

# La trilogía de los Leguineche

## *The Leguineche Trilogy*



**Marcos Rafael Cañas Pelayo.** Doctor Europeo por la Universidad de Córdoba, Magíster en Cinematografía y Textos, Documentos e Intervención Cultural, Premio Extraordinario fin de Carrera en Historia. Ejerce como profesor de Geografía e Historia en el IES Maimónides (Córdoba). Su tesis Doctoral fue Premio Extraordinario en Humanidades 2016 por la Universidad de Córdoba. Sus principales líneas de investigación son la historia social, el análisis cinematográfico con especial atención al contexto histórico, además del papel de las nuevas tecnologías (particularmente a través de medios como el cine, la literatura, el cómic, etc.) para el aprendizaje de las Ciencias Sociales. Dentro de la producción académica, ha publicado en varias revistas de impacto, participando asimismo en diferentes congresos nacionales e internacionales, a la par que seminarios o capítulos en obras colectivas.

Universidad de Córdoba, España  
mcanpel757@g.educaand.es  
ORCID: 0000-0001-9010-6578

Recibido: 07/01/2022 - Aceptado: 11/05/2022 - En edición: 13/05/2022 - Publicado: 01/07/2022

Received: 07/01/2022 - Accepted: 11/05/2022 - Early access: 13/05/2022 - Published: 01/07/2022

### Resumen:

La trilogía de los Leguineche es un punto de inflexión clave en la filmografía del director Luis García Berlanga. Rodadas en la España que iniciaba la andadura del proceso socio-político que sería conocido como la Transición tras la dictadura franquista, el conjunto de películas (*La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*) que conforman esta saga refleja distintos momentos históricos de la época (la tecnocracia del Opus Dei, la celebración del Mundial de fútbol de 1982, el intento de golpe de estado el 23F, etc.). A lo largo del presente artículo, pretendemos analizar cómo el guión de Berlanga y Rafael Azcona mostró la historia social de aquel tiempo, a la par que observar la evolución que estas cintas marcaron en su cine. Los personajes que componen esta sátira exhiben una aristocracia caduca que, en forma de hipérbole, sirven como metáfora de los movimientos y transformaciones que estaban por llegar en el país.

### Palabras clave:

Aristocracia; Berlanga; comedia satírica; contexto social; Transición Española.

### Abstract:

*The Leguineche trilogy marked a key turning point in the filmography of director Luis García Berlanga. Shot in Spain at the beginning of the socio-political process that would later become known as the Transition (la Transición) after Franco's dictatorship, the series of films that comprise the saga, which include *La escopeta nacional* (The national shotgun), *Patrimonio nacional* (National Heritage), and *Nacional III* (National III), reflect diverse historical moments of the time, such as the technocracy of Opus Dei, the celebration of the 1982 World Cup, the attempted military coup on 23 February (23F), and others. Throughout this article, our aim has been to analyse the way in which the screenplays of Berlanga and Rafael Azcona display the social history of the time, as well as to observe the influence of these films on their cinematic production. The characters that comprise the satires exhibit an outdated aristocracy which, in the form of hyperbole, serves as a metaphor for the movements and transformations that were on the verge of taking place in the country.*

### Keywords:

*Aristocracy; Berlanga; satirical comedy; social context; The Spanish Transition.*

### Cómo citar este artículo:

Cañas Pelayo, M. R. (2022). La trilogía de los Leguineche. *Doxa Comunicación*, 35, pp. 343-361.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n35a1591>

## 1. Introducción

La noticia del estreno de una película de Luis García Berlanga (Valencia, 1921-Madrid, 2010) en el año de 1978 fue una de las más destacadas dentro del mundo del espectáculo en España. El realizador valenciano finalizaba así con una ausencia de cinco años en la cartelera y casi una década sin filmar una película íntegramente española (Perales, 1999: 290).

Además, tenía lugar en un país bien diferente a aquel en el que había comenzado su trayectoria profesional con *Novio a la vista* (1954), sumergido en un proceso de cambio, iniciado el 20 de noviembre de 1975 con la muerte de Francisco Franco Bahamonde, la cabeza visible de una dictadura que había retenido el poder desde el 1 de abril de 1939.

