944: 31).

Los perfiles de los principales responsables de la producción de la película *Inés/Inês de Castro*, así como el contexto preciso en el que fue realizada permiten comprender hasta qué punto la adaptación audiovisual del mito inesiano en la década de los años cuarenta pudo ser puesta al servicio de los intereses comunes de los aparatos ideológicos de ambos Estados y cómo, a través de una narrativa de origen medieval, se pudieron proyectar diversos aspectos de la ideología de filiación fascista que ambos regímenes habían asumido.

Sin embargo, el salazarismo portugués y el franquismo español tenían diferencias notables entre sí, una agenda completamente diversa y una noción del uso de los medios de propaganda que, en el caso portugués, pretendía diferenciarse de otros regímenes contemporáneos (Reis Torgal 2001: 73). No es de extrañar, por tanto, que el resultado de esta colaboración luso-española fuera una doble versión cinematográfica, una ideada para el público portugués y otra para el español, y que los discursos fílmicos se adaptaran a los intereses específicos de una y otra dictadura. En este sentido, se puede establecer un paralelismo con películas como *Campo di Maggio* (Giovacchino Forzano 1935) y *Condottieri* (Luis Trenker, Giacomo Gentilomo y Anton Giulio Majano 1937), de las que se realizaron una versión italiana y otra alemana, con una misma trama adaptada a dos públicos diferentes (España 89-93). ¿En qué medida y de qué forma la adaptación cinematográfica del mito inesiano fue adaptada para cada uno de los dos regímenes ibéricos y pudo servir como herramienta diferenciadora entre ellos?

PEDRO E INÉS: LA METAMORFOSIS CONVENIENTE

La versión del guion de la película *Inés/Inês de Castro* que actualmente se conserva en la Filmoteca Española, fechada el 23 de febrero de 1944 y rubricada con el sello de Ediciones Cinematográficas Faro, es la más antigua localizada hasta la fecha (Madrid, Filmoteca Española, Centro de Documentación Dolores Devesa, G. 1377). El análisis de este documento, mecanografiado y redactado completamente en español, revela que, en una primera instancia, el guion adaptaba, al formato fílmico, la narrativa del mito inesiano sin una carga ideológica específica y obvia. En el documento no constan los autores de este, pero sus responsables deberían ser los guionistas Ricardo del Mazo y José María Alonso Pesquera. Ellos son los que aparecen como coautores del guion literario del proyecto cinematográfico enviado por la productora, pocas semanas más tarde, al delegado nacional de propaganda, a fin de ser sometido a la comisión nacional de censura cinematográfica, quien lo autorizó para rodaje con la recomendación expresa de solicitar un informe a la Academia de la Historia “para evitar posteriores censuras, máxime cuando la figura central es la de D. Pedro I, rey de una nación amiga” (Alcalá de Henares, AGA, 36/03226, exp. 86; 36/03226, exp. 5142, C/34.227; Folgar de la Calle 1999: 194).

La película se rodó a lo largo de la primavera y verano de 1944, los exteriores en Portugal y los interiores en los Estudios Roptence de Madrid. De acuerdo con los numerosos informes de inspección de rodaje enviados por F. Navarro al camarada jefe de la Sección de Cine y Teatro, el proceso de filmación estuvo marcado por varios condicionantes: las alteraciones constantes de guion, que llevarían a José María Alonso Pesquera a admitir que no lo reconocía; los constantes atrasos en las jornadas de rodaje; y los choques entre los dos directores (Alcalá de Henares, AGA, 36/04666, exp. 86, C/5536).

