

Cristóbal Colón y el hallazgo de América a través del cine

Por Alfredo BUENO JIMÉNEZ*

Introducción

EL 12 DE OCTUBRE DE 1492, Cristóbal Colón y sus hombres dieron paso a uno de los acontecimientos memorables en la historia de la humanidad: el hallazgo de América, dicho suceso ha revestido interés para la industria cinematográfica desde sus comienzos. A menudo, los directores de cine han recreado los tiempos de la epopeya y de Cristóbal Colón (1451-1506), su principal personaje, mostrando los pasajes más significativos de su gloriosa hazaña y los más delicados de su vida. Mediante planteamientos escenográficos e ideológicos los filmes que se han producido sobre el tema giran en torno a dos posturas divergentes. Por un lado, entre la mayor parte, se encuentran las películas que transmiten una visión idealizada del genovés y su gesta. Por el contrario, producciones más recientes como *Christopher Columbus: the discovery* (1992) de John Glen y *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollaín, se han mostrado más críticas hacia la figura de Colón, el *Almirante*, y los personajes que lo acompañaron.

Esa controversia en el modo de ver y representar a un personaje tan peculiar ha influido en formas de expresión como la literatura y el cine, siendo este último medio el eje central del estudio que nos concierne, enfocado en dar a conocer cómo el genovés y su hazaña han sido recreados en la gran pantalla. En este sentido, a la hora de juzgar la calidad del material filmico seleccionado ha sido necesario documentar las referencias literarias y pictóricas en las que se apoyaron directores, guionistas, decoradores etc., incluyendo el intervencionismo estatal a través de la censura y la financiación.

Los filmes más relevantes se reducen a nueve producciones, dos de ellas pertenecientes al cine mudo. Es el caso de *Christophe Colomb (S)* (1904) de Vincent Lorant-Heilbronn y *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1916) de Gérard

* Coordinador de la Licenciatura en Historia e investigador de la Universidad Anáhuac México; miembro del grupo de investigación Andalucía Oriental y su relación con América en la Edad Moderna (HUM149) de la Universidad de Granada; e-mail: <alfredo.bueno@anahuac.mx>.

Bourgeois. Casi tres décadas después apareció la producción inglesa *Christopher Columbus* (1949), dirigida por David MacDonald, y *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña. En 1982, Mariano Ozores dirigió la comedia española *Cristóbal Colón, de oficio descubridor*. Con motivo del Quinto Centenario, en 1992 se hicieron dos producciones de desigual calidad como *1492: the conquest of paradise* de Ridley Scott y la mencionada *Christopher Columbus: the discovery* de John Glen. Por último, hay que destacar el cortometraje de Iván Sáinz-Pardo, *El último viaje del Amirante (S)* y la mencionada producción de Bollaín. Esta última, aunque no versa estrictamente sobre el tema en cuestión, nos brinda interesantes pinceladas sobre Colón y la forma de proceder de los españoles durante los primeros momentos en el Nuevo Mundo.

*La recreación de Colón
y de su hazaña en el cine mudo*

DESDE SUS comienzos, el cine se interesó por la figura de Colón y su empresa, tal y como manifiesta el filme mudo *Christophe Colomb (S)* (1904), cuyo personaje interpreta Vincenzo Denizot. Se trata de un cortometraje abiertamente teatral, de apenas doce minutos, de la prestigiosa productora francesa Pathé Frères, dirigido por el pintor, cineasta y cartelista francés Vincent Lorant-Heilbronn (1874-1912). En su realización participaron el Ministerio de Cultura de Francia, los archivos de cine del Centro Nacional de Cinematografía, el Centro Experimental de Cinematografía y la Cineteca de Toulouse.

A través de nueve “cuadros” o episodios, se relata la epopeya del navegante genovés, que termina cayendo en desgracia tras ser hecho prisionero. Sin hacer referencia a la vida de Colón ni a su proyecto, el cortometraje da comienzo con la secuencia “Révolte en mer”, que presenta un plano lateral de la nao *Santa María* y un intenso oleaje, en alusión a las dificultades que padecieron Colón y sus hombres durante el primer viaje. El hallazgo se integra en el siguiente fragmento que lleva por título “Débarquement en Amérique”, centrado en el encuentro de la isla Guanahani, que Colón bautizó con el nombre de San Salvador. Probablemente, Lorant-Heilbronn se inspiró en la pintura historicista de Dióscoro Puebla Tolín, *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (fig. 1), que en 1862 fue galardonada con la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de España, actualmente ubicada en el Museo Nacional del Prado. El tema del lienzo tras-

cendió al cine, como manifiesta la escena apotéosica del genovés, en el momento que levanta el estandarte con grandes honores o alabanzas en compañía de su séquito. Resalta la representación y apariencia de los pobladores originarios que salen al encuentro, más semejantes a los de Norteamérica que a los propios lucayos o aborígenes del archipiélago de las Bahamas.

Más circunstancial e irrelevante es la secuencia “Réjouissances indiennes, ballet”, producto de la imaginación del director francés y en la que transcurre un anecdótico y entretenido baile-ballet de mujeres indígenas que los españoles contemplan con admiración. En cambio, son más emotivas las secuencias de la entrada triunfal de Colón en Barcelona y su recepción por los Reyes Católicos. La primera se desarrolla en exteriores, en una idealizada ciudad de Barcelona, y manifiesta la alegría de la muchedumbre que acude al encuentro del Almirante; la segunda se centra en el recibimiento que le dan los reyes. Para esta última, el director igualmente se inspiró en la pintura historicista española del siglo XIX para recrear lo que sucedió, ya que se desconocen los detalles de la recepción oficial en abril de 1493, en la ciudad catalana, e incluso el lugar exacto donde se realizó. La escena transcurre en un interior palaciego y muestra a los reyes sentados en su trono cubierto por un gran dosel, que guarda semejanza con el representado en el lienzo *Colón recibido en Barcelona por los Reyes Católicos* (1845) del pintor Francisco García Ibáñez (Madrid, 1825-?), depositado desde 1941 en el Museo del Ejército de Madrid por el Museo Nacional del Prado.¹

Pese a que se desconocen los nombres de los personajes que asistieron al recibimiento, el director recrea la escena mostrando alrededor de los monarcas un cortejo de nobles y cortesanos, semejante al representado en la pintura de Andrés Crua (Antella, Valencia) 1780-1823), *Colón ante los Reyes Católicos a su regreso de América* (1804), en el Museo de Bellas Artes de San Pío V, en Valencia.² Al frente aparece el Almirante rindiendo pleitesía a los reyes, ante los que exhibe a una comitiva de indígenas que portan exóticos papagayos. Posiblemente, el óleo sobre lienzo la *Presentación de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos en Barcelona* (h. 1892), de Ricardo Ankerman y Riera (Palma de Mallorca, 1842-1907), sea el tema principal en el que se inspiró el director francés, porque plasma el momento justo de la reverencia a los mandatarios reales.

¹ Wifredo Rincón García, “Los Reyes Católicos en la pintura española del siglo XIX”, *Arbor* (Madrid, CSIC), vol. CLXXVIII, núm. 701 (mayo de 2004), pp. 129-161, p. 153.

² *Ibid.*

Figura 1



Dióscoro Puebla Tolín, *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862), Museo Nacional del Prado, óleo sobre lienzo, 330x545 cm.

Las siguientes secuencias se centran en la caída en desgracia del Almirante y su arresto en prisión. Se trata de los pasajes más confusos del cortometraje porque no aclaran el motivo del encarcelamiento. Además, se omiten aspectos básicos que hubieran ayudado a la narración del filme, como los ulteriores viajes del Almirante, su arresto por el comendador Francisco de Bobadilla en Santo Domingo y su posterior traslado a España en el barco *La Gorda*. La película culmina con la glorificación de la figura del Almirante, principal motivo del cortometraje.

A pesar de que *Christophe Colomb (S)* fue una película pionera en su tiempo, al ser una de las primeras en su género de aventuras, presenta importantes deficiencias típicas de un cortometraje, ya que reduce considerablemente el material filmico para condensarlo en doce escasos minutos, lo que provoca importantes saltos en la narración que dificultan su comprensión siendo más importante entretener que informar puntualmente. Su discurso sentimentalista termina convirtiéndola en una especie de alegato propagandístico, cuyo objeto es exaltar la figura del Almirante, mediante la exposición de los episodios más destacables de su vida, excluyendo los más escabrosos o difíciles de comprender.

Más completa es la coproducción hispano-francesa de casi dos horas de duración, desarrollada por las productoras Films Cinematographiques y Argos Films, *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1917) de Gérard Bourgeois (h. 1874-1944), director de cine y guionista francés de origen suizo. Bourgeois comenzó su andadura en la ya citada Pathé-Frères en 1911, año en el que dirigió la serie de detectives *Nick Winter*, protagonizada por Georges Vinter, así como *Les victimes de l'alcool*, una adaptación de la novela *L'assommoir* de Émile Zola.³ Debido a los estragos causados por la Primera Guerra Mundial en toda Europa y especialmente en Francia, su rodaje se hizo en España, y fue la primera superproducción cinematográfica realizada en suelo español que costó la friolera cantidad de un millón de pesetas de la época.⁴ Sus variados exteriores, filmados en conocidos enclaves arquitectónicos, y el gran número de figurantes que participaron hicieron de esta película un referente visual en su época, aunque nunca alcanzó la fama e influencia de otros grandes filmes como *Quo Vadis?* (1912) de Enrico Guazzoni, *Cabiria* (1914) de Giovanni Patrone e *Intolerance* (1916) de D.W. Griffith.⁵

El guión se debe al ingeniero estadounidense Charles Jean Drossner, cuya labor fue destacada en la promoción de *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, gracias a la ayuda que recibió de las autoridades militares y civiles durante el rodaje. De acuerdo con Jean-Claude Seguin, esta película puede ser considerada una prefiguración del cine pseudohistórico del paleofranquismo, porque se trata de la primera manifestación cinematográfica de un posible cine “nacional”,⁶ que influyó en filmes posteriores como *Alba de América*.