El film del retornado director era *La escopeta nacional*, el cual logró una recepción tan satisfactoria que permitió el desarrollo de una trilogía con sus principales protagonistas, la decadente familia aristocrática de los Leguineche. Era la primera vez que este autor se embarcaba en una saga cinematográfica.

Aquel linaje ficticio constituiría un reflejo hiperbolizado de algunas de las cuestiones que estaban cambiando en el debatido término de la Transición; es decir, el paso del régimen autoritario a una democracia, fenómeno histórico discutido hasta nuestros días (Morán, 2015).

Igual que el cine de Berlanga reflejó en clave satírica cuestiones sociales como las campañas de solidaridad navideñas en la década de los 60 (*Plácido*, 1961) o ironizó alrededor de las presuntas apariciones divinas en la península (*Los jueves milagro*, 1957), la trilogía que nos ocupa sirvió para conocer la visión berlanguiana de un período histórico del que era asimismo testigo.

Afortunadamente, vamos contando con publicaciones académicas que ahondan en los detalles de la realización de algunas de las obras clave de este cineasta, desde *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Matellano, 2007) a *El verdugo* (Sojo, 2016), si bien la dinastía de los Leguineche todavía no cuenta con estudios centrados exclusivamente en dicha saga, aunque habremos de hacer mención a varias fuentes y referencias bibliográficas ya existentes que proporcionan información valiosa a ese respecto.

Partiendo de esta premisa, el presente artículo persigue dos objetivos. Primeramente, analizar la disección social que brinda este triunvirato de filmes, convirtiéndose en un testimonio de época que, bajo la apariencia de figuras de retablo, está llena de referencias históricas. En segundo lugar, resaltar las líneas de investigación que se están abriendo en el corpus berlanguiano, el cual se revaloriza con los Leguineche al vaticinar muchas problemáticas que todavía hoy siguen de rabiosa actualidad.

## 2. Metodología

La triste noticia del fallecimiento de Luis García Berlanga en noviembre de 2010 marca el punto de inflexión donde la producción bibliográfica e investigaciones alrededor de su figura se multiplicarán. Entre otras, hacemos sobresalir el reciente compendio de Notorious Ediciones (Balmori, 2021), donde se incluye el archivo editorial de Enrique Alegrete o fotografías inéditas de *Tamaño natural* (1974) cedidas por Julio Wizuete.

A ese respecto sobresale asimismo la edición de Miguel Losada de los cuadernos con anotaciones e ilustraciones inéditas del artista valenciano (2011). Habiendo cultivado el propio Berlanga una reputación como caótico y desordenado para imposibilitar

biografías tradicionales sobre su persona (Franco, 2010), estos descubrimientos de la última década han abierto y revelado datos desconocidos hasta el momento de su filmografía (Villena, 2021).

Asimismo, revistas cinematográficas de gran alcance han dedicado dossiers para que un variado rango de especialistas diseccionen cómo el humor negro y lo grotesco convergen en este universo de ficción tan particular (Casas, 2021: 20-68). Obviamente, la trilogía de los Leguineche no ha permanecido ajena a esta exploración de fuentes hasta ahora inéditas. Particularmente, ha resultado fascinante la apertura de la caja 1034 del Instituto Cervantes durante el verano de 2021, donde estaba incluido el guión de *¡Viva Rusia!*; se había rumoreado en muchas ocasiones sobre esa posible cuarta entrega, pero ahora la investigación cuenta con una versión íntegra del texto que confirma el interés que el director mantuvo hasta el último momento por ese frustrado epílogo.

Nuestra propuesta se inicia siguiendo las líneas maestras abiertas en el *Congreso Mediterráneo, fiesta y carnaval. Homenaje a Luis García Berlanga*, reunión científica que contuvo varias conferencias, ponencias y mesas de comunicaciones que permitieron debates que tuvieron como eje los nuevos campos de trabajo que existen para comprender mejor un corpus fílmico que vertebra en buena medida muchas de las particularidades de la sociedad española.