En la Cinemateca Portuguesa se conservan actualmente otras dos versiones del guion (Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, G64 y G65) que, de acuerdo con el sello que ambas tienen en su última página, dieron entrada en la institución lusa en octubre de 1982, posiblemente con motivo

del intercambio que, en ese mismo año, condujo al envío de una copia de la versión española de la película desde Madrid, tal como consta en su correspondiente expediente de la Filmoteca Española (Torrejón de Ardoz, Ciudad de la Imagen, Centro de Conservación y Restauración, Exp. 2140). Estas dos copias están mecanografiadas y redactadas en español, pero su contenido difiere de la copia más antigua, ya mencionada, y también entre ambas. La catalogada como G64 fue revisada por dos manos diferentes, que la corrigieron y en la que anotaron comentarios en los márgenes, escribiendo una de ellas en español y otra en portugués. Además, en su última página va acompañada del dibujo de un interior arquitectónico (Figura 1), que es semejante a otros dos diseños, también conservados en la Cinemateca Portuguesa —en formato de cuartilla y en soporte cartón— que son atribuidos a José Leitão de Barros y que, de acuerdo con su ficha catalográfica, habrían sido realizados por el cineasta en los Estudios Roptence de Madrid para orientar a los escenógrafos de la película (Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, CC1/1 2157 y CC1/1 2158, Figuras 2-3).

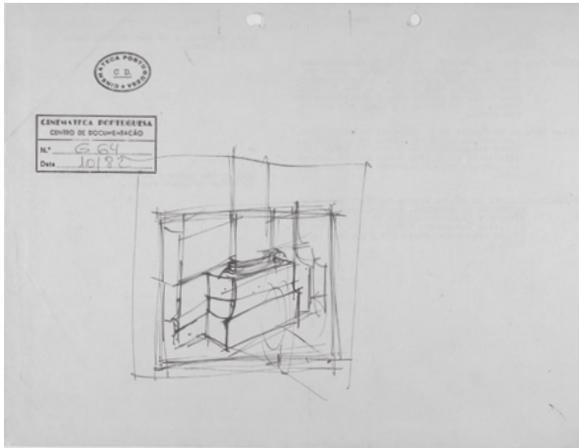


FIG. 1. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Centro de Documentação, G64.

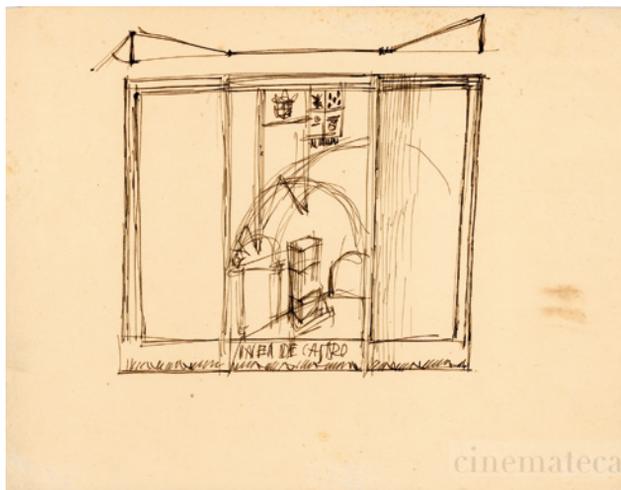


FIG. 2. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema,
Centro de Documentação, CC1/1 2157



FIG. 3. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema,
Centro de Documentação, CC1/1 2158

Otros documentos procedentes del archivo personal de José Leitão de Barros —hoy en la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa— evidencian también que, efectivamente, se fueron alterando el guion y los diálogos a lo largo del rodaje, y que el número final de responsables de los diálogos finales fue considerable. Así, un dossier que contiene un proceso abierto *a posteriori* entre José Leitão de Barros y la productora española Ediciones Cinematográficas Faro S. A. permite colegir que el cineasta luso se consideraba el autor del argumento y diálogos y reclamaba el pago de derechos de autor, mientras que la productora española defendía que el argumento había sido encargado a Ricardo del Mazo, que habían cooperado con él Manuel Augusto García Viñolas, Octavio Fernandez-Roces y José María Alonso-Pesquera, y que el autor de los diálogos españoles había sido Manuel Machado. En otro documento, fechado a 20 de agosto de 1945, Alejandro Perla declara que los diálogos fueron escritos por José Leitão de Barros, quien los enviaba a Afonso Lopes Vieira para su revisión y eventual corrección y, posteriormente, eran traducidos al español y adaptados, según las necesidades, por Manuel Augusto García Viñolas (Lisboa, FCG, Espólio Leitão de Barros, UI4.2, Inês de Castro)

La documentación consultada, tanto en España como en Portugal, refleja las dificultades y tiranteces que marcaron la coproducción luso-española de esta película, el variado número de personas que pudieron intervenir en la versión final del guion y la carga ideológica que, progresivamente, este fue adquiriendo. De hecho, tal como ya analizó extensamente José María Folgar de la Calle, las dos versiones de la película difieren significativamente, hasta el punto de que este especialista considera que se podría hablar no de una película con dos versiones, sino de dos películas (Folgar de la Calle 1999: 199).

