

ENCRUJADA DE HISTORIAS: EXILIO, INQUISICIÓN Y DESTAPE EN *EL SEGUNDO PODER* DE JOSÉ M^a FORQUÉ

Ricardo Mora
IES Villegas, La Rioja

Vientos de libertad soplaban al comienzo de la democracia en España. Al menos, así lo entendían creadores y público que transformaron en pocos años la concepción tanto de espectáculo como de obra artística del cine. La Historia se encargó de cambiar una manifestación que, como señalaba John Hopewell, en cuanto transición cinematográfica «forma parte, y es, en medida menor, motriz de una transición política»¹. Si cine y política van de la mano en esta evolución, como muy bien señala Fernando Lara², la palabra clave de toda esta etapa es «recuperación»: de libertades, de ideas, de memorias, de historia. Pero son muchos años de ruptura y muchas las deficiencias de esa recuperación en un primer momento.

Entre esa recuperación, varios son los relatos de autores exiliados que poco a poco han ido conquistando un espacio en la cultura de la península tras años de prohibición, y el cambio de status se refleja en el hecho de que algunos de ellos se benefician del auge de las adaptaciones (o transposiciones³): Aub, Chacel, Eduardo Blanco Amor⁴ ya habían entrado en contacto con España en los últimos años del franquismo —es conocida la visita de Max Aub en la que se encuentra una sociedad olvidadiza y mutada—, y las adaptaciones de sus obras salen adelante gracias a una situación de desconcierto a caballo entre lo comercial y las nuevas propuestas del cine tras una etapa de pretextos literarios cuyo «mérito más evidente —como señala Casimiro Torreiro— era [...] desmerecer abruptamente del original literario»⁵; sólo el cine de Buñuel, quien deja de ser foráneo para poder ser visto por sus compatriotas, mantiene un nivel por encima de todas estas adaptaciones.

Una libertad mal entendida suscitó que la calidad de las obras quedase en ocasiones pignorada por la explotación de vetas cuyo mayor mérito residía en que eran insólitas para la cultura española. No entraremos en un tema ya tratado en otras comunicaciones de este congreso, pero sí que pondremos de relieve cómo no todas las churras eran merinas, ni viceversa, y que entre el erial de calidad que a veces se considera esta época —a pesar de las voces que hablan de una efímera edad de oro— surgen obras meritorias y con valores propios.

Por esta razón, resulta un tanto desazonador ver una asimilación no muy afortunada como la que hacen Pérez Rubio y Hernández Ruiz⁶ al mencionar pe-

lículas «encajadas sin ambages en esa primera oleada de cine erótico y camufladas en una refinada coartada cultural» y poner bajo el mismo prisma *El libro de Buen Amor* de Tomás Aznar y Julián Bayarri —uno de los más sonados bombazos de taquilla de la época aunque pronto quedasen arrumbadas—, *La lozana andaluza* de Francesc Bertriú —quien años más tarde también adaptaría otras obras esenciales de la literatura exiliada, como *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda o *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender, con bastante mejor tino— y *El segundo poder* de José María Forqué con la acusación de que «el análisis de la Historia y de la Literatura está conscientemente ausente en beneficio de la mera ilustración filmada de una época o un determinado universo literario».

El no excesivo espacio que Forqué concede al escarceo, más una concesión que una intención, parece contaminar su film de unos aires libertadores que aireaban, valgan la redundancia, las partes pudendas de los actores en la pantalla, y que en algunos casos hacían pudendas, *stricto sensu*, las películas en sí mismas, pero parece inapropiado valorar del mismo modo esta película que las otras mencionadas y más bajo esos términos. En nuestra opinión, son más los elementos que las distancian que los que las acercan, como veremos.