Siguiendo modelos precedentes (Cañas Pelayo, 2014), buscaremos iniciar el análisis desde la anécdota que inspiró a Berlanga y Rafael Azcona para ir transformando una pintoresca escena en la excusa para brindar la radiografía de una época convulsa. Junto con el estudio del lenguaje cinematográfico empleado, nos centraremos en el contexto histórico, fuentes primarias y secundarias que nos muestran datos reveladores de tres películas fundamentales en la trayectoria de nuestro realizador.

Para ello nos valdremos de recursos bibliográficos, hemerotecas, entrevistas realizadas al director (Hidalgo y Hernández Les, 2020) y las recientes ediciones para mercados audiovisuales como los del DVD y el Blu-ray. En este sentido, sobresale el lanzamiento de la productora Impala que ha rescatado tanto metraje desconocido para el gran público de *La escopeta nacional* como testimonios en primera persona de participantes el rodaje (Sainz de Vicuña, 2021).

### 3. Resultados: de una anécdota a la trilogía

#### 3.1. La cacería

Al igual que sucedió con *El verdugo* (Cañas Pelayo, 2014: 139) la idea de *La escopeta nacional* viene a la mente de Berlanga tras conocer de boca de un amigo una historia real. Durante una de las famosas cacerías celebradas por el dictador Francisco Franco, Manuel Fraga, a la sazón ministro de Información y Turismo, erró el disparo ante una perdiz de vuelo bajo que pasó por su puesto. Tendría la mala fortuna de que el tiro terminó impactando en el trasero de Carmen Franco (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 134).

El propio ministro limitó el hecho a una breve referencia biográfica (Fraga, 1980), elogiando el buen talante con el que Franco y su hija se tomaron aquel accidente. De cualquier modo, otras fuentes cercanas, como el periodista Jaime Peñafiel, quien cubría muchos de estos eventos donde acudía la élite del régimen, recoge comentarios del dictador donde censuraba la falta de habilidad cinegética de algunos invitados (Peñafiel, 1992).

Existían diferentes versiones sobre el suceso, algunas muy disparatadas y que sirvieron de inspiración al director, quien pensaba que esos encuentros podían ser un microcosmos (Villena, 2021: 189-207) idóneo para hacer una sátira en clave de astracanada

sobre los estamentos más poderosos. Obviamente, hasta el fallecimiento de Franco no podía materializarse la misma por la censura, pero fue una idea que se mantuvo en su libreta de proyectos.

Como de costumbre en aquella fase de su carrera, contaría con el guionista Rafael Azcona, clave para entender una parte esencial de la filmografía berlanguiana. No podemos detenernos por motivos de espacio y la naturaleza de este artículo en la larga trayectoria de este escritor (Herrera e Iglesias, 1991), baste con destacar las propias reflexiones del cineasta sobre cómo Azcona transformó su trabajo (Gómez Rufo, 1997: 179-184).

Conforme iniciaron sus conversaciones, quedaba claro que el gag en sí del perdigonazo era el punto de arranque para una comedia coral más compleja. La primera decisión relevante fue olvidar la fecha del incidente de Fraga, puesto que parecía más interesante enmarcar una cacería que se hubiera producido en los últimos estertores del régimen franquista, especialmente en la forzada cesión progresiva de poder que los círculos falangistas hicieron en beneficio del sector tecnócrata.

Brevemente, podemos afirmar que la tecnocracia pretendía un cierto aperturismo del sistema sin cuestionarlo, especialmente a través de la figura del almirante Carrero Blanco (Tusell, 1993), muy vinculado con el pujante Opus Dei, impulsándose medidas como la Ley de Prensa (1966), la Ley del Movimiento Nacional (1969), etc.

### 3.1.1. Personajes de retablo

A la hora de localizaciones, la productora de Berlanga, con Alfredo Matas a la cabeza, comprobó con rapidez lo complejo de hallar un lugar idóneo para rodar *La escopeta nacional*. De hecho, el director valenciano llegó a temer que se ralentizaría mucho el rodaje por la paradoja de que, precisamente, los propietarios de esa clase de fincas serían los más reacios a ceder el terreno a una obra que iba a burlarse de su estilo de vida.

