

REVISTA PRISMA SOCIAL N° 48
INVESTIGACIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN
AUDIOVISUAL ESPAÑOLA DE FICCIÓN:
PERSPECTIVAS INDUSTRIALES, ARTÍSTICAS Y COMUNICATIVAS

1ER TRIMESTRE, ENERO 2025 | SECCIÓN TEMÁTICA | PP. 27-45

RECIBIDO: 8/11/2024 – ACEPTADO: 18/1/2025

REPRESENTACIÓN
DE VALORES
TRADICIONALES
EN EL CINE
DE ANTONIO DEL REAL:
PEDAGOGÍA AUDIOVISUAL DE UNA
HERENCIA COMÚN

REPRESENTATION OF TRADITIONAL VALUES
IN THE CINEMA OF ANTONIO DEL REAL:
AUDIOVISUAL PEDAGOGY FOR A COMMON HERITAGE

DR. LUCAS MORALES DOMÍNGUEZ / LMORALDO@ULL.EDU.ES

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y TRABAJO SOCIAL. UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, ESPAÑA

DR. DAVID FUENTEFRÍA RODRÍGUEZ / DFUENTEFR@ULL.EDU.ES

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y TRABAJO SOCIAL. UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, ESPAÑA

DR. LUIS MIGUEL MACHÍN MARTÍN / LUISMACHINM@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, ESPAÑA



prisma
social
revista
de ciencias
sociales

RESUMEN

Pese a contar con una trayectoria marcada por sus amplias incursiones en la comedia, existe un segmento en la filmografía de Antonio del Real que puede considerarse una rara avis dentro de la industria cinematográfica española. En su filmografía destaca una miscelánea breve de películas que reflejan un conjunto de valores en pugna con las habituales tendencias del cine nacional y que, hoy en día, bien podrían alinearse con cierta reformulación vigente de la ética social, a gran escala, en buena parte de los países occidentales. Esta investigación explora esa parte de la obra del autor jienense, por medio de la representación en la misma de una serie de principios poco frecuentes en la producción audiovisual patria posterior a la Transición, y que el péndulo de los tiempos ha vuelto a traer a la palestra. De este modo, se analizan cinco valores tradicionales (la celebración de la nostalgia, la belleza en la cotidianidad, la redención y el sacrificio, la conservación de la tradición y la cultura, y la belleza natural y el mundo espiritual) en tres de los filmes más relevantes del director: *El río que nos lleva* (1988), *¡Por fin solos!* (1994) y *La conjura de El Escorial* (2008). Este artículo, por tanto, pretende mover a la reflexión y, al mismo tiempo, escrutar la utilidad de la obra de este cineasta como herramienta para el cambio social y el uso pedagógico-educativo.

PALABRAS CLAVE

Antonio del Real; cine español; valores tradicionales, comunicación audiovisual.

ABSTRACT

Despite a career marked by his extensive incursions into comedy, there is a segment of Antonio del Real's filmography that can be considered a rare sight within the Spanish film industry. Such segment harbors a brief miscellany of films, which often reflect a set of values in conflict with the usual trends of national cinema, and which today could well be aligned with some of the current reformulation of social ethics, on a large scale, in most Western countries. This research explores that part of the work of the author from Jaén, through the representation in it of a series of principles that are infrequent in Spanish audiovisual production after the Transition, and that the pendulum of the times has brought back to the forefront. In this way, five traditional values (the celebration of nostalgia, beauty in everyday life, redemption and sacrifice, the preservation of tradition and culture, and natural beauty and the spiritual world) are analyzed in three of the director's most relevant films: *El río que nos lleva* (1988), *¡Por fin solos!* (1994) and *La conjura de El Escorial* (2008). This article, therefore, aims to stimulate reflection and, at the same time, to scrutinize the usefulness of the filmmaker's work as a tool for social change and pedagogical-educational use.

KEYWORDS

Antonio del Real; Spanish cinema; Traditional values; Audiovisual communication.

1. INTRODUCCIÓN

Sobra explicar la cualidad intrínseca del cine, en tanto que expresión artística y cultural, como herramienta didáctica o para la transmisión de valores en el ámbito educativo. Debido a sus singularidades histórico-políticas, sin embargo, el cine español no ha participado por lo general, desde poco antes de la Transición Democrática, en el traspaso de valores pedagógicos basados en el conocimiento del devenir social de España (sobre todo el anterior a la Guerra Civil), las tradiciones españolas típicas y otros elementos culturales y familiares no imbricados en miradas o vitolas de corte progresista. Entre las pocas excepciones se halla la breve filmografía de Antonio del Real, quien, si bien acusa a lo largo de su trayectoria una amplia predilección por el muy nacional género de la comedia ligera, esconde algunas perlas de estudio fértil en torno a la cuestión planteada.

En las películas que son objeto de este estudio -*El río que nos lleva* (1988), *¡Por fin solos!* (1994), y *La conjura de El Escorial* (2008)-, el autor no oculta, aun de forma modesta, un prurito de arraigo profundo en el legado y la cultura de España, con el que tiende a rescatar aspectos esenciales relativos a su idiosincrasia, historia y patrimonio, al tiempo que explora algunos valores universales que serán analizados en este texto, mediante un proceso de observación exhaustiva y dirigida, centrada en ambos ejes. Junto al enfoque, centrado en los valores tradicionales, la elección de estas obras de Antonio del Real es uno de los aspectos más innovadores de este estudio, puesto que la producción cinematográfica del director jiennense no ha captado la atención de muchos investigadores.

Laureado con el Premio Saraqusta 2024, Del Real ha vuelto a posicionar este año *La conjura*, por ejemplo, “en el punto de mira de público y crítica”, que ha puesto en valor “la historia y el buen trabajo realizado en el film” (Madridano, 2024), reivindicándose tardíamente, junto a *El río que nos lleva*, como “películas a un nivel que aquí no era lo acostumbrado”. Por tanto, una de las señas principales a detectar en este artículo será si tales aspectos abren la puerta al fomento de la reflexión crítica sobre la identidad española, así como a un concepto tangente y positivo en torno a la memoria, además de indagar sobre la importancia de preservar, y transferir, determinados valores civilizatorios en un contexto disolvente, el posmoderno contemporáneo, que con frecuencia tiende a la homogeneización cultural en los términos descritos por Umberto Eco (1995); a su industrialización, en la crítica de Adorno y Horkheimer (2007), y acaso a su mero simulacro, conforme a lo establecido por posmarxistas como Jean Baudrillard (1978).

1.1. VALORES TRADICIONALES: UNA APROXIMACIÓN A UNA HERENCIA COMÚN

Entendidos dentro de aquellos principios que pueden comprenderse y ser compartidos por una cultura concreta, los valores transmisibles mediante el cine que sustentan la herencia occidental, desde distintos flancos, han sido abiertamente estudiados por distintos autores: Tomás *et al.* (2008), por ejemplo, abordaron el cine como canal para el aprendizaje de valores cristianos y humanos; Morantes y Gordillo (2017) hicieron lo propio en aras del fomento del pensamiento crítico, dentro del estudio de las Ciencias Sociales en Secundaria, y Alonso y Pereira (2000), en lo tocante a la pedagogía en valores inter e intrapersonales.