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que se realizaron dos montajes distintos, con 110 minutos de metraje la versión en portugués y 92 la española. Por otro lado, los diálogos ofrecen variaciones en momentos fundamentales de la trama. Es el caso, por ejemplo, del momento en el que el relato fílmico aborda el

enfrentamiento bélico entre el monarca Alfonso IV y su hijo Pedro tras del asesinato de Inés. Mientras que la versión portuguesa habla abiertamente de los “horrores da guerra civil”, la versión española silencia la existencia de una guerra civil y habla, simplemente, de una rebelión del hijo con relación al padre. En efecto, el franquismo, en este momento, evitaba recordar explícitamente el reciente conflicto bélico español y la producción cinematográfica que, desde 1939, había estado bajo la responsabilidad de Manuel Augusto García Viñolas, se limitaba a realizar referencias indirectas, sin mencionar abiertamente la existencia de una guerra civil (García Rodrigo 2005: 50). Finalmente, puede considerarse también que ambas versiones no difieren solo en la construcción del relato del mito a través de los diálogos —adaptados a los intereses ideológicos de cada uno de los dos regímenes—, sino que, a través de su puesta en escena, se podía transmitir un mensaje ideológico diferente para el público de cada uno de los dos países.

En el caso de España es sintomática la escena en la que se narra visualmente el traslado de los restos de Inés de Castro desde Coimbra hasta el monasterio de Alcobaça. Aquí, es difícil no establecer un vínculo entre el mito inesiano y el propio mito de José Antonio Primo de Rivera, como ya fue intuido por José Folgar de la Calle (1999: 194, 198). Ciertamente, uno de los proyectos de legitimación más ambiciosos emprendidos desde el final de la Guerra Civil por el franquismo y, sobre todo, por su facción falangista, fue el culto a la figura de José Antonio Primo de Rivera, fusilado al inicio del conflicto bélico y considerado un mártir de la causa. En 1939 se organizó el traslado de los restos de José Antonio desde Alicante, de donde partió su féretro a hombros de grupos de falangistas el 20 de noviembre. Durante diez días y, sin tocar suelo, fue acompañado en todo momento por una procesión y recibido, en los pueblos por los que pasó en los cuatrocientos kilómetros de recorrido, por hogueras, antorchas, proclamas y gestos de duelo. Llegó finalmente al monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde fue enterrado con honores de Estado en el interior de la basílica, a los pies del altar mayor y sobre el panteón real de los Borbones.

Esa procesión ha sido calificada por Ian Gibson como de “inspiración netamente medieval” y comparada con el cortejo fúnebre de los restos de Felipe el Hermoso desde Flandes a Granada en 1478 (1980: 248). Pero se trata de un cortejo fúnebre que también invita a recordar los narrados por los cronistas medievales en relación con el traslado de los restos de María de Padilla desde Astudillo (Palencia) a la catedral de Sevilla por orden de Pedro I de Castilla y los de Inés de Castro desde Coímbra al monasterio de Alcobaça por Pedro I de Portugal, siendo este uno de los momentos cumbre en todas las narrativas que integran el mito inesiano. De hecho, hay varios datos que se pueden tener en cuenta para fundamentar una hipótesis que vincule la puesta en escena del mito inesiano en esta creación cinematográfica con algunas de las iniciativas promovidas por la Falange española para construir un mito en torno a la figura de José Antonio Primo de Rivera.