El periodista Jimmy Giménez-Arnau planteó a Berlanga la posibilidad de que se pusiese en contacto con Francis Franco, nieto del dictador. Aquel posible colaborador no solamente tenía testimonios de primera mano de la época, también dirigía una rentable compañía de cacerías y su experiencia lo convertía en un asociado ideal. Durante una entrevista que celebraron, Berlanga no ocultó al empresario que su obra criticaría el sistema franquista, si bien le matizó que la figura del dictador no iba a salir directamente y no habría ataques personales (Gómez Rufo, 1997: 379-381).

Esta ayuda le resultaría particularmente útil, sobre todo tras la negativa de la familia del Infantado a que se rodase el film en sus propiedades de Viñuelas. Finalmente, consiguieron permiso en El Rincón, posesión de Paloma Manzanedo, una gran casa con campo de proporciones adecuadas para filmar las escenas de caza. Particularmente, su forma de palacete gótico era muy propicia para la atmósfera del relato (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 134).

Tal como se había prometido al nieto, la figura de Franco no saldría en primera persona en *La escopeta nacional*. ¿Existían ulteriores motivos que no ofender a un asesor en el proyecto? El clima político era de todo menos sencillo en 1978, en lo que periodistas como Carlos Barrera calificaron como un difícil camino hacia las elecciones democráticas (Paredes, 2002: 877-889). Se afrontaban cuestiones como el terrorismo, los riesgos golpistas de la cúpula militar, la legalización del Partido Comunista Español (PCE), el auge de los sentimientos nacionalistas, etc. No es improbable que el equipo de Berlanga pensase que sería mejor acogida por el público en general una obra con personajes de retablo, estereotipos de la élite del régimen que sirviesen como metáfora antes que nombres concretos o reales.

Eso queda patente en el cartel que promocionó la película. Caricaturas de distinto arquetipos: el sacerdote castrense, el militar, el señorito con el traje de caza, etc. A diferencia del enfoque de uno de sus grandes colegas de generación, Juan Antonio Bardem, la militancia de cualquier signo en Berlanga es, como mucho, tibia. *La escopeta nacional* se enmarca dentro del tardo-franquismo, pero busca un alcance más general: la corrupción asociada al poder (Hernández Les e Hidalgo, 1981:134-135).

Distintos estudios sobre el cine berlanguiano han subrayado que la base del mismo se sustenta en las dificultades de un individuo singular ante la presión social del grupo (Perales, 1997: 11). En este caso, Azcona y Berlanga escogen a ese tipo de protagonista a través de la figura de Jaume Canivell, un ambicioso empresario catalán que quiere patentar la instalación de sus porterillos automáticos a gran escala.

**Figura 1. Cartel La escopeta nacional (1978)**



**Fuente: Berlanga Film Museum © Generalitat Valenciana**

Para ello debe lograr apoyos gubernamentales que hagan a las antiguas viviendas con desfasados sistemas aplicar este adelanto. José Sazartoni, actor barcelonés con amplia trayectoria ya en ese momento, fue el escogido por Berlanga, quedando muy satisfecho el cineasta valenciano por su desempeño (Franco, 2005: 177).

Con él comienza el sainete de la que estaba destinada a ser una saga: Canivell es consciente de que debe alcanzar el favoritismo de algún ministro franquista que eleve su petición al Pardo, por lo que se busca un agente, Cerillo, interpretado por Rafael Alonso, que le habla de una familia noble con apuros económicos que estaría dispuesta a celebrar una cacería con personalidades políticas en su finca si el catalán lo financia.

Esto sirve para plantear la paradoja que es omnipresente en todo el metraje. El industrial es el verdadero anfitrión, la persona que ha costeado toda la reunión. Sin embargo, se va a ver obligado a rendir pleitesía al señor marqués de Leguineche, el veterano dueño del lugar, quien no duda en hacer ostentación de su condición, además de enmascarar que le han pagado el festejo. Se trata de uno de los personajes más relevantes de toda la saga, interpretado por Luis Escobar.