Bourgeois consiguió hacer de *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* un instrumento político en busca de la afirmación de la identidad nacional en un contexto delicado en España, envuelta en numerosos problemas internos. En junio de 1917, surgió una importante crisis militar con la formación de las Juntas de Defensa. Al mismo tiempo, aparecieron numerosas

³ Véase Richard Abel, ed., *Encyclopedia of early cinema*, Nueva York, Routledge, 2005, p. 80.

⁴ Antonia Rey Reguillo, *Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado (1910-1919)*, Madrid, Liceus, 2005, p. 40.

⁵ *Ibid.*

⁶ Jean Claude Seguin, “El cine en la formación de la conciencia nacional”, en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, eds., *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 3-10, pp. 5-6.

reivindicaciones autonómicas por parte de la Lliga Catalana, sin olvidar la huelga general de agosto y los procesos revolucionarios en el mismo año.⁷ Por ello, en este crítico contexto, Bourgeois rescató la figura de Cristóbal Colón, uno de los personajes más ilustres de la historia de España, interpretado por el actor de cine mudo francés Georges Wague (París, 1874-Menton, 1965).

El filme comienza mostrando la infancia del genovés, que siente un irresistible atractivo por el mar, y culmina con su caída en desgracia por acción de las autoridades españolas. A diferencia de los grandes vacíos narrativos que caracterizan el cortometraje de Lorant-Heilbronn, la superproducción de Bourgeois se desarrolla en profundidad gracias a sus ciento un minutos de metraje, longitud inusual para una película de la época. Su desarrollo está plagado de títulos hasta convertirse en un monólogo donde se prioriza lo textual sobre lo visual, especialmente al comienzo de la película. La experiencia previa de Colón como navegante (grumete, piloto y corsario) hasta alcanzar las costas portuguesas, se expone mediante un discurso textual sin apenas fotogramas, posiblemente por ser la etapa menos documentada de su vida.

Mientras *Christophe Colomb (S)* omite la etapa en tierras portuguesas (1476-1485), *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* le dedica unas breves pinceladas cinematográficas, en las que destaca la figura del cartógrafo y geógrafo Bartolomé Colón (Génova, h. 1461-Santo Domingo, 1514), futuro gobernador de La Española y hermano de Cristóbal, a quien ofreció hospedaje y trabajo durante su estancia en Lisboa en la confección de mapas y cartas marítimas. Del mismo modo, sobresale el personaje de Felipa de Perestrelo, hija del gobernador de la isla de Porto Santo, Bartolomeu Perestrelo. Con ella contrajo matrimonio Colón a la edad de 33 años y tuvo a su primer hijo, Diego Colón. No obstante, el filme apenas relata cómo el genovés maduró la idea de llegar a las Indias por Occidente durante sus años en tierras portuguesas, incluso evita recrear visualmente la famosa entrevista que tuvo lugar con el rey Juan II de Portugal para presentar su proyecto, hecho al que sólo alude textualmente. De este modo, el texto reemplaza a la imagen, error en el que incurre constantemente la película.

Más interesante es el periodo por tierras españolas (1485-1506), que inicia la película con la presencia de Colón y de su hijo Diego moribundos a la entrada del monasterio franciscano de Santa María de la Rábida, en la villa de Palos de la Frontera (Huelva), en julio de

⁷ *Ibid.*

1485. Si bien hoy día se conocen los motivos de abandonar Portugal, el filme no aclara el porqué. Los personajes más notables son fray Juan Pérez de Marchena, padre guardián del convento, y fray Antonio de Marchena, conocido por su afición a la astronomía y primer confidente de Colón en tierras españolas, que brindó apoyo al genovés para que cumpliera su sueño de navegar a Occidente. Ambos franciscanos se confunden en la película, al presentar a fray Juan muy versado en la cosmografía y en las ciencias exactas, cuando dichos atributos correspondían a fray Antonio.

La escena colectiva en la que aparecen todos los frailes conversando en una recámara del convento y observando las explicaciones de Colón sobre su proyecto, manifiesta la notoria influencia de *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida* (1856), óleo sobre lienzo de Eduardo Cano de la Peña. Dicha obra se encuentra actualmente en el Senado de España y fue galardonada con la primera medalla en la Exposición Nacional de 1856, lo que la convierte en un referente en la caracterización y desarrollo de la pintura de historia colombina.

Hasta la salida de las carabelas *La Pinta* y *La Niña* y de la nao *Santa María* del puerto de Palos de la Frontera, el 3 de agosto de 1492, Bourgeois centra la mayor parte de las escenas en las entrevistas que tuvo Colón para presentar su proyecto. La primera fue el 20 de enero de 1486 con los Reyes Católicos en el Alcázar de Córdoba⁸ y no en Sevilla como aparece en la película, intercalando un fotograma con la Giralda como telón de fondo. Seducida la reina Isabel (*madame* Massart) por el proyecto colombino, convoca una junta “científica” que se reuniría en el Colegio de San Esteban de Salamanca, en noviembre de 1486, para debatir las propuestas del genovés. El escepticismo y las continuas burlas de que fue objeto Colón por parte de los miembros de la junta, por considerar que su empresa era una quimera que atentaba contra la majestad divina, son los rasgos más llamativos de los fotogramas que conforman el pasaje. En él resalta la humillación y tristeza que inunda al futuro Almirante, apoyado por Luis de Santángel y Alonso de Quintanilla, funcionarios de corte, además de Beatriz Enríquez de Arana, descendiente de una noble familia de Córdoba y con la que procreó más adelante a su segundo hijo, Hernando Colón.

⁸ JJPJ, “La primera cita de Colón con los Reyes Católicos en Córdoba”, *ABCandaluca.es*, 20-x-2014, en DE: <<https://sevilla.abc.es/hemeroteca/la+primera+cita+de+colon+con+los+reyes+catolicos+en+cordoba>>. Consultada el 16-ix-2015.

Le siguen imágenes sobre la rendición de Granada, el 2 de enero de 1492, para dar paso a las negociaciones entabladas entre Colón y los Reyes Católicos, dispuestos a cumplir los sueños del genovés. Será en este momento cuando el filme incurra en un importante error historiográfico, que ha formado parte del imaginario y de películas posteriores como *Alba de América*. Nos referimos a la venta de las alhajas de la reina Isabel I de Castilla para financiar el proyecto de Colón, cuando se sabe que el dinero que aportó le fue adelantado por Santángel, escribano de ración del Reino de Aragón y del fondo de cobro de las contribuciones de aquel reino.

A diferencia del cortometraje *Christophe Colomb (S)*, Bourgeois apenas dedica protagonismo al desembarco y encuentro en la isla de Guanahaní y se centra en los sucesivos hallazgos de la expedición, a los que alude textualmente. Los errores de contextualización y de carácter histórico son más que considerables. Es el caso de los paisajes que se muestran del Caribe, más propios del área mediterránea de la Península Ibérica que del trópico antillano. Este hecho se debe a que el rodaje de la película se hizo en estudios de la ciudad de Barcelona y en diversas localidades de Tarragona; el decorador y escenógrafo modernista del teatro catalán Salvador Alarma fue el encargado de la escenografía. Más inconcebible es la presencia de numerosos jinetes españoles en la secuencia del encuentro con el cacique Guacanagarí, cuando aún no se había introducido ningún tipo de cuadrúpedo en el Nuevo Mundo.

Desde el comienzo, el filme de Bourgeois evita verter cualquier crítica negativa hacia Colón, como sucede en la posterior cinematografía del Almirante. Las acusaciones se focalizan en los hombres que le acompañaron, representados como los artífices del desorden imperante en La Española por sus crímenes y saqueos, especialmente hacia Pedro de Margarit, gobernador de la fortaleza de Santo Tomás, a quien Colón impuso como castigo su regreso a España. La figura de Fernando el Católico, interpretado por Marcel Verdier, tampoco quedó al margen de la crítica, presentándolo como un monarca envidioso y ávido, especialmente en la escena en que enviste de poder real al juez pesquisador Francisco de Bobadilla, a quien le confiere el gobierno de las “Indias” y le ordena investigar la conducta del Almirante ante las acusaciones vertidas contra él.

Más romántico y envuelto en tintes novelescos es el pasaje del encuentro con la reina Isabel que, tras ser avisada del sufrimiento que padecía Colón en prisión, ordenó que fuese liberado. Apenada por lo ocurrido, Isabel es mostrada en los fotogramas sollozando en

presencia del genovés que acude a recibirla con reverencia. La escena capta la relación entre ambos personajes, aspecto muy peculiar en toda la iconografía pictórica y cinematográfica colombina. El tema evoca el óleo sobre lienzo *Reposición de Colón* (1881) del pintor español Francisco Jover y Casanova, que representa el perdón de la reina al Almirante,⁹ aunque Bourgeois prescinde del cortejo para dotar a la escena de una mayor intimidad entre ambos personajes.