En primer lugar, es preciso tener en cuenta que tanto Manuel Augusto García Viñolas como Manuel Machado, director y asesor literario de la versión española de *Inés/Inês de Castro* respectivamente, fueron dos de los escritores que colaboraron, con sendos textos, en la publicación *Corona de Sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera* (Augusto 1939b; Machado 1939). Además, Manuel Augusto García Viñolas se había involucrado también, al frente del aparato cinematográfico del “paleofranquismo”, en las iniciativas emprendidas por los falangistas para construir un halo de misticismo en torno a la figura “joseantoniana”. Bajo su responsabilidad se produjeron varias piezas cinematográficas sobre el fundador de la Falange, entre las que destaca el documental titulado *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera*, que recogió los principales momentos de la exhumación, traslado y entierro de los restos de José Antonio en El Escorial en noviembre de 1939 (Sánchez Biosca 2009).

El director de fotografía de *¡Presente!* fue Enrique Guerner, nombre españolizado del original Heinrich Gärtner, huido de Alemania en el auge del nazismo, y una figura fundamental para comprender la producción cinematográfica de España y Portugal en las décadas

de los años treinta y cuarenta, en las que imprimió la influencia del claroscuro del cine expresionista alemán (Camporesi 2007: 62-63; Castro de Paz 2002: 121; Diez Puertas 2002: 229; Llinás 1989: 335-338). Él fue también el director de fotografía de *Inés/Inês de Castro*, lo que podría explicar los paralelismos, a nivel escenográfico y visual, entre la filmación del cortejo de José Antonio de 1939 y la concepción del traslado de los restos de Inés a Alcobaça en la película de ficción unos pocos años más tarde. Y no es difícil imaginar que, en la memoria colectiva del pueblo español de 1944, se encontraban aún frescos los fastos fúnebres de José Antonio y la pieza cinematográfica que, gracias a su difusión a través del noticiero español, pudo ser vista en todo el país. De este modo, la puesta en escena del traslado de los restos de Inés de Castro podía llevar, al público español de la película, a rememorar el acontecimiento de unos años antes, sirviendo así, de forma implícita, como herramienta de propaganda ideológica.

Esa misma escena y, en general, la narrativa audiovisual de la película *Inés/Inês de Castro*, no tenía las mismas implicaciones para la memoria colectiva del pueblo portugués que, sin embargo, a través de ella pudo también ser receptora de la propaganda ideológica salazarista. Aquí debe tenerse en cuenta la puesta en escena del mito inesiano en otras iniciativas llevadas a cabo en el ámbito de la *política do Espírito* de António Ferro. Por ejemplo, el espectáculo ofrecido por la compañía de baile Verde Gaio —que había sido fundada por él mismo— en el Teatro da Trindade de Lisboa el 8 de noviembre de 1940, con motivo de las celebraciones del *Duplo Centenário*, así como las dos espectaculares representaciones de la compañía teatral Rey Colaço-Robles Monteiro sobre la tragedia *A Castro* de António Ferreira (1587) en el atrio del monasterio de Alcobaça en los años 1935 y 1941, con cuatrocientos figurantes y la participación de los actores João Vilaret y Raoul de Carvalho, quienes, unos años más tarde, serían parte del elenco de la película *Inés/Inês de Castro* (Machado 1987: 405). Por otro lado, es preciso tener en cuenta los paralelismos del torneo medieval que aparece en la película, con ocasión de la celebración del enlace matrimonial entre el infante

Pedro y Constanza Manuel, con la panoplia de eventos de este tipo organizados por José Leitão de Barros en el ámbito da *política do Espírito*. Así, para el público luso, la puesta en escena de la película *Inés/Inês de Castro* se vinculaba con el proyecto de António Ferro de evocar la Edad Media portuguesa en cuanto época histórica decisiva del nacimiento de la nación, que tanto significaba para la legitimación del régimen salazarista.