El respaldo del público, entre ellos, aleja a estas películas entre sí: frente a los más de dos millones de espectadores que disfrutaron de las peripecias erótico festivas de los personajes de la literatura medieval y renacentista⁷, no llegaron a trescientos mil los que acudieron al cine atraídos por la historia de un desafortunado hombre de la Cruz verde demasiado humano. Tal vez hubiera convenido más la chanza que Forqué y Sáenz trataron de evitar al cambiar el título de la novela que da origen a esta obra, *El hombre de la Cruz verde*⁸, porque sonaba a insecticida: la apuesta por la sal gruesa de los primeros años de transición quizá hubiera avalado esta muestra de chacota típicamente hispana. Baste con analizar las adaptaciones realizadas sobre el clásico de Juan Ruiz, especialmente la segunda, a cargo de Julián Bayarri, realizada con un mero ánimo jocandi y con un espíritu parrandista y carabero para solaz de un arcipreste desprovisto de arte (pese a que en la primera parte se da lucimiento a Patxi Andión, quien lo encarna).

Forqué no pasará a la historia como un autor insignia en la lucha por arrogarse las nuevas libertades al alcance del celuloide, a pesar de que desde los años setenta se abre hacia un cine más provocador que en ocasiones no trasciende lo meramente circunstancial y oportunista. Por el contrario, *El segundo poder* desprende una poco sutil elaboración de la crítica, también subyacente en la novela, de una serie de aspectos sociales que, unidos a su ambición técnica y al cuidado de los detalles, convierten esta película en una de las más destacadas de su autor, al menos por su intención e interés.

Recordemos el motivo histórico que da pie a la obra, bien alejado de lo jactancioso y jovial: el suceso de Alcalá del príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II a su pesar, sucedido en abril de 1562, cuando el joven, ya conocido por su tempera-

mento atrabiliario y por su encono contra su padre, cae accidentalmente por unas escaleras quebrándose la cabeza contra el quicio de una puerta, entreabierta para dar paso a un escarceo amoroso con la hija de un portero del recinto arzobispal⁹. Poco significativo sería el hecho salvo porque, como señala Fernández Álvarez¹⁰, multiplicó sus arrebatos de cólera y sus prontos violentos y crueles, y por la expectación que generó en el contexto europeo al ser el único descendiente de Felipe II y el llamado a sucederlo, por lo que su deceso disparaba todas las quinielas para una nueva configuración del poder en Francia, Portugal y los Países Bajos, además de en España¹¹.

Pocos misterios caben en tal suceso, pero ahí es donde la cultura histórica y libresca de Segundo Serrano Poncela, el escritor exiliado que dio a la luz la novela original, saca a relucir su ingenio. Tal vez éste no necesitó leer la relación escrita por Daza Chacón en que describe con minucia todo el desarrollo de la labor médica tras el incidente¹² para trazar una intriga novelesca en la que no interesaba tanto el diagnóstico clínico como el complot urdido por intereses políticos que podría haber sido el causante del episodio, en vez de los excesos de testosterona que, según sabemos, eran frecuentes en un príncipe desbocado desde su pubertad. De dar cuenta de lo sucedido se encarga el Hombre de la Cruz Verde, cuyas peripecias inquisitivas seguimos, asistiendo a su desmoronamiento moral debido a las aguas turbias por las que le toca bregar. Por tanto, interesa mucho más el análisis de las fuerzas vivas de la época que el análisis psicológico del protagonista principesco, siempre en segundo plano, como sucede en la plasmación fílmica de Forqué.

Recordemos que, en el siglo XVI, sobre todo bajo un reinado que quería saldar cuentas con las deudas pendientes de un arrepentido Carlos I, la Inquisición era el brazo más importante de la Iglesia, la institución que sustentaba la labor del monarca, y que su principal objetivo en España era «imponer el respeto a Dios y proteger la moral sexual». Cualquier desvarío lúbrico caía inmediatamente bajo su severa atención y juicio. Así pues, dada la naturaleza del suceso que origina la caída del malogrado heredero, no es raro que el peso recaiga sobre una institución en la que Serrano Poncela, como exiliado, halla las mismas lacras que en la España que él ha conocido. Como se ha explicado en algún lugar¹³, la revisión de la historia y de la literatura española es un reflejo de la percepción del presente que les ha tocado vivir a los exiliados, y Serrano, afín a tesis como las de Américo Castro, defiende una revisión de la historia más viva y más humana, capaz de explicar los comportamientos de los individuos y de las colectividades. Así expresaba Serrano su concepción histórica al abordar la figura de otro ilustre personaje del Siglo de Oro, el Duque de Estrada: «Hay una zona de la historia a la que no llegan los economistas no los sociólogos, inaprensible dentro del esquema que proporcionan las ideologías. La escriben modos de ser individuales que, en ocasiones, logran transformarse en módulos de conducta colectiva: es el factor azar inoculado por el individuo en la colectividad. Por supuesto, resulta la parte