De todo el casting, era la apuesta personal de Berlanga. Luis Escobar Kirkpatrick, marqués de las Marismas del Guadalquivir, polifacético hombre de letras, no tenía experiencia previa en este medio artístico, pero el cineasta estaba convencido de que la condición de noble de Escobar le convertía en el candidato perfecto para encarnar a un anacrónico y feudal señor.

Su arrogancia tratando a Canivell y formas despóticas con la servidumbre reflejaban una disección inmisericorde de un privilegiado que disfruta siéndolo. En sus detalladas memorias, el marqués de las Marismas rememora el interés y la preocupación que le supuso el guión que Azcona y Berlanga le trajeron el 18 de octubre de 1977 (Escobar, 2000). Particularmente mostraría repulsa a que su personaje tuviera un fetichismo por los pelos púbicos de sus amoríos.

Con todo, la oferta de 400.000 pesetas que da la productora puso en las negociaciones le tentó, además de la propia curiosidad que le despertaba probarse actuando en el celuloide. El 31 de octubre de ese mismo año se firma el acuerdo definitivo, con el marqués dudando todavía si ha tomado la decisión correcta (Escobar, 2000).

Cara al resto del reparto, Berlanga recurrió a nombres muy frecuentes en su filmografía. Amparo Soler Leal encarnaría a Chus, la infeliz nuera del marqués, casada con Luis José, el incapaz heredero de los Leguineche. La importancia de este matrimonio disfuncional sería creciente en las siguientes entregas. José Luis López Vázquez fue el seleccionado para hacer de este pervertido aristócrata, mostrándose satisfecho por la forma en la que esta sátira permitió exhibir la trastienda franquista (Llorente, 2010: 237-238).

Tanto el marqués como su primogénito son conductos a través de los cuales Berlanga filtra algunas de sus propias preferencias en el campo del erotismo, terreno vedado durante la fase más censora de la dictadura, pero que ahora empezaba a aflorar tibiamente. Recientes investigadoras han brindado interesantes monografías sobre esta faceta del cineasta, quien incluso llegó a dirigir publicaciones como *La Sonrisa Vertical* (Royo-Villanova, 2021).

La metáfora más clara sobre el estamento eclesiástico la hallamos en el padre Calvo (Agustín González), el colérico capellán de los Leguineche que aparecerá en las secuelas. Figuras muy similares a él las hallaremos en futuros filmes berlanguianos como *La vaquilla* (1985) o *París-Tombuctú* (1999).

Habrán también una mayor abundancia de papeles femeninos que en trabajos previos de esta pareja creativa, sobresaliendo junto a Canivell la figura de su secretaria, Mercedes. Caracterizada por Mónica Randall, Berlanga rememoraría que era la compañera pseudointelectual con aspiraciones y aventura extraconyugal del empresario (Franco, 2005: 180). Dicho adulterio será relevante en el tercer acto del film.

Mención aparte merece asimismo una atractiva aspirante a actriz (Bárbara Rey) que es disputada en sus favores por el importante ministro Álvaro (Antonio Ferrandis) y el propio Luis José. En otro extremo se hallaría una antigua estrella, Soledad (Conchita Montes), a quien ahora solamente queda el recuerdo de su antigua fama y los favoritismos que le restan.

*La escopeta nacional* no esconde sus intenciones al comenzar con los sonidos guturales de los animales de la finca. Probablemente, a la hora de dar validez de su disección social, el hecho de utilizar a estos personajes de retablo antes que figuras históricas reales haya permitido a la fábula de Azcona y Berlanga mantener un interés vigente al tener un alcance más genérico.

### 3.1.2. *El banquete sin perdices*

Estudiosos de la trilogía (Perales, 1999: 77-81) subrayan que hay una serie de ideas fijas que ya están firmemente colocadas en la primera entrega: aristocracia caduca, la narración en forma de esperpento y un recurso a la picaresca por parte de los protagonistas.