Es preciso señalar que cada una de las dos versiones de la película tuvo una trascendencia diferente. En el caso de España, tras pasar la Comisión Nacional de Censura sin cortes, la producción se estrenó en Madrid el 28 de diciembre de 1944 y, en enero de 1945 —a propuesta del jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro a la Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda—, se le concedió el estatus de *película de interés nacional* (Alcalá de Henares, AGA, 36/04666, exp. 86). La versión portuguesa, por su parte, se estrenó en Lisboa el 18 abril de 1945 (Fragoso 1945), habiendo pasado la comisión de censura cinematográfica del régimen salazarista sin necesidad de que la productora portuguesa aportase ningún material fílmico u otra documentación, por ser considerada como una película extranjera (Lisboa, ANTT, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 13, *Actas Das Sessões 1945-1948*: 6-8, PT/TT/SNI-DGE/3/7). Pero, precisamente por ello, y, a pesar del apoyo oficial del régimen a su producción, no optó a ningún premio nacional (Folgar de la Calle 1999: 210). Además, recibió críticas desfavorables y, con el tiempo, fue considerada como una de las obras menos significativas de la trayectoria cinematográfica de José Leitão de Barros (Nobre 1945).

CONSIDERACIONES FINALES

La película *Inés/Inês de Castro* no fue una de las producciones cinematográficas de propaganda oficial del salazarismo —como *A Revolução de Maio* y *Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro 1937, 1940)— ni tampoco puede ser considerada como parte del elenco de producciones del sueño de cine falangista —como *Raza* (José

Luis Sáenz de Heredia 1942) o *Rojo y negro* (Carlos Arévalo 1942). Sin embargo, el análisis del contexto de producción de la película, así como sus principales responsables, sus diálogos y su puesta en escena, revela hasta qué punto puede ser considerada como una producción que sirvió, sí, a la propaganda ideológica de los dos regímenes dictatoriales ibéricos.

Las figuras medievales de Pedro e Inés de Castro, que se fueron metamorfoseando a lo largo de los siglos para servir a objetivos e intereses de diversa índole, se transformaron nuevamente, en la década de los años cuarenta del siglo xx, para ponerse al servicio de dos poderes distintos, con algunos objetivos comunes y otros completamente diversos. Así, por primera vez, no solo en la historia del cine, sino también en la trayectoria del mito inesiano, este era adaptado para ofrecer dos lecturas simultáneas, cada una de ellas pensada para un público que iba a recibir un mensaje semejante en determinados aspectos, pero muy diferente en otros.

FILMOGRAFIA

- ARÉVALO, Carlos (1942): *Rojo y negro*. CEPICSA.
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto (1938): *Prisioneros de Guerra*. Departamento Nacional de Cinematografía.
- (1939): *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera*. Departamento Nacional de Cinematografía.
- (1945): *A los pies de Usted*. Faro Films.
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto y LEITÃO DE BARROS, José (1944/1945): *Inés/Inês de Castro*. Ediciones Cinematográficas Faro/Filmes Lumiar.
- FORZANO, Giovacchino (1935): *Campo di Maggio/Hundert Tage*. Consorzio VIS.
- LEITÃO DE BARROS, José (1931): *A Severa*. Sociedade Universal de Superfilmes.
- LOPES RIBEIRO, António (1937): *A Revolução de Maio*. Secretariado de Propaganda Nacional.

- (1940): *Feitiço do Império*. Agência Geral das Colónias. Missão Cinegráfica às Colónias de África.
- SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (1942): *Raza*. Cancillería del Consejo de la Hispanidad.
- TRENKER, Luis, GENTILOMO, Giacomo, y MAJANO, Antonio Giulio (1937): *Condottieri*. Consorzio “Condotieri”, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC)/Tobis Filmkunst.

FUENTES DOCUMENTALES

- Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, 36/03226, exp. 86.
- Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, 36/03226, exp. 5142, C/34.227.
- Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 13, *Actas Das Sessões 1945-1948*, PT/TT/SNI-DGE/3/7.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, 995 AD/013.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, CC1/1 2157.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, CC1/1 2158.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, G64.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, G65.
- Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca, Espólio Leitão de Barros, UI4.2, Inês de Castro.
- Madrid, Filmoteca Española, Centro de Documentación Dolores Devesa, G. 1377.
- Torrejón de Ardoz, Ciudad de la Imagen, Centro de Conservación y Restauración, Exp. 2140.