Como en el cortometraje de Lorant-Heilbronn, el dramatismo se sucede al final, aunque en este caso el Almirante se muestra en la penuria y aislado en una modesta posada de Sevilla, rodeado de sus hermanos y fieles criados. El filme se cierra con la firma del testamento de Colón y no se olvida del comerciante y cosmógrafo florentino Amerigo Vespucci a quien acusa de “futuro usurpador” de la hazaña del genovés, idea que décadas después captaría de forma más sibilina la superproducción *1492: the conquest of Paradise*.

*Colón y su gesta en el cine
a mediados del siglo xx*

Christopher Columbus (1949)

ESTRENADA en la significativa fecha del 12 de octubre, apareció en 1949 la producción británica de carácter autobiográfico *Christopher Columbus*, del director escocés David MacDonald, que antaño dirigió películas como *Men of the lightship* (1940), *Desert victory* (1943) o *The brothers* (1947). Protagonizada por Fredric March y Florence Eldridge, la película fue parte de un intento deliberado de la compañía cinematográfica Rank Organisation para entrar en el mercado estadounidense, siguiendo el camino marcado años anteriores por películas autobiográficas como *Henry V* (1944), dirigida por Laurence Olivier, y *Julio César y Cleopatra* (1945) de Gabriel Pascal.¹⁰ March había obtenido años atrás el Premio Oscar a Mejor actor por su doble caracterización en *Dr. Jekyll and mr. Hyde* (1931) de Rouben Mamoulian.

Basada en la novela homónima de Rafael Sabatini, el guión de *Christopher Columbus* fue reescrito en gran parte por Sydney Box,

⁹ José Luis Diez, “Iconografía colombina en España entre los siglos XIX y XX”, en Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabio, eds., *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fundación Carolina, 2003, p. 251.

¹⁰ “Columbus in a new battle of Britain”, *Townsville Daily Bulletin* (Queensland, Australia), 7-VIII-1946, p. 6, en DE: <<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/62996273>>. Consultada el 10-VIII-18.

Muriel Box y Cyril Roberts. La producción narra las dificultades que padeció el genovés para llevar a cabo la empresa de alcanzar el Extremo Oriente navegando hacia el oeste, debido a las intrigas en la corte castellana y la férrea oposición de las autoridades, especialmente de un oscuro Francisco de Bobadilla, interpretado por Francis L. Sullivan como un villano convencional.¹¹

Como en otras producciones, MacDonald entremezcla datos reales con otros ficticios. Es el caso de la célebre venta de las joyas de Isabel la Católica, error en el que incurriría dos años después *Alba de América*. Destaca la representación severa de la reina, mientras Francis Lister encarna un rey Fernando sin personalidad, subyugado a los deseos de su consorte. Reincide en la idealización de Colón, que anacrónicamente habla del Nuevo Mundo, cuando nunca tuvo conciencia de haber encontrado algo diferente a la India. Se le presenta como un avatar de la modernidad y la fe cristiana, capaz de superar los obstáculos de la superstición, la ignorancia y la envidia. Al mismo tiempo, se transmite la idea de que el genovés era el único que pensaba que el mundo era redondo, cuando en realidad lo que hizo fue compartir el conocimiento de los europeos y árabes más versados. Asimismo, se le presenta como un personaje carismático, atractivo, padre amante, un hombre cuyas motivaciones no son mercantiles sino puramente religiosas, es decir, convertir a los “paganos” —“We are here to convert the natives”, así le dice Colón a alguno de sus compañeros para “not to exploit them”—,¹² y a la vez científicas, para probar sus tesis acerca de la forma redonda del globo terráqueo.¹³

Por tanto, *Christopher Columbus* puede ser calificada como una película cómicamente teleológica, en la que se representa a miles de “paganos” sumidos en la ignorancia. La música incide en ese maniqueísmo filmico, mediante el uso de una melodía coral y religiosa, que a su vez se combina con otra de estética orientalizante. Cuando Colón llega al Caribe, la masa de pobladores originarios aplaude espontáneamente la conquista de su tierra y parece consentir su propia sumisión al abandonar de inmediato su cultura para abrazar la de los europeos como irresistiblemente verdadera.¹⁴ En ningún

¹¹ Bosley Crowther, “Christopher Columbus, with Fredric March and his wife, showing at the Victoria”, *The New York Times*, 13-x-1949, en DE: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A00E0DB113DE03ABC4B52DFB6678382659EDE>>. Consultada el 10-i-2016.

¹² *Ibid.*

¹³ Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*, Londres/Nueva York, Routledge, 2003, p. 61.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 61-62.

momento los nativos alcanzan el estado de personajes ni se acredita su actuación. Literalmente, no tienen voz ni hay otro punto de vista más allá de la alegre colaboración con los europeos. Sin mostrar molestia alguna, aparecen expuestos en la corte española junto con los loros, a quienes se les otorga más “voz” que a los naturales.

Alba de América (1951):
filme de tinte nacional-catolicista

Dos años después de *Christopher Columbus* de David MacDonald, apareció una de las películas que durante el franquismo buscó con mayor ahínco la afirmación de la identidad nacional a través de la gesta de Colón. Nos referimos a la superproducción española *Alba de América*, clasificada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica (JSOC), organismo censor de la época, como película sin cortes y tolerada para menores de 14 años,¹⁵ denominada de “interés nacional”,¹⁶ a propuesta del titular de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, el 27 de febrero y 10 de marzo de 1952.¹⁷

Dirigida por el también actor madrileño Juan de Orduña y Fernández-Shaw (1900-1974), quien a su vez escribió el guión junto con José Rodulfo Boeta, *Alba de América* fue llevada a la gran pantalla por la Compañía Industrial de Film Español, S.A. (CIFESA), que puso a disposición del director el más nutrido plantel de actores de primera y segunda fila, y cuyo rodaje comenzó el 21 de mayo de 1951 en los Estudios Sevilla Films y finalizó el 20 de octubre del mismo año.

Alba de América fue un proyecto ideado para contrarrestar la peyorativa imagen de la corte española creada por su homóloga *Christopher Columbus*. Sin embargo, fue una réplica “débil y tímida”¹⁸ que no tuvo el resultado esperado, tal y como arguyó el articulista Pío Ballesteros

¹⁵ Junta Superior de Orientación Cinematográfica (en adelante JSOC), expediente núm. 10.812, del 19 de diciembre de 1951, Archivo General de la Administración de España (en adelante AGA), 36 03416.

¹⁶ No obstante, es necesario señalar que la sesión ordinaria de la JSOC del 12 de diciembre de 1951, desestimó proclamar “película de interés nacional” a *Alba de América*, a pesar de que fue clasificada con la categoría primera, expediente núm. 10.812 de la JSOC, AGA, 36 03416.

¹⁷ Dirección General de Cinematografía y Teatro, expediente núm. 1896-52, AGA, 36 03416.

¹⁸ Con esas palabras se refería don Antonio Garau Planas, vocal eclesiástico, en su informe de censura de la película por la JSOC, el 12 de diciembre de 1951, aunque se equivoca en la nacionalidad al referirse a una “americana”: “Esta película es réplica a otra americana nada agradable desde el punto de vista español. Pero yo diría que es una réplica débil y tímida. No hay que confundir el arte cinematográfico con la crítica

en el periódico *Brújula del Cine*: “El propósito de *Alba de América* es muy loable, puesto que intenta dar la réplica a la película inglesa *Christopher Columbus* y puntualizar una serie de inexactitudes [...] Desconocemos la película inglesa, pero tememos que el ‘Cristóbal Colón’ de Juan de Orduña sea incapaz de vencerla”.¹⁹

La película costó la friolera de 10 101 692 de las antiguas pesetas (fig. 2), cantidad que superó los 8 620 000 pesetas presupuestadas por CIFESA cuando solicitó el permiso de rodaje. A través del “Cuadro técnico, artístico y datos finales” (fig. 3) se puede constatar el reparto que se hizo del presupuesto y las cantidades que percibieron actores y realizadores. El director percibió la cantidad de 750 000 pesetas de la época, seguido por las dos máximas estrellas actorales, Antonio Vilar (605 000 pesetas) y Amparo Rivelles (450 000 pesetas) respectivamente. Aparte de la ayuda financiera, la película contó con el patrocinio y asesoramiento de diversas instituciones, entre otras, el Instituto de Cultura Hispánica, el Ministerio de Marina,²⁰ la Dirección General de Bellas Artes, el Archivo de la Catedral de Toledo y la Junta del Centenario de los Reyes Católicos, como consta en los créditos introductorios del filme.

Al igual que producciones anteriores, *Alba de América* pretende glorificar la figura de Colón, al mostrar sus grandes hazañas mediante un lenguaje de carácter propagandístico y triunfal que torna al genovés y a su empresa en un emblema de la época de preponderancia española. La vinculación de ese filme con el régimen fue muy estrecha, hasta el punto de acogerse al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo,²¹ ayuda que solamente se otorgaba a aquellas producciones que se identificaban con los ideales del régimen. Por esta razón, no es de extrañar que en *Alba de América* se haga propaganda nacional-catolicista, valores que enarbolaron el franquismo y que encarnan algunos de sus personajes como la reina Isabel (Amparo Rivelles), Colón (Antonio Vilar) y Alonso Pinzón (Alfredo Mayo), de un marcado sentimiento patriótico y religioso.

Entre los elementos a destacar de *Alba de América*, se encuentran las buenas tomas de Alfredo Fraile (1912-1994), trabajo por

histórica y mucho menos cuando la película ha de servir de propaganda en el exterior”, expediente núm. 10.812, AGA, 36 03416.