En efecto, esa estructura es constante en un metraje donde observaremos a Canivell intentar ganar a toda costa los favores del influyente Álvaro. Nada disuadirá al empresario de ello, incluso intentar ayudarlo con su problema amoroso, puesto que Luis José secuestra a Vera, la joven artista de la que se ha encaprichado, en el silo de la finca.

Durante la disparatada mediación, se presenta a un extravagante aristócrata con el título de príncipe Volkonski, papel llevado a cabo por Fermín Rotaeta. Su figura es relevante en la trama, puesto que finge ser el novio de Vera para salvaguardar la reputación del ministro, especialmente ante la facción del Opus. Paradójicamente, Luis Escobar recordaría que Rotaeta era una persona comprometida con el comunismo, hasta el punto de dar mítines al personal que servía a la marquesa sobre su derecho a reivindicarse en el rodaje durante el mes de noviembre de 1977 (Escobar, 2000).

Los propósitos de Luis José con su amante incluyen otro guiño al propio gusto sensual del director, quien en la Transición sacaría a prensa la primera colección propiamente erótica en España: la ya citada *La Sonrisa Vertical*. Hacemos referencia a una escena donde apreciamos que Vera está atada de rodillas y desnuda frente a la cama. Queda patente una nada sutil alusión al sadomasoquismo. El director insistió bastante a Carlos Suárez, su principal operador de cámara, sobre la importancia de ese momento (Franco, 2010: 179-186), aunque ese tipo de momentos sensuales son tamizados bajo la picaresca y el esperpento orquestado a su alrededor (Villena, 2021: 194-207).

Sin rubor a la humillante situación que incluye las discusiones a voces entre el sacerdote y Luis José frente a todos, Canivell acepta la farsa de hacerse pasar por un productor cinematográfico que promete un papel a Vera si abandona al aristócrata. En ese parlamento conoce a Segundo (Luis Ciges), uno de los más fieles y estrafalarios sirvientes de Luis José.

Teniendo en cuenta las quejas de los estudiosos berlanguianos sobre su célebre mala memoria para las entrevistas (Galán, 1999), una de las pocas certezas que tenemos de sus primeros años es la buena relación que trabó en su juventud con Ciges al haber participado ambos como voluntarios en la División Azul, un claro intento de estos jóvenes por aminorar la presión franquista sobre sus familias dado el pasado republicano de las mismas (Franco, 2005: 13-37).

Segundo es uno de los hombres del pueblo convencidos de que “los marqueses no le han hecho más que bien”, confirmando la percepción que deja el guión de que la sociedad española está acostumbrada a ser tiranuelos o lacayos (Franco, 2005: 175-176), víctimas de una frágil memoria sin término medio. Su servidumbre voluntaria lo podría emparentar con sus colegas de *Los santos inocentes* (Delibes, 2013). La única diferencia es que, en la novela, también en su adaptación cinematográfica de Mario Camus en 1984, eso es visto como una realidad dramática y Azcona-Berlanga siempre buscan una óptica de humor ácido.

En toda la cacería, Canivell es capaz de aguantar humillaciones sin abandonar una impostada cortesía, ya sea con un depuesto dirigente sudamericano o ante las quejas del padre Calvo, quien le sospecha separatista por ser catalán. Sus únicos y ostentosos desplantes son con Castanys (Pedro del Rey), representante de una entidad bancaria que un día negó un crédito a Canivell. Ahora muy vinculado a Ricardo, influyente miembro del Opus, sufrirá varios desprecios por parte de su conocido.

Los rumores sobre el contenido del film provocaban recelos. En su diario, Luis Escobar afirmaba a la altura de noviembre que amistades personales como los duques de Cádiz le hablaban desfavorablemente de su participación en La escopeta nacional (Escobar, 2000). Por su lado, él mismo afirmaba sentirse abrumado ante los kilométricos diálogos del guión.

En una ironía curiosa, Elsa Zabala era la marquesa muda que acompañaba a Leguineche en la finca, si bien Escobar lamentaba que era una persona muy locuaz en los descansos entre escenas, algo que dificultaba sus ejercicios de memorización para las siguientes tomas.