BIBLIOGRAFÍA

- ACCIAIUOLI, Margarida (2013): *António Ferro: a vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- ALMEIDA DE ANDRADE, David (2019): “El Tratado de Amistad y de No Agresión entre España y Portugal (17 de marzo de 1939)”, en Xavier María Ramos Díez-Astrain, Itziar Reguero Sanz, Marta Requejo Fraile, Sofía Rodríguez Serrador, Lucía Salvador Esteban, Jara Cuadrado (eds.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente*. Granada: Comares, pp. 1142-1168.
- ARANJO, Daniel (2013): “Inês de Castro, la Reine morte: mythe et réalité”, *Babel. Littératures Plurielles*, 27, <http://journals.openedition.org/babel/3389> [Consultado 31/07/2023]. DOI: <https://doi.org/10.4000/babel.3389>.
- ASENSIO, Eugenio (1974): “Inês de Castro: de la crónica al mito”, en *Estudios Portugueses*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 37-58.
- AUGUSTO, Manuel (1939a): *Via Crucis del señor en las tierras de España*. Barcelona: Nacional.
- (1939b): “Soneto a José Antonio Primo de Rivera”, en *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*. Barcelona: Jerarquía, p. 3.
- BAPTISTA, Tiago (2008): *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Tinta da China.
- BENDAÑA, Jesús (1945): “Lo que hemos visto. Inês de Castro”, en *Radiocinema: Revista Cinematográfica Española*, 7/108: s. p.
- CALDEIRA, Arlindo Manuel (1995): “Poder e memória nacional. Heróis e vilões na mitologia salazarista”, *Penélope. Fazer e Desfazer História*, 15: pp. 121-139.
- CAMPONESI, Valeria (2007). “Para una historia social de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España”, en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 61-74.
- CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C. (2009): “La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo”,

- Revista de Derecho de la UNED (RDUNED)*, 5. DOI: <https://doi.org/10.5944/rduned.5.2009.10983>.
- CASARIEGO, Jesús Evaristo (1940): “El cine y la radio: instrumentos principales de propaganda al servicio de la Hispanidad”, *Radio-cinéma: Revista Cinematográfica Española*, 49: s. p.
- COSTA, João Bénard da (1991): *Histórias do Cinema. Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Casa da Moeda.
- CUNHA, Luís (2001): *A Nação nas Malhas da sua Identidade. O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*. Porto: Edições Afrontamento.
- DAHL, Julie M. (2007): “El destino ibérico en la gran pantalla: la coproducción luso-española de Inés de Castro”, *Estudios Portugueses: Revista de Filología Portuguesa*, 7: pp. 273-285.
- D’AZANCOT, Horace (1943): *Holy Reivindication: Historic Episode of the Life of da Inês de Castro and Prince Pedro XV Century*. s. l.: s. n.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2002): *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- (2008): “El Círculo Cinematográfico Español (1940-1944)”, *Historia y Comunicación Social*, 13: pp. 47-62.
- (2013): “El Teatro Nacional del Español: la crisis de marzo de 1942”, *RILCE*, 29/2: pp. 271-295.
- ESPAÑA, Rafael de (2014): “El cine y los totalitarismos europeos del siglo xx”, en Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camare-ro Gómez (eds.), *Hacer Historia con imágenes*. Madrid: Síntesis, pp. 75-103.
- FERREIRA, Jaime (1944): “As filmagens da película luso-espanhola *Inês de Castro*”, *O Século Ilustrado*, 341: p. 31.
- FERRO, António (1932): “Política do Espírito”, *Diário de Notícias*, 21 de noviembre.
- (1949): *Panorama dos centenários (1140-1640-1940)*. Lisboa: Edições SNI.
- (1950): *Teatro e cinema (1935-1949)*. Lisboa: Edições SNI.
- FOLGAR DE LA CALLE, José María (1998): “Inés de Castro vista por J. Leitão de Barros”, *Espacio/Espaço Escrito*, 15/16: pp. 219-231.