Por su parte, Sánchez, Uribe y Restrepo (2019) han propuesto guías apoyadas por la literatura en orden al uso general de películas dentro de contenidos académicos, e incluso, dentro de

formatos periféricos como las *sitcom*, tampoco han faltado estudios interesados por revisar, en la enseñanza de idiomas, los valores de influencias culturales cercanas, como en el caso de Larrea y Raigón (2012), a propósito de la exitosa serie *Friends* (1994-2004).

Para el análisis de este trabajo, empero, hay que detenerse en la búsqueda de algunos valores comunes a la cultura española, que abrigarán desde la puesta en consideración de algunos capítulos históricos interesantes, y en torno a los que flota cierto desconocimiento, hasta algunas concepciones mítico-espirituales compartidas inveteradamente por el pueblo español, pasando por el estudio de ítems concretos, extensibles a todo el acervo occidental, desde sus albores, así como a los afectos humanos desde la perspectiva pasada y presente de Occidente. En concreto, se escogen cinco: la celebración de la nostalgia, la belleza en la cotidianidad, la redención y el sacrificio, la conservación de la tradición y la cultura, y la belleza natural, en sus nexos con el mundo espiritual.

La nostalgia -en un sentido puramente psicológico la “yuxtaposición de sentimientos de gozo y aflicción por el pasado” (Paniagua, 2010, p. 39)- ha sido objeto de celebración de Homero a Virgilio, imbricándose incluso en las precondiciones que sustentan a menudo determinados juicios individuales, dentro de una orientación cristiana, al modo establecido, por ejemplo, en *Las Confesiones* de San Agustín, o en la *Moralia in Job*, de San Gregorio Magno. El sentimiento ha ocupado, también, el tiempo de algunos de los literatos más importantes del siglo XX, como Proust, Bassani, Waugh, Alain-Fournier, Tomasi de Lampedusa o Thomas Mann (algunas de cuyas adaptaciones cinematográficas -como *El Gatopardo* o *Muerte en Venecia*- ocupan un lugar, por derecho, en los manuales de Historia del Cine). Por su parte, la belleza, en el sentido axiológico propuesto por Roger Scruton, delineado en el documental *Why Beauty Matters* (2009), y que Fuentefría (2022) ha analizado como valor de cambio social frente a ideologías disolventes, se analizará en dos flancos: si bien la belleza puede (y se debate si debe) ser “un valor como la bondad o la verdad” (Scruton, 2009), se rastreará, primero, en lo cotidiano, con ejemplos igualmente innumerables tanto en filosofía como en novelística y cine (del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz a la *Ética spinozista*, pasando por *Los Ensayos* de Montaigne, el Bernanos de *El diario de un cura rural*, o bien *Paterson* -2016-, *Amélie* -2001-, o *El sabor de las cerezas* -1997-, como pinceladas señeras al respecto para la pantalla grande).

En segundo lugar, la belleza, en su concepción natural-espiritual, ha sido abordada desde perspectivas no exclusivamente fascinadoras o románticas vinculadas a la lírica o la mitología, por ejemplo, sino también desde los problemas ontológicos que plantea su deconstrucción (como en el conflicto entre la belleza artística y la natural en la estética kantiana, desbrozada por Talavera, 2003), o incluso desde un enfoque económico (García, 2016), a propósito de la relación entre los movimientos en bolsa y la secuencia de Fibonacci. En su relación con el cine y la composición visual, el interés por la armonía y la belleza ha inquietado desde siempre, y hasta la modernidad, a directores recordados por su preciosismo (Ozu, Fellini, Malick, Greenaway o Antonioni son sólo unos pocos). Y, en el mundo académico, en fin, la belleza infinita que cabe dentro del encuadre también halla innúmeras expresiones que abarcan desde estudios sobre la luz natural aplicada por maestros como Christian Berger (Albert, 2019), a las revisiones que mitos concretos como el de Pigmalión y Galatea plantean, en reflejo especular, en torno a la “mujer natural” y la belleza artificial en la ciencia ficción reciente (Gómez, 2021). Sobre la percepción, la comprensión, la intelección y la imaginación que suscita la experiencia estética

misma de la belleza, han trabajado ampliamente investigadores como Rubio (2019), mientras que la belleza femenina, siempre capítulo aparte, ha centrado igualmente un marco amplísimo de la investigación cinematográfica, ora sobre cánones culturales, ora sobre representación, ora sobre subtextos políticos o estéticos del cuerpo, el alma o la pertenencia femeninas.

Sobre la redención y el sacrificio, como capacidades humanas de trascendencia y transformación en pos de algo mayor y/o mejor en lo espiritual o moral, suele decirse que su existencia apunta a la superación de un pasado o un presente negativos, generalmente a través del esfuerzo, el sufrimiento o la renuncia a lo mundano. También *la lluvia* (2010) o *Camino* (2008) son dos de los pocos ejemplos del cine español que han abordado el asunto en clave tradicional, aunque la academia sí se ha fijado en las aportaciones de otras latitudes, más cercanas a estos valores en su cine, y con directores imprescindibles a la cabeza: léase lo escrito sobre la redención y los valores religiosos de John Ford (Lanuza-Avello y Cabezuelo-Lorenzo, 2017), o sobre las famosas cosmovisiones religiosas de Bergman, enclaustradas a caballo entre la condición humana y sus miradas al abismo (Teruel, 2008).

Lamentablemente, los valores tradicionales per se, en los que caben la familia, el esfuerzo, la honestidad, el patriotismo y aun el honor, si los contemplamos como creencias arraigadas a marcos concretos de pertenencia intergeneracional (como la tierra, el pueblo o las costumbres), encuentran una literatura menor en su relación con el cine: Gómez (2013) estableció un marco correlativo entre la literatura tradicional y las películas para la transmisión de valores; Rebollo (1994) destacó el trabajo de décadas que, sobre una base antropológica, se interesó por el estudio de las sociedades a partir de su vida cotidiana, subrayando el valor del cine como fuente privilegiada al respecto. Más recientemente, por último, algunos estudiosos como Agustí (2011), han tomado sagas de éxito como *Crepúsculo* (2008-2012) para estudiar la transmisión de valores tradicionales a la juventud del siglo XXI. En España, ciertamente, destaca entre otros José Luis Garci, como director interesado en estos aspectos de conservación: *Las verdes praderas* (1979), *Volver a empezar* (1982), *El crack 2* (1983) o *El abuelo* (1998) son algunos de los filmes que pueden revisarse en este sentido.

Cabe recordar, por último, que el cine español de la etapa democrática acusa, como se ha indicado, ese exceso de foco (estadístico, filosófico, industrial) en torno a la Guerra Civil y la dictadura franquista, relegando en no pocas ocasiones el devenir menos reciente, salvo en algunas películas emblemáticas y de alto presupuesto, como *Juana la Loca* (2001), *El rey pasmado* (1991), *Esquilache* (1989) o *El Dorado* (1988), aunque sí ha adaptado puntualmente algunas obras clásicas, colindantes o procedentes del Siglo de Oro, como *El perro del hortelano* (1996), *Tirante el Blanco* (2006), *Lázaro de Tormes* (2001) u *Oro* (2017).