menos verificable del dato histórico aunque no la menos importante. Es posible que para la intelección adecuada de la historia española e hispanoamericana sea necesario dedicar mayor espacio a la investigación biográfica que al dato objetivo, tan escasamente revelador, de la vida en pueblos donde toda crisis de la sociedad tendió y aún tiende a resolverse en personalismos»¹⁴. Entender los modos de actuar del ser humano es entender lo que se experimenta en el momento presente, por lo que la vuelta al pasado es una suerte de vida vicaria para tratar de encontrar un sentido al mundo que le rodea.

Pero si esto es un propósito prioritario para el escritor exiliado, ¿lo es también para el cineasta que vive el bullebulle de la nueva etapa de destape, cuando ya los aires de libertad cobran vuelos más altos e incluso se leen las obras hasta poco antes prohibidas? ¿Existe la misma motivación para quien usaba el pretexto histórico como modo de paliar los tormentos del presente que para quien vive una transformación radical de los valores?

Antes de avanzar una respuesta, nos atendremos al análisis del erotismo vertido al celuloide, donde encontramos episodios muy puntuales: los interrogatorios en que surge la violencia del interrogador (masculino) sobre la sospechosa (femenino) dejando al descubierto su anatomía y su –aparente- debilidad; las francachelas en que las mujeres disipadas son objeto de la lubricidad y la efunden con liberalidad -; las exhibiciones aparentemente gratuitas del esplendor del cuerpo femenino, bien voluntariamente –como Camila mostrando sus encantos al investigador-, bien involuntariamente como cuando los enanos le alzan las faldas mostrando en un primer plano sin paliativos su rotundo trasero.

Entre las ideas de esta versión, encontramos algo que también es importante en este periodo: la mujer no es la responsable y culpable única del descarrío erótico, sino una víctima indefensa ante el acoso del varón. Así queda veladamente mostrado, especialmente en contraposición a los otros personajes femeninos.

En primer lugar, una madre interesada que propicia el encuentro y que enseña a su hija «a ser mujer» y a que «una mujer no debe temer a los hombres... A ninguno [...] Los hombres no hacen daño», hasta el punto de que tolera al investigador que ataque ferozmente sus pechos mientras la interroga, en una escena con ribetes de *bondage* soft, y que le ofrece su sumisión - empieza proponiéndole eliminar a su marido, y culmina entregándose a él con la complacencia de la criada, Mariblasa, quien cierra púdicamente las cortinas para que el espectador no contemple el flagrante delito en una muestra del constante juego del ocultar y el mostrar que ampliaremos-, para devenir en un retiro monacal del mundo en una de las mayores evoluciones psicológicas de la película.

La secuencia que tiene lugar en el convento es definitoria del propósito de la película: a pesar de la atenta mirada de la madre que supervisa el correcto desarrollo de la entrevista a través de la celosía –de nuevo, velando parte de la imagen-, las pasiones irrefrenables hacen que el hombre de la Cruz Verde se arroje



en varias ocasiones fuera del ámbito permitido hasta abalanzarse definitivamente sobre su amada ante las escandalizadas compañeras. El lugar sagrado queda mancillado no sólo por la lascivia del varón sino también por su sacrilegio al exclamar a voz en grito la no existencia de Dios ante la angustia por el rechazo sufrido. El escándalo que esto suscita en las hermanas debía transmitirse también a un público que comprende la humanidad de quien tiene el deber moral de guardar las costumbres y al mismo tiempo la falta de ética en la iglesia. El efecto catártico para un espectador recién salido de una etapa de omnipresencia de esa institución es indudable.