¹⁹ Pío Ballesteros, “Alba de América”, *Brújula del Cine* (Madrid), 29-xii-1951.

²⁰ El Ministerio de Marina ayudó con la reproducción de la nao *Santa María*, que aparece al comienzo de la película con las otras naves de Colón en plena travesía, pocos días antes del hallazgo de América.

²¹ AGA, 36 04724.

el que obtuvo la suculenta cantidad de 300 000 pesetas, cifra nada excepcional al tratarse del mejor director de fotografía en blanco y negro del cine español de las décadas de los cuarenta y cincuenta.²²

Figura 2

PELICULA "ALBA DE AMERICA" (Costo de la película)

DESGLOSE de los _____ efectuados hasta la semana que termina en el día
de la fecha, Madrid, de _____ de 194_____

CONCEPTOS	ANTERIORES		EN LA SEMANA		TOTALES	
	Pesetas	Cts.	Pesetas	Cts.	Pesetas	Cts.
Artistas Principales					1.964.561	85
Artistas secundarios					265.922	50
Extras					312.020	20
Personal técnico					1.575.857	40
Personal administrativo					100.000	00
Obra y guión						
Música					75.756	00
Dibujos					2.000	00
Estudios					1.862.739	65
Decorados					1.607.429	80
Ambiente					355.000	00
Vestuario					391.500	00
Material					686.844	35
Laboratorios					99.770	48
Desplazamientos					405.347	10
Seguros					50.000	00
Varios					346.943	45
TOTALES. . . .					10.101.692	78

Costo de la película *Alba de América*, AGA, 36 03416.

²² En esta época al director de fotografía se le conocía con el nombre de "operador", por tratarse de la persona encargada de la toma de las imágenes y de manejar el proyector y equipo sonoro de las películas.

Figura 3

ILMO. SR.

Complimentando lo dispuesto por esa Dirección General, consignamos a continuación el CUADRO TÉCNICO, ARTÍSTICO y DATOS FINALES de nuestra película de largometraje, titulada ALBA DE AMÉRICA según Expediente núm. 56-51

Dios guarde a V. I. muchos años.
Madrid, 10 de Diciembre de 1951
Día 12 Mes 4 Año 51

Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro.-MADRID

CUADRO TÉCNICO					
CARGO	NOMBRE Y APELLIDOS	DOMICILIO	POBLACION	NACIONALIDAD	RETRIBUCION
Director	Juan de Orduña	Martínez Campos, 51	Madrid	Española	750.000
Operador	Alfredo Fraile	Nervaez, 35	"	"	300.000
Jefe de Producción	Enrique Balader	Av. José Antonio, 12	"	"	60.000
Ayudante de Dirección	Fortunato Bernal	Antonio Acuña, 3	"	"	40.000
Ayudante de Operador	Génes Fraile	México, 41	"	"	40.000
Ayudante de Producción	Telencoro de la Plaza	Costanilla San Andrés, 4	"	"	28.000
Secretario de Rodaje	Sinesio Isla	Cervantes, 7	"	"	15.000
Decorador	Sigfrido Burmann	Concepcion Arenal, 3	"	"	53.500
Montador	Petra de Nieva	Salud, 13	"	"	31.200
Locutor	Antonio Ibáñez	Colonia Municipal, 67	"	"	22.000
Fotógrafo (foto-fija)	Jesús García	Hacheros, 14	"	"	12.000
Regidor	Juan Quintero	Castello, 20	"	"	25.000
Música	Cornejo y Pertegaz	Magdalena, 2	"	"	390.000
Vestuario	Francisco Puyol	"	"	"	"
Maquillador	"	Ciracos, 12	"	"	96.000
Felagato	"	"	"	"	"
Socío	Jaime Torrens	Dotacion Estudios	"	"	"

CUADRO ARTÍSTICO					
PERSONAJES	INTERPRETES	DOMICILIO	POBLACION	NACIONALIDAD	RETRIBUCION
COLON	Antonio Vilar	Serrano, 63	Madrid	Portuguesa	605.000
REINA ISABEL	Ampero Rivellés	Fior Baja, 7	"	Española	450.000
BEATRIZ	Mery Martín	Hotel Palace	"	"	35.000
PEDRO ARANA	Virgilio Teixeira	Marqués de Hiscal, 11	"	Portuguesa	131.925
ISAAC	Manuel Luna	Rey Francisco, 14	"	Española	143.000
GASPON	Eduardo Pajardo	Ferraz, 48	"	"	117.000
REY FERNAND	José Suárez	Hotel Asturias	"	"	70.000
F. Juan	Jesús Torresillas	Paseo Rosales, 14	"	"	55.000
ALONSO	J. Marco Durb	Lombá, 4	"	"	47.879
CARDENAL	Alberto Romea	Sacretas, 3	"	"	65.000

“Cuadro técnico, artístico y datos finales” de la película *Alba de América*, Dirección General de Cinematografía y Teatro, expediente núm. 56.51, 10 de diciembre de 1951, AGA, 36 04724.

Lo mismo puede decirse del costoso vestuario del prestigioso sastre español Humberto Cornejo y el modista Manuel Pertegaz, 390 000 pesetas, cantidad nada comparable a las 53 000 pesetas que percibió Sigfrido Burmann, escenógrafo, decorador y director artístico de origen alemán, por la recreación de los decorados y exteriores (Alicante, Málaga y Huelva).²³ No menos importante es la música del compositor ceutí Juan Quintero Muñoz, que siempre guardó un estrecho vínculo con Orduña y colaboró con él en casi todas sus películas durante los años cuarenta y cincuenta.²⁴ Gracias

²³ El expediente núm. 56-61 de la película que incluye el “Cuadro técnico, artístico y datos finales”, menciona los lugares de rodaje.

²⁴ La colaboración entre Orduña y Quintero se pone de manifiesto en los siguientes filmes: *Porque te vi llorar* (1941), *El frente de los suspiros* (1942), *¡A mi la legión!* (1942), *Rosas de otoño* (1943), *Deliciosamente tontos* (1943), *Tuvo la culpa Adán* (1944), *La vida*

a su carácter expresivo y sentimental consigue remarcar y enaltecer algunos pasajes de la película.

La exaltación de unión hispánica abunda en diferentes momentos del filme, como ponen de manifiesto las interpretaciones de los personajes que derrochan un sentimiento patriótico y religioso. De ahí que aparezcan frases como: “entonces España será una única nación con un solo idioma y con la verdadera religión”, o “la empresa de aventurarse por el Nuevo Mundo la debe hacer España, que es una nación bajo Dios”. Para reafirmar aún más el sentimiento patrio, *Alba de América* tergiversa determinados hechos históricos e incurre en viejos y desacreditados tópicos de novelistas. Uno de ellos es la mencionada venta de las joyas de la reina para sufragar los gastos de la expedición. Igualmente falso es el pasaje en el que las potencias europeas, encarnadas en los personajes ficticios del judío portugués Isaac (Manuel Luna) y del francés Gastón (Eduardo Fajardo), se ofrecen para patrocinar el proyecto y Colón los rechaza, incluso tiene que defenderse con las armas de las asechanzas que le tienden, cuando en realidad fue todo lo contrario, su hermano Bartolomé Colón, en calidad de representante, visitó las cortes de Francia e Inglaterra para conseguir la ansiada financiación.

Punto y aparte merece la representación que se muestra de Fernando II de Aragón, interpretado por el actor José Suárez, como un bobalicón sin personalidad semejante a una sombra, cuando en realidad fue un monarca inteligente y hábil político del momento, y tanto así, que el filósofo y escritor florentino Nicolás Maquiavelo lo adaptó como ejemplo para componer su obra *El príncipe* (1532). Por esta razón, no es de extrañar que la crítica aragonesa no se hiciera esperar, especialmente en el periódico zaragozano *Pueblo*, cuyas páginas recogen un artículo de Pilar Narvión con una entrevista al historiador Gascón de Gortor. Éste afirma lo siguiente respecto a la imagen del rey que se muestra en la película: “Han achicado tanto su figura, que aparece un rey de chocolate, condenado a vivir en obediencia a su mujer”²⁵

Una de las principales características de *Alba de América* es su estética ampulosa y la grandilocuente interpretación de los personajes, aspecto definitorio en otros filmes de su director como

empieza a medianoche (1944), *Ella, él y sus millones* (1944), *Misión blanca* (1946), *Un drama nuevo* (1946), *Locura de amor* (1948), *Pequeñeces* (1950), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951), *La Leona de Castilla* (1951), *El padre Pitillo* (1955), *Zalacaín el aventurero* (1955).

²⁵ Pilar Narvión, “Enérgica protesta aragonesa por el guión de la película *Alba de América*”, *Pueblo* (Zaragoza), 8-1-1952.

Locura de amor (1948) sobre la pasión que siente Juana de Castilla (Aurora Bautista) por su marido, Felipe el Hermoso; *Agustina de Aragón* (1950), igualmente interpretada por Bautista, que encarna la valentía y resistencia de la ciudad de Zaragoza durante el asedio de las tropas de Napoleón; *La Leona de Castilla* (1951) que representa el personaje de María de Pacheco (Amparo Rivelles) y se convierte tras la muerte de su marido Juan de Padilla —uno de los jefes comuneros durante el reinado de Carlos I de España— en el símbolo de la lucha contra la opresión y la defensa de la libertad.