2. DISEÑO Y MÉTODO

Este trabajo aborda la representación de los citados valores tradicionales en las tres obras dirigidas por Antonio del Real, a partir de la perspectiva metodológica donde Allen y Gomery (1985, p. 157) denominaron a “la película como documento cultural”. Esta vertiente analítica se centra en estudiar el género cinematográfico como artefacto elaborado en un determinado contexto y con una visión artística y objetivo específicos. Tal enfoque permite entender la intencionalidad de los títulos analizados y abre una vía, además, para trazar una conexión entre

ellos, con el propósito de señalar rasgos y corrientes temáticas comunes en la filmografía del cineasta.

Este artículo explorará los cinco valores indicados, examinando las posibilidades que ofrece el director en el campo de la didáctica y como sus obras pueden contribuir a difundirlos y preservarlos, ya que no están muy presentes en el cine español. En ese sentido, se tienen en cuenta trabajos como los de Pulido (2016), así como otros más recientes como los de Pattier (2021) o Rajpopat (2023), que exponen las bondades del séptimo arte y de los materiales audiovisuales como recursos pedagógicos eficaces en diferentes niveles educativos.

Siguiendo el ya mencionado enfoque de Allen y Gomery, se empleará como principal técnica de investigación el análisis de discurso, una herramienta metodológica que estudia la forma en la que diferentes elementos culturales, estéticos o narrativos son presentados en la obra fílmica en cuestión. Este planteamiento es una ampliación del análisis textual y se diferencia, esencialmente, en que el análisis de discurso aborda elementos extralingüísticos, como la coyuntura histórica en que se realiza y estrena una película, o la audiencia a la que se dirige (Tryhubava, 2020, p. 1428).

Por tanto, al aplicar estos métodos, el análisis será abordado desde una perspectiva integral, comprendiendo sus contextos de producción, los rasgos de Antonio del Real como cineasta o sus metas artísticas como director, permitiendo el futuro aprovechamiento didáctico de las tres películas seleccionadas.

3. TRABAJO DE CAMPO Y ANÁLISIS DE DATOS

El proceso de estudio de las obras seleccionadas se ha llevado a cabo aplicando las técnicas del análisis de discurso, por lo que se ha sistematizado la observación de los valores explorados en este artículo en la muestra con el objetivo de hallar líneas discursivas en el cine de Antonio del Real. El proceso de visionado se ha desarrollado siguiendo criterios de contextualización que, como se señala en la metodología, contribuyen al certero análisis de las obras fílmicas.

De este modo, cada uno de los investigadores ha realizado el visionado de las películas en orden cronológico, comenzando con *El río que nos lleva* (1988), continuando con *¡Por fin solos!* (1994) y concluyendo con *La conjura de El Escorial* (2008). Esto permite aislar cada uno de los films como documentos culturales –continuando con los mencionados preceptos de Allen y Gomery–, acercándonos a ellos individualmente, al tiempo que se observa la evolución de este director como cineasta, sin olvidar situar cada obra en su propia coyuntura dentro de la filmografía del director.

Tras el visionado estructurado y sistemático de los films, los investigadores han cruzado los datos obtenidos para encontrar las claves temáticas, textuales y estéticas convergentes en las obras elegidas, siempre en relación con los cinco valores que son objeto de análisis. Este cruce se ha ejecutado mediante puestas en común del equipo de trabajo, que además se han servido de herramientas textuales y visuales de esquematización de información para dar cohesión a los resultados obtenidos, previa estructuración de los datos resultantes.

De este modo, gracias a los diferentes procesos empleados ha sido posible asociar los valores tradicionales elegidos en este trabajo a diferentes corrientes de pensamiento que reflejan una

determinada visión de la ética y de la cultura nacionales, así como de aspectos más específicos que incluyen la evolución de la historiografía de la propia historia de España.

4. RESULTADOS

4.1. EL RÍO QUE NOS LLEVA (1988): NATURALEZA Y ESPIRITUALIDAD EN EL ALTO TAJO

El río que nos lleva es la adaptación de la novela homónima de José Luis Sampedro que cuenta la última maderada, en los años 40 del siglo XX, de un grupo de hombres, los denominados gancheros, que se dedicaban a transportar troncos desde el Alto Tajo hasta Aranjuez. Esta película, declarada de especial interés por la UNESCO por su defensa de los valores culturales, expone todas las aventuras vividas por los gancheros, a su paso por diferentes pueblos castellanos, hasta su llegada a Madrid.

El planteamiento narrativo de esta obra es similar al de los westerns clásicos de transporte de ganado como *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948): el traslado de una mercancía valiosa –cabezas de ganado o troncos, según el caso– a través de un camino repleto de peligros, anécdotas y encuentros amistosos y amorosos. De este modo, usando un esquema eficaz basado en el western y el cine de aventuras, Antonio Del Real hace un ejercicio de nostalgia y de celebración de las tradiciones, sin por ello caer en la ingenuidad ni en la condescendencia hacia las diferentes comunidades reflejadas.

La película está narrada desde el punto de vista de Roy Shannon –interpretado por Tony Peck, hijo de Gregory Peck–, un irlandés veterano de la Segunda Guerra Mundial que vaga por la España de posguerra. Su camino se cruza con el de un grupo de gancheros y una joven que les acompaña, con quienes compartirá travesía por diferentes parajes de la ruta hacia Madrid. Durante este viaje conocerá de primera mano el trabajo de los gancheros, con quienes desarrollará una relación de camaradería similar a la existente en un batallón militar. De hecho, el grupo está conducido por una especie de comandante y guía, conocido como El Americano –interpretado por Alfredo Landa–, quien se encarga de mantener el orden y la disciplina entre los gancheros.

La obra se inicia con la llegada, en medio de la noche, de Shannon al campamento de los gancheros. Esta secuencia tiene una atmósfera mística y misteriosa, con la aparición del extranjero en medio de la niebla y la noche. A pesar de este primer encuentro desasosegante, el irlandés y los madereros pronto comienzan a desarrollar una relación de mutua confianza. Con este arranque, Del Real señala algunas de las temáticas que van a dominar la obra: la espiritualidad, el misterio y la belleza natural.

La belleza natural, entendiendo ésta como parte intrínseca de la naturaleza y en la humanidad, se encuentra a lo largo de toda la película. Así, la expedición recorre parajes rurales dominados por paisajes montañosos y por el omnipresente río Tajo, y la película se encarga de introducir elementos diegéticos que refuerzan la belleza del entorno como el constante canto de los pájaros. El trino de las aves tiene protagonismo en varios momentos del film, como en una escena de belleza cotidiana en la que el irlandés enseña a leer a uno de los gancheros. El texto elegido para enseñarle es llamativo: el poema *Romance de la Luna Luna*, de Federico García

Lorca. Mientras el ganchero lee este poema, la expedición se queda en silencio y le mira, reconociendo un momento trascendente de gran belleza, apreciando el contraste entre este poema y la declamación torpe y sincopada del maderero. La secuencia finaliza fundiendo el recitado, que se va desvaneciendo –el espectador no llega a escuchar el final del poema–, con el sonido de los pájaros cantando, mientras se muestran imágenes de la naturaleza que les rodea.