De forma superficial se tocan temas de relevancia como la libertad de prensa; por ejemplo, en una cena donde se habla en chanza de que los periodistas se están desmadrando y merecen presidio. Fiel al tremendismo y al carácter burlesco de la cinta, dicha velada se trunca por la irrupción de una rata que invade el comedor de los Leguineche. Sería asesinada de forma rápida por el padre Calvo, si bien las tomas fueron complicadas de rodar, puesto que el roedor mordió a la actriz Rossanna Yanni.

Justo cuando Álvaro y sus inversores están más seducidos por el proyecto de Canivell, incluyendo acciones liberadas y comisiones poco claras, se producirá la llegada de un telegrama que anuncia el éxito de Ricardo (Fernando Hilbeck), llamado a gabinete de urgencia. Esto coloca a hombres como su detestado Castanys en posición de preeminencia y convierten en papel mojado los progresos del industrial.

Distintas críticas subrayan el fracaso absoluto de la empresa de Canivell en la finca (Perales, 1999: 288). De cualquier modo, podemos relativizar esta cuestión. Teniendo en cuenta la situación de jaque en la que se encuentra tras la destitución, juega con habilidad las cartas que le quedan para forzar un entendimiento con su antiguo rival, aquel paisano que osó negarle un crédito, acudiendo a una misa matutina donde improvisa como torpe ayudante. Obliga asimismo a Mercedes a confesarse y promete a Castanys (quien aconseja a Canivell hablar siempre en castellano) que su aventura extramarital ha terminado.

Desconocemos si el influyente banquero del Opus Dei cumplirá su palabra tras la ceremonia religiosa, pero parece sincero al prometer a Canivell que hará los debidos elogios a sus superiores sobre su capacidad negociadora.

Como en otros de sus filmes (Cañas Pelayo, 2014: 152), el cineasta parece poner en sus personajes detalles propios de su biografía. En el futuro, reconocería que la cuestión de los cambios ministeriales (Franco, 2010: 200) era una de las que más le enfurecían de la política española. Cualquier modificación en el organigrama de poder arrastraba no solamente al ministro o ministra de turno, también a todos los proyectos y, especialmente, al personal involucrado, el cual ya contaba con una base de trabajo previo. Al caer Álvaro, Canivell se ve forzado a iniciar de nuevo el operativo de los porteros automáticos desde el punto de partida.

Con todo, hubo varios arrepentimientos por parte de Berlanga, especialmente por subrayar con texto y de forma innecesaria la moraleja de que Jaume y Mercedes no comieron perdices, parodiando lo finales de los cuentos infantiles. Junto con el villancico introducido al final de *Plácido*, sería una de las escenas que admitía sobran en sus filmes (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 181).

Especialistas como Diego Galán subrayan que la clave para entender el corpus cinematográfico berlanguiano es observarlo como una defensa del individualismo, sin connotaciones ideológicas de un signo concreto, ante lo colectivo (Alegre, 2009: 41).

Los cines Real Cinema y Proyecciones de Madrid estrenaron la película el 14 de septiembre. La acogida por parte del público fue la más satisfactoria que Berlanga había obtenido hasta la fecha, manteniéndose en la oferta de las salas durante tres meses (Perales, 1999: 291).

Personalidades literarias como el escritor Francisco Umbral subrayaron que *La escopeta nacional* reflejaba la transición de la élite falangista que cedía el testigo al Opus Dei de forma esperpéntica, iniciándose la fuga de la primera clase social del antiguo régimen (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 9).

### 3.2. *End of the saga: Patrimonio nacional*

La buena acogida en taquilla que logró *La escopeta nacional* convenció a Berlanga de la posibilidad de hacer una secuela. Sin embargo, en esta ocasión prescindiría del personaje de Canivell, aunque sería mencionado. Esta continuación se centraría por completo en el linaje de los Leguineche. El título fue *Patrimonio nacional*.