Resulta complicado saber qué grado de aceptación tuvo la película entre el público, pues en prensa de la época la crítica es de lo más ambigua, desde calificaciones muy positivas, posiblemente por miedo a la censura, hasta otras muy negativas. Quizás la de mayor desaprobación fue la que emitió el propio Ministerio de Información tras su proyección, el sábado 29 de diciembre, en el Teatro Príncipe. En su informe destaca la desfavorable acogida que tuvo en todos los sectores, debido a su discurso “cansino”, “lento” y “monótono”.²⁶ Resalta el tono de Cristóbal Colón que considera “totalmente absurdo”, al igual que la interpretación de Beatriz de Arana (Maruja Asquerino). No se trata de una crítica aislada, un informe del 8 de febrero de 1952, emitió otra similar tras su estreno en el Gran Cinema de Madrid, aseverando que *Alba de América* no había respondido a las esperanzas depositadas en ella. En el mismo tono se encuentra un informe del 12 de enero, redactado tras su estreno en el local Cinema Príncipe de Viana, el cual resalta que la película, tras ser precedida de mucha propaganda, no tuvo la respuesta esperada del público y permaneció siete días consecutivos en cartelera, periodo que se había superado en otras producciones españolas. En el mismo documento se destacan las enormes deficiencias técnicas del filme: “y entre ellas, la muy escasa ‘movilidad’ de foco en las vistas del astillero, teniendo en cuenta que se había montado un astillero auténtico, reproducción de los del siglo xv. Lo mismo sucede en escenas a bordo de la *Santa María*”.²⁷

Añade el documento un juicio de Jaime del Burgo, delegado provincial de la ciudad de Pamplona, que ratifica lo expresado en el informe: “No difiere sustancialmente la impresión personal al juicio expuesto, la película nació como réplica a la versión inglesa, pero la finalidad perseguida no se ha logrado, inexplicablemente,

²⁶ AGA, 36 04724.

²⁷ AGA, 36 04724.

ya que su realizador había demostrado sus aptitudes en películas anteriores como *Locura de amor*, superior a mi juicio a *Alba de América*".²⁸

Más positiva es la crítica que dio a luz un informe de la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Educación Nacional, seguramente acorde con los ideales franquistas. Menciona cómo el guión se aparta de los tópicos para adquirir una posibilidad más certera y encajada. Además, pone de relieve su carácter entretenido y "dignidad" narrativa a pesar de los matices de su discurso histórico,²⁹ así como su gran valor moral y religioso, del que no hay "nada que censurar". En la misma línea se encuentra un artículo en *El Pensamiento Navarro*, el 13 de enero de 1952, del articulista con pseudónimo GAR, que reivindica el proyecto de Orduña, al dejar "bien sentada la historia".³⁰

De este modo, *Alba de América* es una película que habla más del presente que de los hechos históricos referidos. Fue una producción al servicio del régimen como tantas otras películas de carácter histórico dirigidas por Juan de Orduña, con la diferencia de que *Alba de América* fue la más costosa de ellas y no consiguió despertar la emoción del espectador ni dar réplica a la versión inglesa. A pesar de sus honduras literarias e incluso eruditas, se trata de un filme pesado con personajes envarados y demasiado teatrales, producto de la propaganda imperante. Muchas escenas están excesivamente compuestas y resultan exactas copias de lienzos conocidos, como la escena en el interior del convento de La Rábida cuando Colón presenta su proyecto ante los frailes franciscanos, inspirada claramente en la aludida pintura de Eduardo Cano de la Peña, o la escena de la rendición de Granada, tomada de la pintura de 1882 con idéntico título del pintor zaragozano Francisco Pradilla y Ortiz, actualmente expuesta en la Sala de Conferencias del Palacio del Senado de España.

*Colón en el cine cómico
de la transición española*

LA versión más pintoresca que nos ha legado el cine sobre la figura del genovés se encuentra en el filme cómico *Cristóbal Colón, de*

²⁸ AGA, 36 04724.

²⁹ AGA, 14 de abril de 1951, por "el lecto" Fermín del Amo.

³⁰ GAR, "Alba de América en El príncipe", *El Pensamiento Navarro* (Pamplona), 13-I-1952.

oficio descubridor, del director y guionista español Mariano Ozores Puchol (Madrid, 1926-). Escrita por Juan José Alonso Millán y protagonizada por Andrés Pajares, en el papel de Cristóbal Colón, y Fiorella Faltoyano, como Isabel la Católica, se trata de la típica “españolada”³¹ de los ochenta con cierta crítica política y social, de gran éxito en taquilla, que roza el absurdo. Con la participación de varios conocidos humoristas, el filme mezcla referencias de la situación política española del momento e históricas de la Europa del Renacimiento. Un claro ejemplo son las comparaciones que hacen de los antiguos reinos de España con la creación de las autonomías. No debe olvidarse que el filme de Ozores salió a luz en 1981, año en el que se estaban produciendo los primeros pactos autonómicos que darían lugar a la organización territorial actual de España en diecisiete comunidades y dos ciudades autónomas. En ese mismo año se produjo el fallido golpe de Estado del 23-F, dirigido por algunos militares, a cuyo mando se encontraba el teniente coronel Antonio Tejero.

Por esta razón, no debe extrañarnos que la producción de Ozores sea una representación jocosa y satírica de los cambios políticos, económicos y socioculturales que se estaban produciendo en la España del último cuarto del siglo xx³² y del mundo en general, lo que relegó a un segundo plano el tratamiento histórico sobre la figura de Colón y su empresa. En este sentido, cabe destacar la presencia de elementos anacrónicos a lo largo del filme, como la mesa de billar cubierta de tela verde en la escena en que Colón expone su proyecto a la reina Isabel; las máquinas “tragaperras” o tragamonedas en la corte de Boabdil el Chico, así como de micrófonos, amplificadores y otros equipos de sonido en la corte de Juan II de Portugal (Antonio Ozores), representado como un auténtico *disc jockey* del siglo XXI.

Por tanto, se trata de una comedia burlesca que se aleja de la seriedad y el exaltamiento de producciones históricas anteriores hacia figuras singulares. Un ejemplo es el tratamiento divertido e irreverente que se muestra de Colón y de los monarcas de España, y no menos ridícula es la representación de los hermanos Pinzón, con discursos grotescos y semejantes a trovadores de la Edad Media,

³¹ Santos Juliá, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez y Juan Pablo Fusi, *La España del siglo xx*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 599.

³² Luis Trelles Plazaola, *Imágenes cambiantes: descubrimiento, conquista y colonización de la América hispana vista por el cine de ficción y largometraje*, San Juan de Puerto Rico, UPR, 1996.

o del navegante y cartógrafo Juan de la Cosa, capaz de burlarse de su propio apellido.

Inmediatamente después de la muerte del dictador Francisco Franco (1892-1975), afloró una imagen desdeñosa de los Reyes Católicos, especialmente de la reina Isabel, representada como una mujer manipuladora, cínica, ambiciosa, opresiva, poseedora de una vulgar masculinidad.³³ Por el contrario, la imagen omnipresente de su marido continuaba en la tónica de filmes anteriores, mostrándolo como un rey infantil, risible, de débil carácter, afeminado, subyugado por las ambiciones de Isabel. En esta línea nada halagadora de la familia real se encuentra la producción de Ozores, alejada de la imagen venerada durante el franquismo, línea que repetiría dos años después José Ramón Larraz en la comedia *Juana la Loca... de vez en cuando* (1983).

No menos virulenta es la analogía que se muestra del confesor de Isabel la Católica, fray Tomás de Torquemada (Quique Camoiras), primer inquisidor general de Castilla y Aragón a quien se le compara con el *führer* Adolf Hitler, por su intolerante y antisemita visión de la religión católica. En presencia de los reyes aparece el confesor haciendo el saludo hitleriano y se retira de la audiencia a modo de desfile militar nazi. La visión o destino que parece predecir Colón de las tierras recién “descubiertas” no es menos mordaz, pues a modo de *flashback* se entrelazan escenas de destrucción por armas nucleares y de la Guerra de Vietnam, así como de acontecimientos históricos relevantes (Neil Armstrong en la luna) y personajes emblemáticos de la cultura estadounidense (Marilyn Monroe y Elvis Presley). De igual modo, la codicia por el control de los recursos florece en una metáfora al final de la producción, cuando Colón y sus compañeros cantan con alevosía “¡Hemos descubierto América!”, como si tuvieran conciencia de un nuevo continente, y acto seguido el Almirante clava en la arena de la playa su estandarte y brota petróleo en abundancia.

*Con motivo del Quinto Centenario
del “descubrimiento” de América (1992)*

EL Quinto Centenario del descubrimiento de América, celebrado el 12 de octubre de 1992, fue motivo en España de numerosos actos destinados a conmemorar tanto la llegada de los españoles

³³ María Y. Caba, *Isabel la Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, Londres, Támesis, 2008, p. 178.

al continente americano como la trascendencia de este suceso en la historia universal. Fue un año de festejos en el que, destinada a conmemorar el propio hallazgo de América, se celebró la Exposición Universal “Expo 92” en Sevilla, que dio comienzo el 20 de abril y finalizó el mismo día que iniciaba el Quinto Centenario. Dado el alcance de este suceso, motivo de varios actos como los citados, el cine no permaneció al margen y le dedicó un especial protagonismo al llevar a la gran pantalla dos producciones de desigual calidad como la aclamada *1492: the conquest of Paradise*, de Ridley Scott, y la menos loable *Christopher Columbus: the discovery*, de John Glen.