De igual modo, otra de las escenas que realza el concepto de belleza natural tiene lugar cuando la mujer que acompaña a la expedición cae al río. Tras quitarse la ropa mojada y cubrirse con una manta, los gancheros quedan extasiados por su belleza, que alcanza una categoría divina al aparecer en medio del paraje natural. Incluso El Americano, guía físico y moral, queda obnubilado. No obstante, el personaje de Alfredo Landa vuelve en sí y se mantiene en su papel de protector del orden. En otra escena, la mujer y el personaje conocido como El Encontrado, uno de los gancheros, tienen sexo. En este caso, la belleza de la mujer es equiparada al paisaje, al fundirse con él y sobresalir en el panorama social que describe la película: hombres embrutecidos, un país en plena posguerra, y comportamientos vengativos y cainitas.

La religión y la espiritualidad tienen, asimismo, un importante papel en este film. El día de San Juan se detienen a descansar en un pueblo. Al caer la noche, El Americano, que se encuentra junto al Irlandés, observa los petardos y los fuegos artificiales desde la distancia. Ambos reflexionan sobre su pasado y su futuro. El Americano comenta: “Mi vida está acabada. La vida que he llevado desde los 15 años, quiero decir. Juego, sangre, mujeres, aventura, pelea. No pienso en morirme, no, sino en cerrar la puerta a todo eso y quedarme a solas con la verdad [en ese momento canta un ave nocturna]. Con los pájaros”. El Irlandés responde: “Te envidio. Es claro tu destino”. Así, en una conversión casual fluye una reflexión sobre la superficialidad de la vida y sobre la futilidad de los placeres efímeros.

En un pasaje anterior de la obra, la expedición de gancheros llega a un pueblo el Viernes Santo. Allí tienen la oportunidad de relacionarse con varios vecinos y con don Ángel, el párroco, interpretado por Fernando Fernán Gómez. El cura se convierte en una figura importante para varios personajes de la película, con quienes reflexiona sobre la vida y las tradiciones. En conversación con El Americano, dice: “En otros tiempos los gancheros hacían su propia procesión. Un mozo de la maderada haciendo de Cristo. Pero las costumbres se pierden”. El Americano responde, con leve tristeza: “Pronto los palos se trasladarán en camiones y nosotros también nos perderemos”. El cura remata: “Hasta Dios ha sabido morirse”.

Poco después tiene lugar la homilía del Viernes Santo. En el sermón, don Ángel proclama su idea de la fe y de Dios: “Si al pronunciar la palabra ‘Dios’ la pensáramos bien hondo, con el alma, con la sangre, como imaginamos el agua cuando estamos sedientos (...) no podríamos pensar en nada más. Ni en hambre, ni en amores, ni en orgullos, porque la realidad de Dios se lo llevaría todo como un río”. Así, la obra reflexiona, en boca del párroco, sobre las dimensiones de la fe y la espiritualidad, abordando la frivolidad del creyente contemporáneo.

Don Ángel continúa con su homilía de la siguiente forma: “Dios está muerto. Escuchadme bien. Dios está muerto. Porque este es el misterio que más espanta y acobarda al meditarlo (...) Y aún así a mí me sería más fácil creer en un Dios incapaz de morir. Pero me sería más difícil poner en sus manos mi esperanza”. En este fragmento de su sermón, el cura habla del misterio de la fe, huyendo de explicaciones teleológicas que faciliten la comprensión de la esencia cristiana.

Para él es preferible creer a ciegas en un ente frágil y mortal que en un ser todopoderoso e inmortal: la humanidad de Dios es lo que le da esperanza. Además, la fe, para don Ángel, es una cualidad activa, que se trabaja a diario, asemejándola al concepto de amor de Erich Fromm (2007).

Asimismo, la película expone la gran importancia del poder de la imagen para la fe y la espiritualidad. Durante los preparativos para la celebración del Viernes Santo, al finalizar la mencionada homilía, se procede a bajar la talla de Cristo crucificado que presidía la iglesia para colocarla en un ataúd. Esta talla tiene los brazos móviles, de modo que al descender sus brazos se mueven como los de una persona de carne y hueso. Esta imagen impresiona al Irlandés, que queda extasiado ante lo que acaba de presenciar. Siente emoción al observar la escena, una emoción que trasciende ideologías y religiones. De este modo, la obra de Antonio del Real expone los conceptos de belleza y espiritualidad como inherentes al ser humano, capaces de tocar a personajes descreídos como Roy Shannon.

La llegada de los madereros a Aranjuez entre vítores y aplausos sirve como homenaje final y celebración de una profesión, que se ha perdido pero que creaba comunidad y contribuía a alargar la vida de las tradiciones. Los gancheros llegan triunfales por el río, de pie sobre los troncos, como Cristo caminando sobre las aguas. El Americano se conmueve por el recibimiento, sabiendo que su oficio está abocado a perderse. La obra resalta de forma constante los valores del sacrificio y la redención, al mostrar a una serie de personajes de otra época cuya base ética se fundamenta en el trabajo y cuyos errores se solventan a base de más trabajo. Por último, la película celebra la fraternidad entre personas muy distintas –los gancheros, la mujer, el irlandés, las gentes de los pueblos–, evocando un tiempo donde importaban más las semejanzas, el sentido de camaradería y la solidaridad, que las diferencias.

4.2. ¡POR FIN SOLOS! (1994): LA FAMILIA TRADICIONAL EN LA DÉCADA DE LOS 90

¡Por fin solos! es la sexta película dirigida por Antonio del Real. Contando con un reparto donde Alfredo Landa y María José Alfonso comparten pantalla con otras estrellas del cine español -Amparo Larrañaga, Juanjo Artero o Luis Merlo, por ejemplo-, esta ficción nos acerca al día a día de un hogar donde convive una familia compuesta por un matrimonio biparental tradicional y sus cuatro hijos -Nico, Teddy, Vera y Sara-, todos ellos mayores de edad. Este dato no es baladí porque Arturo, el personaje interpretado por Landa, dedicará casi la totalidad de los 99 minutos que dura esta obra a intentar que su prole abandone su casa y dar respuesta a la pregunta con la que comienza la trama: “¿Desde cuándo no estamos solos tú y yo, Elena?”.

La obra está planteada como una comedia que se fundamenta principalmente en el personaje de Landa, cuya construcción se sostiene sobre tres pilares: “su mentalidad cerrada, sus resistencias y oposiciones a la modernidad y de su explícita enunciación de discursos y comportamientos que parecían desterrados en la televisión de los ochenta” (Gil Vázquez y Lomas Martínez, 2021, p. 29). De hecho, Arturo participa en varios gags que recuerdan a las películas del destape, como cuando se encuentra a la pareja de uno de sus hijos desnuda en la ducha y se produce una escena de tensión sexual entre la chica, de origen americano, y él, cumpliendo el

tópico de este subgénero donde una extranjera ligera de ropa convierte al protagonista en una persona torpe, pero con intenciones lascivas.