El otro personaje femenino relevante es una criada, Camila, entregada a los juegos de su señor, el bufón Córcoles, que dispende generosamente sus encantos y procacidades y que se insinúa abiertamente al investigador reclamando una suerte de igualdad femenina al ver el tesón con que éste defiende a Estefanía mientras se exprime lúbricamente un limón en la boca: «¿Qué le encuentras? ¿Tiene otros agujeros que las demás no tengamos?». No en vano, el primer parlamento del cardenal que ordena la investigación, mientras simbólicamente se lava las manos, es una declaración de principios: «No comprendo por qué las mujeres son tan aficionadas a los perfumes: inducen a la fornicación. Claro que a ellas sin duda les gusta el peligro. *Facta per anginum...*»

En contraposición, para la inocente muchacha acusada del inoportuno accidente real desde el principio se presagia algo fatídico por su insólita pureza: el modo en que huye del príncipe al verla en el río, el pudor de taparse cuando entra Córcoles en su casa cortejando a su madre, mucho menos recatada, y por supuesto el sufrimiento desde el primer momento en que es encarcelada y sufre un episodio epiléptico que inmediatamente la condena.



Es cierto que la explicitud en la escena no es significativa -de ahí la distancia que separa esta película de otras de su contexto-, pues la carga viene por la transformación ideológica: la trasgresión no se basa únicamente en el alimento para la rijosidad, sino también y sobre todo en proponer situaciones insólitas poco tiempo atrás. La plasmación de una iglesia dada a los placeres del siglo será un motivo recurrente, remarcada por la deturpación de lo puro, y lo que hasta entonces era una muestra nefanda y perseguida de anticlericalismo se convierte en moneda de cambio habitual para la chanza¹⁵. He ahí una de las posibles justificaciones para esta película. Al fin y al cabo, esa crítica, consustancial a la historia de la cultura española -no en vano es *El libro de Buen Amor* una de las muestras más evidentes-, por fin es susceptible de abandonar su oscuro y largo retiro.

Más interesante aún parece el reflejo de esa Inquisición implacable y capaz de ocultar la verdad en aras de los intereses que más convienen, encarnada en la figura de Fernando Rey como cardenal al frente de la investigación. Un cardenal siempre distante, siempre al tanto de más de lo que nosotros sabemos, siempre un paso por delante en la investigación pese a su aparente distancia. Forqué explica que en la elaboración del guión pretendían «destacar como, a través de la Iglesia, se ejercía un poder político, un segundo poder»¹⁶. Su investigador, el Hombre de la Cruz Verde, será un reflejo individualizado de los defectos de la institución a la que pertenece: «en una traslación de época, pudiera ser hoy un inspector de la policía política de cualquier país dictatorial. Su indagatoria es el vehículo idóneo para la presentación de personajes, ambientes y situaciones».

La intención de establecer este paralelismo es clara, pues ya el propio Forqué desvela que la presentación del personaje está basada en las fotos de frente y de perfil de una ficha policial. Religión y poderes fácticos van de la mano indisolublemente, y la propia iconografía de los altos cargos eclesiásticos revela la tiranía que excede cuanto está en manos de la iglesia. Pero son más los juegos cinematográficos que refuerzan esta idea, que demuestran que la película es más que un pretexto historicista, y que busca similares denuncias a las que planteaba la novela exiliada.