Christopher Columbus: the discovery

La primera película que se estrenó con motivo del Quinto Centenario fue la olvidable producción estadounidense de los reconocidos realizadores Alexander Salkind y su hijo Ilya, *Christopher Columbus: the discovery*, que los llevó a la bancarrota.³⁴ Como ya hicieran años atrás en la aclamada producción *Superman* (1977), volvieron a contar para el guión con la figura de Mario Puzo y, ahora en colaboración con los también guionistas John Briley y Cary Bates, convierten al personaje de Colón (Georges Carraface) en el quinto mosquetero de Alexandre Dumas. Al presentarlo como un espadachín jovial y mujeriego, es decir, un auténtico Errol Flynn de las postrimerías de la Baja Edad Media, alejándose de la seriedad que requiere su personaje.

Pese a contar con un importante presupuesto (cincuenta millones de dólares) y un gran elenco de actores como Marlon Brando, Catherine Zeta-Jones, Benicio del Toro, Tom Selleck etc., la puesta en escena que hace John Glen es digna de un telefilme de sobremesa de domingo, carente de fuerza emocional, con numerosas escenas desaprovechadas, como la del épico momento en que Colón pisa América, lo que resulta imperdonable para el tipo de película de que estamos hablando. Todo es alegría y sonrisas en la primera hora del filme que termina convirtiéndose en algo lánguido, con personajes mal contruidos, como el desubicado Tom Selleck en el papel de Fernando el Católico, cuya interpretación le valió el

³⁴ Judy Brennan, “A family feud in wake of ‘Columbus’: movies: Ilya Salkind has sued Alexander, his father and producing partner, for breach of contract, fraud and racketeering”, *Los Angeles Times*, en DE: <http://articles.latimes.com/1993-11-24/entertainment/ca-60385_1_alexander-salkind>. Consultada el 16-IX-2015.

Premio Razzie al peor actor de reparto. El resto de actuaciones con diálogos que van de lo insípido a lo risible no son mejores. Por este motivo, no es de extrañar que la película se hundiera y tuviera un merecido fracaso en taquilla,³⁵ dejando a su competidora *1492: the conquest of Paradise* como una superproducción. Ni siquiera figuras de renombre como Marlon Brando, en el secundario papel de fray Tomás de Torquemada —personaje poco relevante en el épico viaje de Colón—, fueron capaces de atraer espectadores a las salas de exhibición de *Christopher Columbus: the discovery*. A esto se suma la intrascendente música de Cliff Eidelman, que inútilmente intenta encausar sentimientos y termina sumiéndose en la nadería del guión de la historia.

Cabe destacar la ocurrente, pueril y ridícula imagen que se muestra de los pobladores originarios —presentados como meros títeres sin voz, en forma semejante a la que brinda MacDonald en *Christopher Columbus*—, cuyo punto culminante de vulgaridad se encuentra en la escena que precede el retorno de Colón con la revuelta indígena en La Española, motivada por un histriónico Benicio del Toro en el papel de Álvaro Arana, que “sin ton ni son” intenta violar a una mujer y asesina a traición a su propio padre (Oliver Cotton).

Por esta razón, entre tanta vulgaridad se agradecen ciertos detalles, como el paso del genovés por tierras portuguesas, aunque mal contado, porque hasta la entrevista con Juan II de Portugal (Mathie Carriere) no se sabe dónde se encuentra. Tal vez, el elemento más destacado sea la reproducción de las carabelas por el prestigioso director artístico español Gil Parrondo, que décadas atrás ya participó con Sigfrido Burmann en producciones históricas como *Locura de amor* o la propia *Alba de América*. Sin embargo, su trabajo queda minimizado por la ordinaria fotografía de Alec Mills. También se agradecen ciertas pinceladas de realidad como el encallamiento de la nao *Santa María*, con cuyos restos se levantó el Fuerte Navidad.

Como en el resto de filmes, se muestra una especial relación entre la reina Isabel y Colón, incluso parece haber algún tipo de atracción entre ambos personajes que parece atisbar Fernando el Católico y por ello la reticencia a ayudar al navegante, aunque no queda del todo claro por los inexplicables saltos de montaje que hace Glen.

³⁵ Catherine Hinman, “Columbus: a filmmaker’s Odyssey”, *Orlando Sentinel.com* (Florida), 29-VIII-1992, en DE: <http://articles.orlandosentinel.com/1992-08-29/lifestyle/9208280862_1_christopher-columbus-salkind-ridley-scott>. Consultada el 20-I-2016.

No obstante, un punto que la diferencia del resto, a excepción de *También la lluvia*, es la imagen codiciosa y ruin del genovés, representado como un personaje capaz de abusar de todo el mundo y poner en peligro la integridad de cualquier persona con tal de llevar a cabo su empresa. Su desprecio hacia los pobladores originarios es más que manifiesto y queda muy lejos de la imagen idílica que protagonizaría Gérard Depardieu en el filme de Ridley Scott.

1492: the conquest of Paradise

Diez años después de la aclamada *Blade Runner* (1982), y tras varias películas que no habían alcanzado las expectativas esperadas, Ridley Scott decidió embarcarse en la mayor producción europea hasta el momento, *1492: the conquest of Paradise*, estrenada el 12 de octubre de 1992 —en conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América— al igual que su homóloga. Con un guión a cargo de la productora, directora y escritora francesa Roselyne Bosch —que investigó en los archivos de Sevilla y se basó en los primeros escritos de Colón a los reyes— esta coproducción hispano-franco-inglesa dispuso del mayor presupuesto hasta entonces para un filme en suelo europeo, en torno a cuarenta y cinco millones de dólares,³⁶ gracias a la financiación de diferentes instituciones y compañías productoras como Gaumont Film Company, Légende Entreprises, France 3 Cinéma, Due West, Cyrkfilms, Ministère de la Culture de la France y sobre todo del Ministerio de Cultura de España. Esto permitió al director inglés realizar la producción con el metraje más largo (155 minutos) sobre Colón y el hallazgo, en diferentes locaciones durante dieciséis semanas de rodaje, principalmente en Extremadura, Andalucía y Costa Rica. Al mismo tiempo, contó con un amplio repertorio de grandes actores como Gérard Depardieu (Cristóbal Colón), Fernando Rey (Antonio de Marchena), Sigourney Weaver (Isabel la Católica), Frank Langella (Luis de Santángel), Tchéky Karyo (Martín Alonso Pinzón), Michael Wincott (Adrián Mújica) etcétera.

Sin embargo, esta superproducción siempre será recordada por las magníficas tomas de Adrian Biddle —que le valieron el reconocimiento de la Sociedad Británica de Fotógrafos— y por la

³⁶ Paul Willistein, “Epic ‘1492’ film captures energy of explores’ times bedeviled visionary”, *The Morning Call*, 9-x-1992, en DE: <http://articles.mcall.com/1992-10-09/features/2893351_1_christopher-columbus-columbus-day-columbus-legend>. Consultada el 2-1-2016.

antológica banda sonora del compositor griego Evangelos Odysseas Papathanassiou, más conocido como *Vangelis*, que ya antes había colaborado en *Blade Runner*. A pesar de las texturas electrónicas por el uso del sintetizador, Vangelis crea atmósferas de sonido envolvente en un tono generalmente grandioso y solemne, que le valieron el reconocimiento del público y la crítica y ser nominada a la mejor banda sonora en los Golden Globe Awards.³⁷ Igualmente acertado es el vestuario, la dirección artística y elección de enclaves para el rodaje, algunos muy similares a donde acontecieron los hechos o justamente donde ocurrieron, como las ciudades extremeñas de Cáceres y Trujillo,³⁸ Salamanca y Sevilla, incluyendo algunos palacios, catedrales plazas y elementos arquitectónicos antiguos de las mismas. Un ejemplo es la presencia de la Concatedral de Santa María de Cáceres,³⁹ la Plaza de San Jorge en pleno corazón del recinto amurallado de la misma ciudad y su casco antiguo en general. De Trujillo destaca la presencia de la puerta del Triunfo, así como la Casa Fuerte de los Bejaranos, la muralla y zona monumental.

No menos importantes son los diferentes lugares que aparecen de Salamanca como la Catedral de la Asunción de la Virgen —llamada popularmente Catedral Nueva junto a la Catedral Vieja—, la universidad salmantina, la Iglesia de la Clerecía y el convento dominico de San Esteban en la Plaza del Concilio de Trento. Lo mismo puede decirse de la ciudad de Sevilla que cedió para el rodaje la Casa de Pilatos de los duques de Medinacelli y Reales Alcázares.⁴⁰ Elegida por sus impresionantes paisajes como paraíso al que llegan los españoles, otra locación del filme es Costa Rica, y más concretamente el pueblo de Tulín, lugar donde se desarrolla la mayor parte de la trama.

³⁷ Lanzada en 1992 por Atlantic/WEA, los principales temas de la banda sonora son *Hispaniola* (pista núm. 9), que suena al comienzo de los precréditos y *Conquest of Paradise* (pista núm. 2), *leitmotiv* de la película.

³⁸ Miguel Ángel Muñoz, “Una ciudad enamorada del cine”, *Periódico Extremadura*, 1-vi-2003, en DE: <www.elperiodicoextremadura.com/noticias/caceres/ciudad-enamorada-cine_56834.html>. Consultada el 1-v-2015.

³⁹ María José Torrejón, “Santa María celebra sus 50 años como concatedral con varias actividades”, *Hoy. Diario de Extremadura*, en DE: <http://www.hoy.es/prensa/20070804/caceres/santa-maria-celebra-anos_20070804.html>. Consultada el 1-vi-2015.