Los rasgos que componen la personalidad de Arturo no son casuales, sino que conforman un intento de conectar con esa audiencia masculina que creció con películas como las de Andrés Pajares y Fernando Esteso, y que, ya convertida en un público adulto, se enfrenta al desafío y al sacrificio inherentes a asumir la responsabilidad de ser cabeza de familia. Entre los problemas a salvar, se encuentra la tardía emancipación de la población adulta, una realidad que comenzó en la década en la que se ambienta *¡Por fin solos!* y que se extiende hasta la actualidad. En la película es abordada en varios momentos y, entre ellos, destaca la escena en la que Pepe Navarro, presentador español, lanza esta pregunta a los telespectadores: “¿Hasta qué edad deberían los hijos permanecer en el hogar paterno?” La respuesta nunca llega a darse porque, acto seguido, se produce una lucha por controlar el mando a distancia.

En las casas donde la única pantalla disponible era la televisión del comedor, quien estaba en disposición de decidir el canal se alzaba como la persona que ostentaba el poder, por lo que esta disputa por decidir el programa es una fórmula más de demostrar cómo la autoridad de Arturo es constantemente desafiada. Finalmente, su hija Sara decide poner un documental sobre animales, donde aparecen terneros y becerros en actitud lactante, lo que apuntala simbólicamente la sensación de parasitismo que sufre el personaje de Landa.

La desautorización de Arturo como figura paterna no sólo le afecta en su trabajo de escritor -con tanto ajeteo en casa no consigue concentrarse y trabajar en su nueva novela-, sino que se repite de manera constante: a un hijo “nini” que sueña con ser músico, se suma que su hermana Vera ha montado un gabinete de psicología en el mismo salón de su casa sin consultarlo con su padre. Aunque haya un evidente conflicto paternofilial, es preciso aclarar que entre los cuatro hermanos hay cordialidad, pero nunca conforman un bloque sólido porque entre ellos se producen pequeñas disputas que afectan a la situación que se vive en el hogar de Landa. De hecho, la tensa situación que enfrenta a padres e hijos funciona como una pequeña oda al día a día de las familias numerosas, mostrando como entrañables esas pequeñas pugnas de poder casi extintas hoy día por la atomización de la sociedad occidental.

Los esfuerzos del padre por reconducir a cada uno de sus descendientes mediante lo que él denomina “guerra psicológica” terminará por involucrar a su cónyuge, Elena, que, a pesar de adoptar el rol de madre comprensiva, consigue empatizar con Arturo y acompañarle en su misión. El matrimonio elaborará una serie de charadas para condicionar a sus hijos: a Nico le engañarán con un falso reclamo del servicio militar, del que se había declarado objetor de conciencia; a Teddy intentan convencerle de que Barcelona es una ciudad fantástica, ya que en su trabajo le han propuesto para ocupar una vacante en la Ciudad Condal; a Sara le buscan novio por medio de una agencia matrimonial y a Vera, que ha decidido alquilar un local para poner su consulta, le envían pacientes falsos para que no interrumpa su aventura emprendedora. Todas estas mentiras son descubiertas y acaban saliendo a la luz en el último acto, lo que propicia el desenlace de la película y, por puro efecto dominó, la redención momentánea -y parcialmente forzada- del personaje de Landa.

Arturo, acorralado por sus propias mentiras, salva la situación contando una todavía mayor: una deuda con Hacienda de veinte millones de pesetas -al cambio son unos 120.200 euros-

hace que vayan a perder la casa. La mala noticia, que es falsa, hace que la familia se funda en un abrazo y los hijos detallan uno por uno cómo va a ser su emancipación, aclarando que todo ha sido gracias a que su padre les ha abierto los ojos. Aunque el desenlace del film de Antonio del Real es moralizante y expone desde la caricatura cómo la influencia del progenitor es buena cuando las intenciones que se persiguen son nobles -aquí hablamos de nuevo de la consolidación de los valores tradicionales-, sucederá un último giro inesperado que acabará aleccionando también al personaje de Landa.

Teddy, el mayor de los hijos, hace creer a su padre que una antigua novia que trabaja como inspectora en la Hacienda Pública ha descubierto que, tras estudiar sus declaraciones de la renta de los últimos treinta años, la deuda que atesora no es de veinte sino de siete millones de pesetas. La noticia es bien recibida por todos a excepción de Arturo, que ve como su estratagema le ha costado no solo muchísimo esfuerzo sino también una factura inesperada de más de 42.000 euros. La mentira se descubre rápido por medio de una carta enviada con carácter urgente a Elena y a él donde su prole reconoce la broma y, además, confiesa que una parte de ellos siempre se quedará en ese hogar, haciendo referencia a que existe una "mitad espiritual la que se compone del afecto, el cariño y la amistad que sentimos por vosotros".

En el cierre de la película, Arturo y Elena se quedan por fin solos, no sin valorar lo que quieren a sus hijos. Se refuerza, por tanto, el valor de las familias numerosas y lo positivo de la transmisión de costumbres y formas de proceder de unas generaciones a otras. El personaje de Landa se muestra feliz al ver que su descendencia emula sus métodos basados en la mentira, acción que es planteada como parte de la comedia y no como una apología de la picaresca. Los padres se retratan como responsables de la educación y crianza de sus hijos, aunque siempre las formas de proceder no sean del todo ortodoxas.

A modo de cierre de este análisis, es importante señalar que, un año después, se estrenó una serie homónima en Antena 3 donde también "imperaba el modelo tradicional de familia nuclear" (Hidalgo-Mari y De la Cuadra-Colmenares, 2020, p. 639), lo que supone una extensión de los valores que muestra la obra a otro formato audiovisual. Lejos de ser una excepción, esta adaptación era algo normal en esa década, ya que esta emisora "produjo películas de cine (...) que, sí funcionaban en taquilla, se reservaba el derecho a transformarlas en series de televisión" (Mateos Pérez, 2023, p. 185). A pesar de la buena acogida de la película en la que se basó, esta ficción para la pequeña pantalla sólo contó con siete episodios emitidos (Diego-González y Grandío, 2012, p. 109).

4.3. LA CONJURA DE EL ESCORIAL (2008): HISTORIA EN ACCIÓN

Basada en hechos reales, *La conjura de El Escorial* supone la única incursión de Del Real en el cine de época, si exceptuamos su revisión, conforme al signo erótico del momento, de *La tía fingida* (obra cervantina por atribución), que el director adaptó, en 1983, para la serie *Las pícaras*, de Televisión Española.