- (1999): “‘Inés de Castro’: doble versión de José Leitão de Barros”, *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Cuadernos de la Academia*, 5: pp. 187-211.
- (2006): “Sobre *Inés de Castro* y *Reina Santa*: películas hispanoportuguesas de los años 40”, *Porta da Aira: Revista de Historia del Arte Orensano*, 11: pp. 547-562.
- FRAGA, Augusto (1935): “Opiniões e Futuros Projetos de Leitão de Barros”, *Cinéfilo*: pp. 6-8.
- FRAGOSO, Fernando (1945): “Estreno de gala en Lisboa”, *Primer Plano*, 6/235: s. p.
- FREITAS CORTEZ PINTO, Afonso Manuel (2015): *Portugal (1928-1968): um Filme de J. Leitão de Barros*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, <https://run.unl.pt/handle/10362/17368>.
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto (1940a): “Manifiesto a la cinematografía española”, *Primer Plano*, 1/1-5: s. p.
- (1940b): “Manifesto à cinematografia espanhola”, en *Animatografo*, 6-8: pp. 4-6.
- (1941): “García Viñolas. Chefe do Departamento Nacional de Cinematografia de Espanha, Veio a Portugal”, *Animatógrafo*, 2/10: s. p.
- GIBSON, Ian (1980): *En busca de José Antonio*. Madrid: Planeta.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1949): *Amor a Portugal*. Madrid: Cultura Hispánica.
- GUEDES, Fernando (1997): *António Ferro e a sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (2007): *Donación Manuel Augusto García Viñolas. Vol. I. Dicho y hecho: semblanza plural de Manuel Augusto García Viñolas*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- JORDÃO, Aida (2014): “Inês de Castro in Theatre and Film: A Feminist Exhumation of the Dead Queen”. Tesis doctoral, University of Toronto, <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/89043>.
- “Leitão de Barros prepara a realização de *Inês de Castro*”, *O Século Ilustrado*, 275: pp. 14.
- LEITÃO DE BARROS, Joana, y MANTERO, Ana (2019): *Leitão de Barros. A Biografia Roubada*. Lisboa: Bizâncio.

- LLINÁS, Francisco (1989): *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- LOPES RIBEIRO, António (1941): “Possibilidades dum cinema ibérico”, *Animatógrafo*, 2/18: s. p.
- MACHADO, Ana Maria (2023): “Medievalismo afectivo en *A rainha morta e o rei saudade*, de António Cândido Franco”, *Medievalia*, 26/1: pp. 77-96. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.609>.
- MACHADO DE SOUSA, Maria Leonor (1987): *Inês de Castro. Um Tema Português na Europa*. Lisboa: Edições 70.
- (1993): “Pedro I de Portugal e Inês de Castro”, en Yvette Kace Centeno (ed.), *Portugal: Mitos Revisitados*. Lisboa: Edições Salamandra, pp. 51-68.
- MATOS CRUZ, José de (1982): *José Leitão de Barros*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- MEGIANI, Ana Paula Torres (2008): “Rainha Morta Coroada: elementos de vinculação entre o mito do retorno de D. Sebastião e a lenda da coroação de Inês de Castro no tempo da União Ibérica (1580-1640)”, en José Martínez Millán, María Paula Marçal Lourenço (eds.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispánica y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*. *Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2007*. Madrid: Polifemo, vol. 3, pp. 2115-2127.
- MINGUET, Joan M. (1998): “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo. Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de Primer Plano”, en *Tras el sueño. Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 187-201.
- MONTERDE, José Enrique (1995): “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Román Gubern *et al.* (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 181-238.
- (2001): “Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”, en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español*