⁴⁰ Véanse, respectivamente, Rosa Ruiz-Rozas, “Diario 2”, 3-i-1992, *Canal Sur Televisión*, en DE: <<http://blogs.canalsur.es/documentacionyarchivo/archivos/19287/>>, y Hemeroteca, “El director realizó en Sevilla en 1992, ‘1492: la conquista del paraíso’”, *ABC de Sevilla.es*, 13-xi-2003, en DE: <http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-13-11-2003/sevilla/Sevilla/el-director-realizo-en-sevilla-en-1992-1492-la-conquista-del-paraiso_176813.html>. Consultadas el 1-v-2015.

A diferencia del resto de producciones, Scott dedicó un mayor protagonismo al indígena y se muestra mucho más interesado en la alteridad, hasta el punto de emplear un total de ciento setenta descendientes de los pobladores originarios en suelo costarricense y de la etnia waunana, procedentes de Colombia, para representar a los primeros pobladores. Incluso, algunos de ellos tienen papeles destacados, no sólo como extras, lo que da un toque realista y distintivo a *1492: the conquest of Paradise* y la aleja de la representación que hace John Glen. Es el caso del actor Alejandrino Moya, que seis años atrás trabajó en *The Mission* de Roland Joffé (1986), y hace el papel del cacique taíno Guarionex. Más relevante es el personaje ficticio de Utapan, uno de los indígenas que encuentra Colón durante su primer viaje y que logra aprender el español y convertirse en su traductor. Será en relación con este personaje cuando se invierta la crítica más negativa hacia el Almirante por su incomprensión hacia el mundo indígena, a través del diálogo que ambos mantienen en los instantes previos al huracán, en los que Utapan le recrimina: “You never learned to speak my language”.

Desde el comienzo alude a la famosa Leyenda Negra o visión antiespañola, mediante una puesta en escena solemne y convencional, como hace en los títulos introductorios con ilustraciones de Theodor De Bry (1528-1598), grabador, editor y orfebre protestante, relativas a la *Americae Pars Quarta* (Frankfurt am Main, 1594) o *Libro cuarto* de la serie *América*, popularmente conocida como *Grands voyages* o *Grandes viajes*. Igual o más aterradora es la escena del auto de fe, que muestra una época de superstición y oscurantismo, recreada por el director en la Plaza de San Jorge de Cáceres frente a la Iglesia de San Francisco Javier, reconocible por las escaleras que dan acceso al propio edificio y al Convento de la Compañía de Jesús. Sus dos altas torres quedan algo camufladas para que no se note el estilo barroco del edificio, construido por Pedro Sánchez Lobato en el siglo XVIII. El director artístico Benjamín Fernández fue el encargado de diseñar la escena, y a su vez se inspiró en el óleo sobre tabla de Pedro Berruguete, *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* (1493-1499), depositado en el Museo Nacional del Prado, cuya procedencia era la Sacristía de Santo Tomás de Ávila.⁴¹ Otro momento dramático que agudiza aún más si cabe la visión antiespañola, es la escena que describe la caída de Granada, ambientada por Scott en la ciudad de Trujillo, transformadas sus murallas en las puertas de la ciudad nazari.

⁴¹ Museo Nacional del Prado, núm. de catálogo de la obra P00618.

Justo en el momento que las victoriosas tropas católicas entran por la puerta del Triunfo, Santángel pronuncia unas tristes palabras: “It’s a tragic victory. We’re losing a great culture. Every victory has its price, doesn’t it, Señor Colón!”⁴² A todo ello, se suma la trágica visión de la conquista que da el filme y la incapacidad de Colón para hacer prevalecer los ideales originales de su empresa, siendo representado el primer viaje como un breve encuentro con el paraíso, pero en cuanto comienza la experiencia colonizadora, empieza a reinar la barbarie, la destrucción y el caos.

Por ende, el filme de Scott parece concordar en que los españoles fueron seres monstruosos por naturaleza y desde su llegada al Nuevo Mundo trataron salvajemente a los pobladores originarios. Por el contrario, la complicidad de Colón se ignora⁴³ al representarlo de forma idealizada como un hombre soñador, visionario, problemático, capaz de enfrentarse y cuestionar a las autoridades regias y eclesiásticas, al mismo tiempo que se preocupa por la cultura y bienestar de los indígenas, cuando la documentación histórica demuestra todo lo contrario, era una persona sumamente avariciosa y codiciosa. Sólo hay que mirar en las capitulaciones de Santa Fe los títulos y concesiones que exigió para llevar a cabo la empresa: Almirante de la Mar Océano, virrey y gobernador de las Indias, además de cobrar el diez por ciento de las riquezas que se ganasen en las “Indias”, e incluir tratamiento de *don* a su persona.

A diferencia de David MacDonald, Juan de Orduña o John Glen, que centran el discurso en el exitoso primer viaje, *1492: the conquest of Paradise* presenta una relación más completa de la vida del genovés, sobre todo de los tres primeros viajes. No obstante, el filme adolece de numerosos errores históricos que ensombrecen el resultado final, que no consigue conectar con el público, no tanto por las inexactitudes históricas como por el ritmo pausado del largometraje, que termina por cansar al espectador. Entre los errores más visibles se encuentra la secuencia del regreso del Almirante a España con las dos carabelas y la nao *Santa María*, cuando se sabe que esta última naufragó antes de su retorno. Errónea es también la idea, repetida en otras producciones, de hablar de un “Nuevo Mundo”, cuando en realidad el Almirante nunca lo expresó en su

⁴² “Es una victoria trágica. Estamos perdiendo una gran cultura. Cada victoria tiene su precio, ¿no es así señor Colón?”. La traducción me pertenece.

⁴³ Vincent Canby, “1492: the conquest of Paradise (1992)”, *The New York Times*, 9-x-1992, en DE: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9e0ce6d7163bf93aa35753c1a964958260>>. Consultada el 1-v-2015.

Diario ni hay constancia de que imaginara que las tierras halladas fueran diferentes a la India. Más incomprensible es su llegada a Panamá y hallar la Mar del Sur, nombre con el que se conocía en la época al Océano Pacífico, cuando fue Vasco Núñez de Balboa el primer europeo en divisarlo. Igual de desacertada es la presencia, en una de las escenas del convento de La Rábida, de numerosos pavos, ave que tiene su origen en América, concretamente en México donde es conocida como *guajolote* y que los españoles denominaron “gallina de Indias”, introducida por los jesuitas en Europa a partir del siglo XVI. A esta cadena de errores se añade otra no menos grave como la presencia del puro que se fuma Colón durante el banquete regio a su regreso del primer viaje, que resulta totalmente anacrónico, pues fue el médico y botánico Francisco Hernández Boncalo, quien en 1577 introdujo las primeras semillas de la planta del tabaco en Europa por orden de Felipe II.

El ritmo pausado de *1492: the conquest of Paradise* y las numerosas inexactitudes contenidas en ella, socaban el argumento expuesto a lo largo de su grabación. De ahí que no se pueda considerar una buena película, pese a contener todos los elementos para serlo, como su puesta en escena, la grandiosa fotografía, ambientación, elección del vestuario y decorados, unido a una de las mejores bandas sonoras del cine de los noventa. Empero, no fueron ingredientes suficientes, puesto que no consigue conectar con el espectador a desdén de grandiosas secuencias como la partida del genovés de la villa de Palos y su llegada a la isla de Guanahani.

Una mirada desde el presente

A partir del siglo XXI la visión idílica que se había transmitido del Almirante en la mayoría de las películas, exceptuando la producción de Glen, se puso totalmente en entredicho con el cortometraje *El último viaje del Almirante* (2006) de Iván Sáinz-Pardo y el filme contemporáneo *También la lluvia* de Icíar Bollain. El primero, comienza con el encuentro en 1492 en la isla de Guanahani, para dar paso a algunos de los hechos acontecidos en las últimas horas que pasó Colón en su lecho de muerte en Valladolid, el 19 de mayo de 1506, donde intenta comprender y asimilar las posibles consecuencias de su empresa. Con guión de Antonio Piedra, director de la Fundación Jorge Guillén, y del propio Sáinz-Pardo sobre un texto de Luis Enrique Valdés Duarte, premio de teatro fray Luis de León, *El último viaje del Almirante* es una película de Cesna

Producciones que contó con la colaboración de varios organismos e instituciones como el Ministerio de Cultura de España (MEC), el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León, la Fundación Jorge Guillén etcétera.

A diferencia de producciones anteriores, interpretado por el actor zaragozano Juan Antonio Quintanilla, Colón muestra una personalidad más humana al revelar sus miedos y los conflictos que lo aquejan a través de las conversaciones que mantiene con sus hijos Diego (Paco Rojo) y Hernando (Andrés Ruiz), y con fray Hernando de Talavera (Juan Ignacio Miralles “Licas”), confesor y consejero de la reina, que permiten revivir y conocer la historia del Almirante, incluyendo su relación con la Corona española y los hechos del hallazgo

La película puede dividirse en dos partes bien diferenciadas. Por un lado, los momentos previos a la muerte de Colón, y por otro, el enfrentamiento cultural que supuso la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, episodio con el que se abre el cortometraje y enlaza después a través de la mirada de un criado indígena en la casa del propio Colón. Esta idea de enfrentamiento se refuerza en la conversación que mantiene el genovés con el confesor cuando le comenta que aquellas gentes vivían en el paraíso, pero “se desataron las intrigas, los intereses, motines, las matanzas”. La Iglesia católica no queda al margen de la crítica, encarnada en la figura del clérigo inquisidor que protagoniza Enrique González “Gigi”, junto con su ayudante y escribano, que acuden a ver a Colón con la misión de impartirle los santos óleos, y a los que acusa de “pájaros de mal agüero”. Prosigue la encarnizada crítica en la conversación que mantiene con fray Hernando, cuando arguye el atormentado Colón: “Comprometí a Dios y a la santa madre Iglesia en la aventura. Había que reducir a los musulmanes y hacer nuevos cristianos. Lo importante es bautizar, os decía yo, y vos me respondíais, ¡bautizaremos! ¡Que infierno oh, que infierno me espera! Quizá un destino trágico como el de aquellas pobres gentes sorprendidas en su inocencia, en su paraíso intacto”.