Tan superproducción, vocacionalmente, como las otras dos grandes cintas conexas de la década (*Juana la loca*, 2001, y *Alatriste*, 2006), la trama gira en torno al afán del primer ministro de Felipe II, Antonio Pérez (Jason Isaacs), por eliminar al secretario de Juan de Austria, Don Juan de Escobedo (Joaquim de Almeida), valiéndose, entre otros, de la influyente princesa de

Éboli, Ana de Mendoza (Julia Ormond), con quien mantiene una relación al borde del escándalo. Aprovechando la coartada del “avispero” de Flandes, documentado y estructuralmente coherente con la realidad histórica, el director opta por soslayar algunos aspectos redundantes de la realidad (Escobedo fue víctima de tres intentos de envenenamiento, y no de uno solo), así como las sospechas que en torno al rey difundiría el traidor Pérez, a partir de 1591, en sus *Relaciones del Secretario de Estado de Felipe II*. Un texto, a juicio de Rubio (2023, p. 290), cuyo “daño propagandístico (...) sería nefasto para España con el paso de los siglos”, argumento con cabida en las aportaciones generales de Payne (2017, p. 90), cuando al respecto recuerda que “Las repercusiones de la leyenda negra que, a partir del reinado de Felipe II, comenzó a extenderse por Europa (...) también tomaron forma en España, donde, más tarde, surgiría una corriente intelectual que culpaba a los españoles de todos sus males y acentuaba sus rasgos negativos”.

En su contexto concreto, sin embargo, la cinta no sólo no alimenta leyenda negra alguna en torno a un Rey que, en efecto (Roca, 2016, p. 265), “soportó cancioncillas y memoriales tan virulentos contra su labor que hoy nos cuesta creer que hubiera semejante libertad de expresión”, y al que moralmente se retrató, según la autora, como una suerte de geófago Anticristo. Antes al contrario, Del Real levanta con solemnidad el telón en un tiempo previo (*ma non troppo*), declarando que, en 1578, “El mundo obedece al Rey de España”, a la vez que da cuenta de sus dominios “donde no se pone el sol” (esto es, durante el auge de “la expresión de una cultura, de una tenacidad y de una resistencia que difícilmente tiene equivalente en la historia”, de nuevo según Payne (2017, p. 61). Un argumento, como veremos, en la estela del pensamiento personal del director, para quien Cervantes, Shakespeare y Felipe II fueron “los personajes más importantes del siglo XVI” (2008, p. 461), y que también manejó como dispensa para abrazar teatralmente, en su puesta en escena, el manual clásico del cine de aventuras. Así, por ejemplo, durante los créditos iniciales, se exhibe el proceso de manufactura de la ballesta que servirá, primero, para atentar contra Escobedo, y como prueba, después, para hallar a sus portadores. Contra ellos se intercalará, de hecho, y en pos de esa mira comercial, un duelo comunal a espada, en los minutos finales del filme, rodado y musicalizado a rebufo de sagas internacionales de moda en el decenio, como la iniciada con *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla negra* (Verbinski, 2003).

Tal voluntad de eclecticismo, así como un claro prurito de transmisión cultural, se fraguaron desde el principio en los planes de Del Real, cuya intención siempre había sido llevar a término “un thriller policiaco-político que, sin faltar al rigor histórico de la época, consiga atrapar al espectador por ser, además, un espectáculo para que los más jóvenes puedan conocer la historia de una forma amena, divertida e incluso didáctica” (2014). Ahora bien: donde singularmente brillan los valores escogidos para este estudio, en su posible proyección pedagógica, es en el amplio segmento que el autor entrevera, dentro del mosaico, en torno a la relación del alguacil Juan de Espinosa (Jürgen Prochnov) y Damiana (Blanca Jara), una morisca sin hogar a la que el representante de la ley a punto está de detener, al instante de conocerla, en la escena de los baños árabes, de abierta inspiración pictórica.

Denostada por amplios sectores de la crítica, al entender que “la apasionante intriga histórica cede demasiado terreno” a esta trama particular (Ocaña, 2008), cuando no al percibirse mayormente como un romance “algo fuera de plano” (Cortijo, 2008), lo cierto es que, al margen

de contrapesos entre talento y ejecución, su inserto resulta definitivo desde la perspectiva adoptada en este trabajo. Pese a la muy notable diferencia de edad entre los personajes, y al mestizaje poco común en la época entre moriscos y “cristianos viejos” (es decir, sin ascendencia judía ni musulmana), ambos penetran sin trastornos en la profundidad de sus corazones, quizá como un retrato estilizado sobre la concordia, o a modo de cierta descripción utópica de integración, pero con toda certeza en contrafuero de los manejos del poder, donde no cabe sinceridad para la galería, sino sólo la que se sufre interiormente (como representa, mejor que nadie, Doña Juana Coello -Rosana Pastor-, “mujer burlada, pero no estúpida”, de Antonio Pérez).

Con ese fuste distintivo, frente al turbio mundo aparte de las altas esferas (Espinosa se lamenta inicialmente de que, “habiendo en Madrid tanto ladrón que pisa alfombra”, tenga que perseguir “a una muerta de hambre”), se inicia y fulgura el idilio, hasta el punto de que Del Real pondera, sorprendentemente, la belleza de Damiana en el sentido más clásico posible (esto es, en su retórica numinosa, sugestiva y del encuentro *ex-sistere*), frente a atajos habituales del cine español, como la exhibición carnal o el desnudo extemporáneos. Además, la joven ostenta una valiosa cualidad, como guardiana de tradiciones -en la misma línea de contraposición a los opacos “progresos” que se gestan en la vida pública-, al portar un colgante con tierra de la tumba de su madre (una costumbre más popular o familiar, por cierto, que específicamente cristiana o musulmana). Su generosidad, su gratitud y su amor por la vida confrontan sobradamente, por último, la pobreza del personaje, dotándolo al tiempo de una cierta propiedad redentora, y de objeto y sujeto sacrificial, cuya lógica y destino narrativos no tardaremos en comprobar.

Del Real forja el destino de la pareja en otra secuencia, la del lago, donde los futuros amantes se convierten en tal bajo el manto de la naturaleza y de la voz extradiegética de Ainhoa Arteta, representante de un oportuno sentido de la elevación. Espinosa escucha la triste historia familiar de Damiana, de lejana relación con la nobleza, lo que no evitará que, en los minutos siguientes, la joven sea víctima de un engaño para envenenar fallidamente a Don Juan, y condenada por ello a la horca.

En el tercer y último acto para los enamorados, durante los instantes previos a la ejecución de la muchacha, los elementos antedichos se adecuan a su propia dimensión espiritual (como cabría esperar ante la cercanía de la muerte), mediante algunas concesiones de guion y montaje: con el lento rapado de Damiana en la prisión, que visualmente le atribuye cualidades de mártir, o con la totemización de su colgante, al pasar a manos de Espinosa bajo promesa de salvaguardia eterna y recordatorio de un amor inmortal, que a ella le servirá de consuelo, y a él como amuleto “hasta que nos reunamos, y entonces será para siempre”. Una última demostración ceremonial de pureza e inocencia, en definitiva, que de nuevo contrasta con las turbas (herramienta y consecuencia del mal ejercicio del poder) que acusarán a la mujer en el patíbulo, bajo la mirada oculta de los nobles, sabedores de la injusticia. Con ello se completa la transformación involuntaria del alguacil en héroe redentor, y dispuesto, por tanto, a enfrentarse a los poderes que lo superan, con la ayuda, en este caso, de la encarnación de un poder superior: el religioso Mateo Vázquez (Jordi Mollá). Es de reseñar que, desde este momento, Espinosa creerá que Damiana lo ayuda desde el Cielo, y que, cuando, después de todo, Juan de Austria muere de muerte natural, el alguacil regresa a la tumba de su amor, guardando en el colgante un poco de tierra de su propia tumba, con el deseo de que, al fin, “descanse en paz”.