Entre esos recursos de construcción semántica de la película destaca la constante planificación y ubicación tanto de los personajes como de la cámara detrás de enrejados, puertas semiabiertas y rendijas; ello contribuye a crear ese ambiente de secretismo e intrigas tanto áulicas como eclesiásticas. Además, uno de los ejes en los que se basa la acusación social es cómo la Iglesia actúa con una pátina de impunidad amparada en una supuesta elevación de intenciones. El ocultamiento, la voluntaria pérdida de claridad, y la construcción de barreras físicas simbolizan de manera meridiana la falta de transparencia de los procesos que emprende, creando una verdadera red de intrigas que impiden discernir qué es verdad y qué impostura. Esta sensación la percibe el espectador al quedarse siempre, con la cámara, fuera de plano en estos claroscuros, del mismo modo que el investigador,

al final de la película, quedará en un segundo plano, entre el pueblo, viendo las nefastas consecuencias del proceso del que ha sido partícipe y haciendo gala de su cobardía, uno más de los defectos o debilidades que adornan su personalidad. Es, pues, patente la voluntad de los guionistas de plasmar con la mayor proximidad a la novela la evolución de la investigación que es su núcleo temático. Del mismo modo, la voz en *off* permite narrar los sucesos de forma muy próxima a como son presentados en la obra de Serrano Poncela, a través de las reflexiones del protagonista desde una falsa distancia y serenidad.

Por otra parte, el entramado de situaciones refuerza aún más la imposibilidad de quitar velos y descubrir esa verdad que, finalmente, pensamos que nunca se pretendió. De hecho, la verdad es un concepto sibilino y preñado de subterfugios, de modo que nunca se podría llegar a la esencia de lo ocurrido, sino a la interpretación interesada. Un mayestático inquisidor, magnificado por el uso de una planificación de picados y contrapicados, advierte que existen baremos inapelables a la hora de juzgar los hechos:

«La intención de su alteza, a pesar de las apariencias, fue siempre ejemplar. La muchacha, a su vez, según se estime, podría considerarse culpable o inocente [...] Todo depende del propósito de la investigación que acaba de empezar».

Los hechos no condenan ni salvan a la joven muchacha objeto de la lujuria del príncipe adolescente: es el fin el que justifica la inocencia o la culpabilidad en un proceso en el que la nobleza de sangre, que no de intenciones, absuelve al autor de los hechos y lo convierte en víctima.

De nuevo vemos la constante traslación del mundo histórico de la película al mundo de las ideas que el cineasta trata de transmitir: la injusticia campa por las altas esferas y el menos favorecido por la fortuna siempre estará a expensas del poderoso. Este claro mensaje aparece reforzado en varias ocasiones, como cuando el cardenal sentencia tajantemente:

«Nuestro cometido es averiguar la verdad impidiendo que el Alcázararezca implicado»

Todo lo expuesto nos conmina a ver que la verdad es una entelequia que sólo existe en función de su servicio a los poderes dominantes en cualquier contexto histórico en que la libertad y la igualdad estén en un segundo plano. La conclusión es que el camino recto lo determina el rey y lo que él quiera: algo que suena muy familiar en aquellos años postdictatoriales¹⁷, y que Forqué actualiza a partir del texto literario.

Pese a todo, gracias a la claridad de esta exposición en la película, la inocencia de la joven muchacha, víctima propiciatoria, resplandece y queda fuera de duda –aunque nunca de manera irrefutable: es el espectador el que ha tomado partido casi sin opción– a través de la disección del mundo que la rodea: la corrupción,

las intrigas,... provocan que importe menos si fue responsable de algo que el hecho de que el débil esté condenado al dictado del poderoso. Así sucede en un interrogatorio implacable con exorcismo incluido, y en la secuencia final, donde la lenta consunción por el fuego de la joven –tal vez uno de los personajes más conmovedores y al tiempo acertados de Verónica Forqué– cobra de nuevo tintes catárticos para quien al otro lado de la pantalla ve como el fuego de la injusticia devora a la joven, cuando otros fuegos como el de la pasión del Hombre de la Cruz Verde quedarán impunes en la sociedad.

El segundo poder es un título revelador: la Iglesia se convierte en la muleta del poder político, e incluso se arroga el poder pleno cuando están en juego sus intereses y la complacencia de la mano que la alimenta. De este modo, la película cobra sentido al pretender una denuncia feroz de un periodo de tiranía que empieza a resquebrajarse.