- en los años cuarenta*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 59-82.
- MOSTAZA, Bartolomé (1940): “El cine como propaganda”, *Primer Plano*, 1/10 : s. p.
- NOBRE, Roberto (1945): “Inês de Castro”, *Seara Nova. Revistas de Ideias e Cultura*, 923: pp. 275-276.
- OLIVEIRA, António (2009): “As vidas de D. Pedro e de D. Inês de Castro na historiografia medieval portuguesa”, en Maria do Rosário Ferreira, Ana Sofia Laranjinha y José Carlos Ribeiro Miranda (eds.), *Seminário Medieval. 2007-2008*. Porto: Portugal.
- OLONDRIZ, Javier (1943): “Cinematografía con misión hispánica”, *Primer Plano*, 6/143: s. p.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto (2001): “O cinema português e a propaganda franquista durante a Guerra Civil de Espanha”, en Luís Reis Torgal (ed.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 137-161.
- PEREIRA, Pedro Teotónio (1990): *Correspondência de Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2001): *Salazar vai ao Cinema II: o Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Lisboa: DellaDesign.
- (2006): *Salazar vai ao Cinema: o Jornal Português de actualidades filmadas* [1.ª ed. en *Comunicação*, 47]. Coimbra: Minerva.
- PRENDERGAST, Thomas A., y TRIGG, Stephanie (2018): *Affective Medievalism. Love, Abjection, and Discontent*. Manchester: Manchester University Press.
- RAMOS DO Ó, Jorge (1992): “Salazarismo e Cultura”, en Joel Serrão y A. H. de Oliveira Marques (dirs.), *Nova História de Portugal, Vol. II. Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Presença, pp. 391-454
- (1996): “Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)/Secretariado Nacional Da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)/Secretaria de Estado Da Informação e Turismo (SEIT)”, en Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito (eds.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa: Bertrand Editora.

- REIS TORGAL, Luís (2001): “Propaganda, Ideología e Cinema no Estado Novo. A ‘conversão Dos Descrentes’”, en Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 64-91.
- REZOLA, Mária Ignácia (2008): “The Franco-Salazar Meetings: Foreign Policy and Iberian Relations during the Dictatorships (1942-1963)”, *E-Journal of Portuguese History*, 2: pp. 1-11.
- RIBEIRO, Carla (2014): “António Ferro e a projeção atlântica de Portugal através do cinema”, *Aniki*, 1/2: pp. 151-175.
- (2022): *António Ferro e o “Heroico Cinema Português”*. Porto: Edições Politema.
- RIDRUEJO, Dionisio (2007): *Casi unas memorias*. Barcelona: Península.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael (2001): “Los orígenes del NO-DO y la conformación de la propaganda franquista”, en *La herida de las sombras. El cine Español en los años 40*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 157-174.
- ROMERO MARCHENT, Joaquín (1945): “De Inés de Castro a Cabeza de Hierro pasando por *Ella, él y sus millones*”, en *Radiocinema: Revista Cinematográfica Española*, 7/108: s. p.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2009a): “The Cinematic Image of Jose Antonio Primo de Rivera: Somewhere between a Leader and a Saint”, *Screen*, 50/3: pp. 318-333.
- (2009b): “Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO”, *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 11/18: pp. 95-108.
- SANZ HERNANDO, Clara, y CABRERA, Ana (2019): “Franco en Portugal: la revitalización de los mitos franquistas para romper el cerco internacional”, *Tripodos*, 44: pp. 187-201. DOI: <https://doi.org/10.51698/tripodos.2019.44p187-201>.
- SEMPERE SERRANO, Isabel (2003): “La aventura luso-española: introducción al estudio de la coproducción cinematográfica hispano-lusa de los años cuarenta”, *Filmhistoria Online*, 13: pp. 3.
- (2006): “La coproducción cinematográfica hispano-portuguesa de los años cuarenta: motivaciones políticas y económicas”, en *!Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español. XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía-AHEC, pp. 191-196.

- (2010): “Las otras caras del cine negro: las versiones portuguesa y española de *Tres espejos* de Ladislao Vajda”, *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte*, 9: pp. 197-209.
- (2012): “Las contradicciones de la colaboración cinematográfica hispano-lusa en los años cuarenta: el ejemplo de Inés de Castro”, *Hispanic Research Journal*, 13/4: pp. 317-333. DOI: 10.1179/1468273712Z.00000000018.
- TORRES LÓPEZ, Manuel (1942): “Misión divulgadora de la Cinematografía”, *Radiocinema: Revista Cinematográfica Española*: s. p.
- TUSELL, Javier (1985): “La autarquía cuartelera. Las ideas económicas de Franco a partir de un documento inédito”, *Historia 16*, 115: pp. 40-49.
- WILLIAMS, Bruce (2002): “Mrs. Bates, I Presume? Or Decomposing Identification in Leitão de Barros’ *Inés de Castro*”, *Scope: Online Journal of Film Studies*, junio: pp. 1-10.