Este final, a modo de gesta de honor, guarda un último reflejo especular frente a las representaciones del mal: una vez descubierta la conspiración, la princesa de Éboli es detenida, y, en muy consciente contraposición a los valores anteriormente representados por Damiana, ella sí se desnuda por completo frente a sus captores para demostrarles, en un carnal ejercicio de soberbia, que “no es tan difícil que incluso un rey se guíe por los celos”. Incluso llega a reprocharse, a un tiempo, “no haber disfrutado de amores con un hombre de la Iglesia”.

Pese a haber señalado las peores trastiendas de la corte, la película culmina como comenzó, con una voz en off que, si bien adelanta el final del Imperio, no olvida destacar que, pese a todos los contratiempos, “España llegó a lo más alto”. Y continúa: “Con la anexión de Portugal y sus dominios, España llegó a ser el Reino más grande jamás conocido. Pero alcanzada la cima, quedaba el descenso, que, con el paso de los años, se convertirá en una caída sin remisión. Pero esa es otra historia”.

Podemos concluir, por tanto, que, dentro de los valores observables para este estudio, la cinta recupera en buena medida la nostalgia -más que el mito- por un modo de contar la Historia, y centra sus aspectos pedagógicos en los personajes mundanos más que en los nobles. Por otro lado, resultan relevantes la presencia del elemento sacrificial encarnado en Damiana, y su diseño previo como personaje condenado a tal destino, así como la revelación, dentro de clichés aventureros, de la importancia de la belleza y los valores naturales, con apoyo de la fe para alcanzar metas elevadas de retribución, redención o justicia.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El análisis de estas tres obras pone de manifiesto que, en el discurso cinematográfico de Antonio del Real, existe una evidente representación de los cinco valores tradicionales contemplados en este trabajo. A pesar de que todos ellos fueron percibidos otrora como virtudes, actualmente son criticados o ignorados casi sistemáticamente por la ficción española. Por tanto, el cine de este director, que con frecuencia sigue a pies juntillas los códigos de la comedia ligera que caracterizan la producción nacional, no sirve solo para entretener al público generalista, sino que funciona como un medio de transmisión de ese tipo de valores.

Es reseñable que la filmografía del cineasta jienense poco tiene en común con otras películas contemporáneas producidas en Occidente, donde se detecta un discurso mainstream que, en algunas ocasiones, está condicionado por ideologías y corrientes culturales que abrazan y defienden otro tipo de valores asentados en el pensamiento posmoderno. El escenario actual, donde la sucesiva exposición a los postulados divisorios defendidos por el binomio activismo-gobierno, hace que estos títulos de Antonio del Real puedan funcionar como un acicate para aquellos que, utilizando el cine como una herramienta pedagógica y educativa, pretendan estimular la mentalidad crítica como respuesta al alineamiento intelectual.

Lejos de dar por sentado que la fractura social occidental es algo endémico o irremediable, estos títulos pueden ser incluidos dentro de un catálogo mucho más amplio y todavía por definir donde se representen y se haga apología de los valores tradicionales. Tanto los propuestos en esta selección de películas como otros, que serían localizados en futuros trabajos que tengan como base esta investigación, podrían utilizarse para continuar reivindicando el camino hacia la reconciliación en un entorno fragmentado.

Queda por comprobar qué impacto tienen en la audiencia las obras seleccionadas y si su utilidad como medio educativo y pedagógico supera el planteamiento teórico señalado en este texto. Es por ello que se contempla abordar y probar esta posible función de las películas de Antonio del Real en futuras líneas de investigación donde se trabaje con grupos de control y, mediante la utilización de cuestionarios y entrevistas colectivas e individuales, se mida la incidencia de las ideas que plantea el cineasta en su narrativa cinematográfica.

6. REFERENCIAS

- Agustí, C. (2011). La saga Crepúsculo: la transmisión de valores tradicionales a la juventud del Siglo XXI. En López, D. (coord.), *El papel de la literatura, el cine y la prensa (TV/internet/mav) en la configuración y promoción de los criterios, valores y actitudes sociales* (pp. 9-17). Andavira.
- Albert, M. (2019). Christian Berger: la belleza de la luz natural. *Cameraman: revista técnica cinematográfica*, (103), 34-39.
- Allen, R. C. y Gomery, D. (1985). *Film History: Theory and Practice*. McGraw Hill.
- Alonso, M.L., y Pereira, C. (2000). El cine como medio-recurso para la educación en valores. Un enfoque teórico y tecnológico. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, (5), 127-147.
- Adorno, Th. W. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Ediciones Akal.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós.
- Cortijo, J. (5 de septiembre de 2008). *(Re)fresco histórico*. ABC. https://www.abc.es/sevilla/cultura/sevi-fresco-historico-200809050300-804131081857_noticia.html
- Del Real, A. (2008). "Cervantes, Shakespeare y Felipe II son los personajes más importantes del siglo XVI". *Barcarola: revista de creación literaria*, 71-72, 495-501.
- Diego-González, P., y Grandío, M.M. (2012). The production of tv fiction adaptations in Spain (1950-2012). *Cinéma & Cie*, 12(19), 105-115. <https://doi.org/10.7372/73937>
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Maxi-Tusquets.
- Fromm, E. (2007). *El arte de amar*. Paidós.
- Fuentefría, D. (8 de diciembre de 2022). #INTRACOM2022 La belleza como valor de cambio social. David Fuentefría Rodríguez. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PCCBA7TwdYU>
- García, L. (2016). Fibonacci. La belleza natural en la bolsa. *Inversión. El semanario líder de bolsa, economía y gestión de patrimonios*, 1021 (18), 10-11.
- Gil Vázquez, A., y Lomas Martínez, S. (2021). Recuperación y reciclaje de la cultura popular del tardofranquismo en la televisión de los años 90. *Historia y comunicación social*, 26(1), 25-34. <https://doi.org/10.5209/HICS.75697>
- Gómez, M. (2021). De la mujer natural a la belleza artificial en el mito de Galatea y el cine de ciencia ficción. En J.M. Losada (Ed.) y A. Lipscomb (Ed.), *Mito y ciencia ficción* (pp. 29-37). Grupo Editorial Sial Pigmalión.
- Gómez, N. (2013). La literatura tradicional y el cine, transmisión de valores. En Pérez, M.C. (coord.), y Molero, M.M. (coord.), *Variables psicológicas y educativas para la intervención en el ámbito escolar* (pp. 391-396). Asociación Universitaria de Educación y Psicología (ASUNI-VEP).