De entre las nuevas aportaciones del cine democrático, Forqué bien pudo haberse cebado en el lado sicalíptico de la historia y, si hemos de ser honestos, no lo obvia; pero dada la naturaleza del suceso, las referencias históricas, y las posibilidades que cobra la creación más allá de los planes de desarrollo, lejos se nos antoja esta adaptación del mero pastiche histórico y de otras de la «oleada de cine erótico y camufladas en una refinada coartada cultural» y, qué duda cabe, lejos de otras adaptaciones en que el erotismo es más que explícito. *Mutatis mutandi*, se trata de una crítica pareja a la que pretendía Serrano Poncela a la tiranía que impide la libertad y anula al hombre, incluso al poderoso, que ante las pasiones se vuelve débil. Como confiesa el desesperado protagonista ante su fracaso con la mujer que le ha encendido: «Siento en mis entrañas la ausencia de Estefanía, la nostalgia de la verdadera libertad junto a ella, aunque la verdadera libertad no se conquista nunca. Simplemente, no la hay».

Un canto a la libertad a través de la desmitificación del poderoso desde la sutileza; sin embargo, la falta de un mayor énfasis en la denuncia, revestida de galas de época, no cuajan en un público que empieza a disfrutar de otras manifestaciones más evidentes e inmediatas de lo que ha sido su personal proceso inquisitorial. Como señala Cebollada¹⁸, «la película, por encima de otras interpretaciones, se inscribe en el cine espectacular, en la novelización histórica, en el mural barroco y sugeridor de una mecla poderosa de vida y fe». A años luz, podríamos apuntar, de los éxitos del momento. El film histórico sólo tiene sentido en esta época si va acompañado de un componente festivo –o chocarrero– o de unas miras menos sofisticadas que las pretendidas por Forqué, quien encontrará un camino más recompensado en la crítica costumbrista de producciones como *¡Qué verde era mi duque!*, y el erotismo –«chabacano»– del que es acusada en ocasiones *El segundo poder* poco tiene que ver con las olas de destape de los primeros vagidos democráticos.

Así comprendemos la queja sorda ante la recepción del film: «El proyecto de la película y su realización se hicieron al final de la época franquista. Los distribui-

dores pensaban que iba a ser un éxito extraordinario pero cuando se estrenó, ya al principio de la transición, interesaban temas más oportunistas y pasó desapercibida»¹⁹. Un nuevo chaparrón para unas expectativas altas, a lo que se añade el que al autor de la novela, con una vida engastada de infortunios, no pudo ver uno de los escasísimos reconocimientos de su obra en vida y en el que había puesto gran ilusión en una etapa de enfermedad que acabó con su vida.

CONCLUSIÓN

Sí es cierto que el peso de la película recae en la intriga policial y en el retrato de unos personajes desde una óptica moral que mucho se distancia de la apariencia; sin embargo, también existe un mesurado retrato de una sociedad y periodo histórico, y una aproximación fiel a la intención de una novela histórica que desde el exilio trataba de rendir cuentas con un pasado que se encarnaba demasiado dolorosamente en el presente. Forqué consigue crear una obra densa y de calidad, lastrada en ocasiones por las concesiones propias del momento, pero con una motivación que complementa y justifica la adaptación de una obra de la envergadura de *El hombre de la Cruz verde*.