Quizás el planteamiento más osado en el cortometraje sea la idea de predescubrimiento, teoría que recrea en el momento del secreto de confesión. Será en dicho momento cuando el genovés revele a fray Hernando que tenía conocimiento de la existencia de tierra firme antes de su partida, gracias a la información que le había proporcionado un marino y comerciante, Alonso Sánchez

de Huelva, de quien guardaba su bitácora, mapas y anotaciones. Inclusive, revela saber que Pozzo Toscanelli estaba equivocado en sus cálculos matemáticos hasta llegar a la India.

Más crítica aún si cabe es la producción española *También la lluvia*, dirigida por Icíar Bollaín, directora que siempre ha mostrado gran interés por los problemas de su tiempo, tal y como demostraría en *Te doy mis ojos* (2003), centrada en uno de los signos distintivos de nuestra sociedad, la violencia de género. En esta línea de denuncia social se encuentra *También la lluvia*, producción de gran complejidad al abarcar muchos temas que va yuxtaponiendo. Llevado a la gran pantalla en 2010, es el filme más reciente en recrear la figura de un díscolo, a la par que alcohólico Colón, interpretado por Karra Elejalde. Se trata de un drama social que consigue despertar la conciencia gracias al guión del cineasta escocés Paul Laverty, colaborador habitual en las películas de Ken Loach, que normalmente utiliza el recurso del cine dentro del cine para conectar dos historias, recurso que también emplea Bollaín. Entre los elementos a destacar en la película, sobresale la épica banda sonora de Alberto Iglesias y la fotografía de Alex Catalán, además de un buen reparto de interpretaciones, entre las que descuellos la del antes mencionado Karra Elejalde, Luis Tosar, Juan Carlos Aduviri y Gael García Bernal, este último un poco relegado por la poderosa interpretación de sus compañeros.

La trama argumental del filme transcurre en la ciudad boliviana de Cochabamba, donde el arrogante productor Costa (Luis Tosar) y un idealista director Sebastián (Gael García Bernal), deciden rodar una película sobre Cristóbal Colón, cuyo personaje pretenden desmitificar al presentarlo como un hombre ambicioso y sin escrúpulos, de los que igualmente carece Costa al comienzo, porque sólo le importa ajustar la película al modesto presupuesto del que dispone y de ahí la elección de Bolivia para el rodaje, al ser uno de los países más baratos y con mayor población indígena de América Latina. Durante el rodaje de la película estalla la famosa Guerra Boliviana del Agua o Guerra de Cochabamba, en abril de 2000, a causa de la privatización y venta del agua del gobierno a la multinacional Bechtel Corporation, lo cual sembró un malestar entre la población que terminó en la famosa guerra.

La película es una mezcla de géneros (cine dentro del cine, documental, drama y acción) que destaca por el dualismo que hace de los bolivianos en la actualidad y los naturales que encontró Colón a su llegada. Por medio de una comparación analógica y

anacrónica en el tiempo, la conquista del Nuevo Mundo por parte de los españoles se yuxtapone al imperialismo de las multinacionales de hoy en día para demostrar que quinientos años después, palos y piedras se enfrentan de nuevo al acero y la pólvora del ejército moderno, con la diferencia de que ahora no se lucha por el oro, sino por el más imprescindible de los elementos vitales: el agua. De ese modo se establece un magnífico paralelismo entre la colonización del siglo XVI y la situación actual de millones de personas que en pleno siglo XXI son vendidas por sus gobiernos a los voraces intereses de las multinacionales, realidad ubicada en Bolivia pero que es extensible a otros lugares del planeta.

Por tanto, la película de Bollaín trata un tema de total actualidad y máximo interés porque por medio de una problemática similar, consigue equiparar y enlazar dos periodos históricos distantes demostrando que el paso de los siglos no ha cambiado nada. Resaltan las maravillosas conversaciones entre los actores, con brillo en los diálogos en pro de la igualdad y el respeto a las personas. Es el caso de fray Bartolomé de Las Casas y fray Antonio de Montesinos —interpretados por Carlos Santo y Raúl Arévalo, respectivamente— que probablemente encarnan dentro de ese paralelismo la teología de la liberación cinco siglos atrás.

A modo de conclusión

INEXPLICABLEMENTE, la mayor parte de la cinematografía que se ha realizado sobre la figura de Colón y su gesta ha provocado un escaso interés entre el público, a pesar de tratarse de un personaje trascendental en la Historia. Esto se debe en gran parte a la poca seriedad de los filmes que se han realizado sobre el tema, infrautilizando un manantial de posibilidades en sus relatos como la España del Renacimiento, el océano con los barcos, el paraíso americano, el encuentro de dos culturas totalmente diferentes etc. De un total de nueve películas que se han identificado, la mayor parte corresponde a la cinematografía española y de un modo más ocasional a la británica y francesa. Dos de ellas pertenecientes al cine silente, mientras el resto a la época sonora, con una mayor abundancia a partir de la segunda mitad del siglo XX, gracias a la introducción de ciertas innovaciones técnicas como el color y, especialmente, la celebración del Quinto Centenario del “descubrimiento” en 1992.

Por lo general, esos filmes incurren en ciertas falsedades o estereotipos. Uno de los más frecuentes es la débil personalidad de

Fernando el Católico, representado siempre en la penumbra, como si fuera un rey consorte de pálida actuación, obediente a los deseos de la reina Isabel. En cambio, el tratamiento que se ha dado a la consorte y especialmente a Colón, obedece a una concepción tradicional e idealizada, incluso reverencial, que omite los aspectos más escabrosos de su trayectoria vital, salvo en producciones más recientes, que presentan al genovés como un personaje sumamente avaricioso.

Destaca la imagen desigual que se ha presentado de diferentes miembros de la Iglesia católica de la España del Renacimiento. En este sentido, muy positiva ha sido la imagen que se ofrece en el cortometraje *El último viaje del Almirante* del religioso jerónimo fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, mostrado como un hombre honesto en sus palabras y de profundas convicciones religiosas y gran coherencia, que lo coloca en las antípodas de la política de mano dura del cardenal Cisneros o de fray Tomás de Torquemada. A este último se le ha dedicado un especial protagonismo en los filmes sobre Colón y el hallazgo, pese a que, ya fuera para bien o para mal, no tuvo ningún protagonismo en la gesta del genovés. Sin embargo, su vínculo con la represión religiosa y política de la época, especialmente con los judíos conversos, lo ha convertido aún en el siglo XXI en un personaje muy cinematográfico, al ser una figura ambigua y oscura, que da juego para varios discursos, la mayoría asociados a la famosa Leyenda Negra, a la que alude Scott en la escena del auto de fe y el propio Glen en una escena de tortura inquisitorial. Otras figuras sobresalientes, aunque de menor protagonismo al ser más distantes en el tiempo a la figura de Colón, son los mencionados miembros de la comunidad dominica fray Antonio de Montesinos y fray Bartolomé de Las Casas, grandes defensores de la causa indígena.

Por último, cabe destacar la especial atención que le dedicaron diferentes gobiernos de España a la realización de estas películas, ya fuera mediante la financiación estatal e incluso la supervisión directa de sus argumentos, convirtiéndolas en un instrumento político, como en el caso manifiesto de *Cristóbal Colón y el descubrimiento de América* (1917) y *Alba de América* (1951), o más recientemente, con el cortometraje de Sáinz-Pardo, e incluso de origen extranjero como las citadas producciones con motivo del Quinto Centenario. Pese a ello, muchas de estas películas, por su débil contenido argumental y plasmación cinematográfica, no consiguieron el resultado esperado y fueron un estrepitoso fracaso en taquilla.

RESUMEN

Directores de cine han recreado la figura de Colón y los tiempos de su epopeya para mostrar los pasajes clave de su gloriosa hazaña y los más escabrosos de su vida. Mediante planteamientos escenográficos e ideológicos, los filmes giran en torno a dos posturas divergentes: los que transmiten una visión idealizada del genovés y su gesta, y aquellas producciones más recientes —como *Christopher Columbus: the discovery* (1992) o *También la lluvia* (2010)— que tienen una postura crítica hacia la figura del genovés y los personajes que lo acompañaron.

Palabras clave: semiótica del cine, historia y representación, descubrimiento de América en el cine mudo y sonoro.

ABSTRACT

Film directors have recreated the character of Columbus and the times of his venture, showing both the highpoints of his glorious deed and his darkest days. By means of scenographic and ideological approaches, the films present two divergent stances: while some of them convey an idealized version of the Genoese and his journey, the latest productions—*Christopher Columbus: the Discovery* (1992) or *También la lluvia* (2010)—are more critical of the Genoese and the people who followed him.

Key words: cinema semiotics, History and representation, discovery of America in silent and sound films.