Hidalgo-Mari, T., y De la Cuadra-Colmenares (2020). Familias en la ficción televisiva ante el cambio de siglo: una comparativa entre producciones dramáticas y comedias. *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, 26(2), 635-644. <https://doi.org/10.5209/esmp.67488>

Hoy se estrena la película 'La conjura de El Escorial', un 'thriller' ambientado en la época de Felipe II. (2014, octubre 22). *El Faro del Guadarrama*. <https://www.elfarodelguadarrama.com/noticia/12974/imagenes/hoy-se-estrena-la-pelicula-la-conjura-de-el-escorial-un-thriller-ambientado-en-la-epoca-de-felipe-ii.html>

Lanuzza-Avello, A., y Cabezuolo-Lorenzo, F. (2017). Redención y valores religiosos en la obra cinematográfica de John Ford. *Sphera pública*, 2(17), 77-90.

Larrea, A., y Raigón, A. (2012). Los medios de comunicación y la enseñanza de valores interculturales: una aproximación didáctica a los valores reflejados en los sitcoms. *Revista de Lenguas para fines específicos*, (18), 135-156.

Madridano, A. (24 de septiembre de 2024). Concha Cuetos: "Antonio del Real me parece uno de los directores menos reconocidos de este país". *CMM Noticias*. <https://www.cmmedia.es/tv/en-compania/concha-cuetos-antonio-real-antonio-campos-16-anos-conjura-escorial.html>

Mateos-Pérez, J. (2023). Las series de ficción españolas durante la primera competencia televisiva (1990- 1994). El origen de la producción moderna. *Historia y comunicación social*, 28(1), 181-189. <https://dx.doi.org/10.5209/hics.88633>

Morantes, S., y Gordillo, Y. (2017). El cine, una estrategia para desarrollar habilidades del pensamiento crítico en sociales. *Educación y Ciencia*, (20), 113-126.

Ocaña, J. (5 de septiembre de 2008). *Ambición desmesurada*. El País. https://elpais.com/diario/2008/09/05/cine/1220565604_850215.html?event_log=oklogin

Paniagua, C. (2010). Psicología de la nostalgia. *Dendra Médica. Revista de Humanidades*, 9(1), 39-48.

Pattier, D. (2021). Teachers and YouTube: The use of video as an educational resource. *Ricerche di Pedagogia e Didattica. Journal of theories and research in Education*, 16(1), 59-77. <https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/11584>

Payne, S. (2017). *En defensa de España. Desmontando mitos y leyendas negras*. Espasa.

Pulido Polo, M. (2016). El cine en el aula: una herramienta pedagógica eficaz. *Opción*, 32(8), 519-538.

Rajpopat, V. (2023). Use of Film as a Teaching Resource: A Literature Review. *International Journal of Emerging Knowledge Studies*, 2(9), 225-233.

Rebollo, E. (1994). El cine, fuente de memoria. *Prisma*, (2), 180-187.

Roca, M.E. (2016). *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio Español*. Siruela. https://www.academia.edu/101481751/Imperiofobia_y_la_leyenda_negra_PDFDrive_

Rubio, J. (2023). *España contra su leyenda negra. Mitos, agravios y discursos*. La esfera de los libros.

Rubio, S. (2019). La actualidad de la belleza en el cine: entre lo extraño y lo universal. *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, (14), 31-51.

Sánchez Torres, W. C., Uribe Acosta, A. F., y Restrepo Restrepo, J. C. (2019). El cine: una alternativa de aprendizaje. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 11(20), 39-62. <https://doi.org/10.22430/21457778.1212>

Talavera, G. (2003). Conflicto entre belleza artística y belleza natural en la estética kantiana. *Anthropía*, (2), 32-36.

Teruel, P.J. (2008). Condición humana, abismo y redención: la temporalidad como clave hermenéutica en la obra de Bergman. En Teruel, P.J. (coord.), y Cano, A.P. (coord.), *Ingmar Bergman, buscador de perlas: cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX* (pp. 265-294). Morphos Ediciones.

Tomás y Garrido, M. C., Ródenas Tolosa, B., & Saiz Vicente, E. (2008). El cine: instrumento de transmisión de valores. *Edetania: estudios y propuestas socio-educativas*, (35), 249-257.

Tryhubava, D. (2020). Film Annotations as an Object of Discourse Analysis. En N. L. Amiryanova (Ed.), *Word, Utterance, Text: Cognitive, Pragmatic and Cultural Aspects*, vol 86. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences (pp. 1427-1436). European Publisher. <https://doi.org/10.15405/epsbs.2020.08.165>

PELÍCULAS Y SERIES

Aranda, V. (Director). (2001). *Juana la Loca*. [Película]. Enrique Cerezo P.C., Telemadrid – Televisión Autonomía Madrid, Production Group S.R.L., Take 2000 Producao De Filmes, Pedro Costa P.C.

Bollaín, I. (Directora). (2010). *También la lluvia* [Película]. Morena Films; Vaca Films; Mandarin Cinema; Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

Del Real, A. (Director). (1983). *La tía fingida* (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión]. En J. G. Berlanga (Productor), *Las pícaras*. RTVE.

Díaz Yanes, A. (Director). (2006). *Alatriste*. [Película]. Álvaro Agustín y Antonio Cardenal.

Fesser, J. (Director). (2008). *Camino* [Película]. Películas Pendelton; Mediapro; Televisión Española (TVE).

Garci, J. L. (Director). (1998). *El abuelo* [Película]. Central de Producciones Audiovisuales (CPA); Alta Films.

Garci, J. L. (Director). (1983). *El crack dos* [Película]. Nickel Odeon Dos; LolaFilms.

Garci, J. L. (Director). (1979). *Las verdes praderas* [Película]. José María González Sinde.

Garci, J. L. (Director). (1982). *Volver a empezar* [Película]. Nickelodeon.

Hardwicke, C. (Directora). (2008). *Twilight* [Película]. Summit Entertainment; Temple Hill Entertainment.

Hawks, H. (1948). *Río Rojo* [Película]. Howard Hawks.

Howard, R. (1988). *Willow* [Película]. Lucasfilm, Imagine Entertainment.

Jarmusch, J. (Director). (2016). *Paterson* [Película]. Amazon Studios; K5 International.

Jeunet, J.-P. (Director). (2001). *Amélie* [Película]. Claudie Ossard Productions; UGC Fox Distribution.

Kiarostami, A. (Director). (1997). *El sabor de las cerezas* [Película]. Abbas Kiarostami.

Scruton, R. (Guionista) (2009). *Why beauty matters* [Película]. BBC.

Schwimmer, D. (Productor ejecutivo). (1994–2004). *Friends* [Serie de televisión]. Bright/Kauffman/Crane Productions; Warner Bros. Television.

Verbinski, G. (Director). (2003). *Pirates of the Caribbean. The curse of the Black Pearl*. [Película]. Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films.