NOTAS

- 1 HOPEWELL, J.: *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 137
- 2 LARA, F.: «La Transición española a través del cine» en *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*, Junta de Castilla y León, 2004, p. 125.
- 3 Vid. COUTO CANTERO, P., «Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario vs. Discurso fílmico», en *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Universidade da Coruña – Visor, Madrid, 1999, pp. 317-324.
- 4 «Pronto, también los escritores republicanos fueron convocados. Max Aub le dio a Alfonso Ungría, con *Las buenas intenciones*, la base de su película *Soldados* (1978) y la novela de Rosa Chacel *Memorias de Leticia Valle* fue transcrita a la pantalla, con el mismo título, por Miguel Ángel Rivas (1979). La primera destroza el mito maniqueo de los buenos y los malos en los combatientes de la Guerra Civil, la segunda explora los impulsos amorosos y sexuales de una preadolescente.» JAIME 2000: 135. Destaca especialmente la obra de Gonzalo Suárez Parranda, que se vale de una obra literaria verdaderamente excepcional de Eduardo Blanco Amor –*A Esmorga*– y en la que participó el propio autor a la hora de confeccionar el guión.
- 5 TORREIRO, C., «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)» en *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 363.
- 6 PÉREZ RUBIO, P. y HERNÁNDEZ RUIZ, J.: «Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983)», en *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, p. 210.
- 7 A ello hay que sumar obras como *La Celestina* o *El buscón*, antes de la muerte de Franco, que ya apuntan en esta dirección.

- 8 SERRANO PONCELA, S.: *El hombre de la Cruz Verde*, Barcelona- Andorra, Editorial Andorra, 1970.
- 9 MORENO ESPINOSA, G.: *Don Carlos. El príncipe de la leyenda negra*. Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 77.
- 10 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.: *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa, 1998. p.401.
- 11 MORENO ESPINOSA, G.: *Don Carlos. El príncipe de la leyenda negra*. Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 80.
- 12 «Relación verdadera de la herida de cabeza del Serenísimo Príncipe D. Carlos nuestro señor, de gloriosa memoria, la cual se acabó en fin de julio del año de 1562 por Dionisio Daza Chacón, médico y cirujano de Felipe II» en SALVÁ, M. y SAINZ DE BARANDA, P.: *Colección de documento inéditos para la Historia de España*, t. XVIII, Madrid, 1851.
- 13 Vid. nuestro trabajo «De la teoría a la praxis: huellas de la literatura áurea española en *El hombre de la cruz verde* de Segundo Serrano Poncela», en MATA, C. y ZUGASTI, M. (eds.): *Actas del Congreso «El siglo de oro en el nuevo milenio»*, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 1241-1252 y nuestra *Alusión y cita literarias en la obra narrativa de Segundo Serrano Poncela*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2003.
- 14 SERRANO PONCELA, S.: «El aventurero Duque de Estrada» en Duque de Estrada, *Memorias*, Sevilla, Espuela de Plata, 2006, p. 10.
- 15 Baste recordar una secuencia como la de *Zorrita Martínez* (1976), en la que un grupo de señoritas ligeras de ropa se presentan en una reunión de eclesiásticos, debido a una confusión, entonando el suculento y publicitario estribillo: «Que viva el pueblo americano que compra el mejillón hispano». El estupor de los religiosos es el mismo que el supuesto efecto cómico para el espectador. Recordemos, además, que las películas de Pasolini o las de Walerian Borowczyk generalizan más allá de las fronteras españolas el gusto por la trasgresión erótico-religiosa. Sobre el panorama de este erotismo cultivado en los años setenta, puede verse el heterodoxo y discutible ensayo de FREIXAS, R. y BASSA, J., *Cine, erotismo y espectáculo. El discreto encanto del sexo en la pantalla*, Barcelona, Paidós, 2005.
- 16 SORIA, F.: *José María Forqué*, Murcia, Filmoteca Regional y Editora Regional de Murcia, 1990, p.126.
- 17 Años después, en 1983, Pedro Olea hará su *Akelarre*, en el que retrata un proceso inquisitorial en el cual también se puede ver una indagación en el pasado para comprender mejor la idiosincrasia española y el presente, que sin embargo bastante ha mudado en los seis años que la separan de la película de Forqué. Se puede encontrar un análisis de las claves de esta película en MONTERDE, J.E., SELVA, M. y SOLÀ, A., *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- 18 CEBOLLADA, P.: *José María Forqué. Un director de cine*, Barcelona, Royal Books, 1993, p. 124.
- 19 Según los datos que facilita el Ministerio de cultura, la película contó con cerca de 300.000 espectadores: muy lejos de los más de dos millones que concitó la mencionada adaptación del Arcipreste de Hita.