De hecho, críticos como José Luis Guarner, en su columna de la revista *Nuevo Fotogramas*, afirmaron que el potencial de esta familia aristocrática podía dar para una serie de televisión (Perales, 1999: 292). No obstante, el director valenciano tenía claramente perfilado un largometraje con el que explorar las realidades de aquel tiempo a través del estilo sainetesco que le era característico.

#### 3.2.1. *Apertura a la monarquía sepia*

Como en la anterior ocasión, el guión sería escrito conjuntamente con Rafael Azcona, quedando clara desde la primera página del libreto la intención de representar una realidad social: la reacción de una aristocracia que ha estado vegetando en sus posesiones en las afueras durante el franquismo y ahora pretende recuperar el esplendor cortesano con la llegada de la monarquía de Juan Carlos I de Borbón.

La acción en el film arranca en la primavera de 1977. Observamos un Citroën 11 ligero y un Land Rover que van abandonando la M-30 para entrar en uno de los accesos a la ciudad de Madrid. Segundo, el personaje al que ya conocíamos de la primera parte como uno de los criados más serviciales del marqués, custodia los animales de la familia Leguineche (Hernández Les e Hidalgo, 1981:141).

Esta breve introducción sirve para sumergirnos rápidamente en la nueva dinámica de esta entrega, donde la capital española será el eje vertebrador. Los Leguineche buscan reabrir su antiguo palacio urbano. No obstante, el equipo de Berlanga tardó bastante en lograr una buena localización.

El equipo de rodaje estaba convencido de que no sería posible recrear la casa de los Leguineche en decorado. Para conseguir el efecto deseado habrían de hallar algún palacio real que sirviese para tal propósito. Existían diferentes propiedades que cumplían los requisitos, pero la aristocracia que los poseía se mostraba totalmente reacia a facilitar un film que era prolongación de la severa crítica contra su estamento (Perales, 1999: 296), repitiéndose el obstáculo de *La escopeta nacional*.

El propio Berlanga llegó a admitir un profundo desánimo en esas semanas iniciales donde eran incapaces de encontrar permiso para llevar a cabo esas escenas fundamentales del primer acto del film. Todo cambió al saber de la existencia del palacio de

Linares, ubicado en pleno corazón madrileño, cuyas características eran las idóneas. No obstante, las negociaciones para los permisos fueron delicadas.

Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo proporcionan los mejores datos a este respecto, al darse la circunstancia de que entrevistaron al cineasta muy poco después de lograr la autorización (1981:143). Allí detalló en exclusiva algunos apoyos notables de personalidades públicas de la época como Ricardo de la Cierva, ministro de Cultura, Javier Tusell, director de Patrimonio artístico, y Marcelino Oreja, ministro de Asuntos Exteriores.

Todo ello le resultó fundamental, junto con el respaldo de Alfredo Matas, para lograr instalar allí su equipo. Uno de los acuerdos era asegurar el respeto a los ricos mármoles del palacio y las obras artísticas que se hallaban en las estancias.

En total, se le otorgó un presupuesto de 70 millones de pesetas al realizador valenciano, quien aprovechó la dotación económica para incorporar una cámara de vídeo que iría acoplada a la cinematográfica; este avance le permitió ir observando a través de una pequeña pantalla los resultados del rodaje, anotando de forma frecuente las ideas que le iban surgiendo conforme se desarrollaba el proyecto (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 146).

Nuevamente, el escritor Francisco Umbral hizo sobresalir que la parodia berlanguiana de los Leguineche era el diagnóstico de un momento coetáneo: en este caso, el sueño anhelante de la antigua nobleza, cortesanos de rigodón (Balmori, 2021: 92-95), de que la nueva Corona diera paso a una monarquía sepia, restituidora de privilegios (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 9-13).

Pronto, llegarán los obstáculos. El inicio de *Patrimonio nacional* no sería la de unos Leguineche triunfales regresando a palacio. De hecho, se encuentran rechazados en primer momento por la inesperada, para la audiencia, propietaria del lugar: Eugenia (Mary Santpere), condesa de Santagón, nostálgica del franquismo. Se revela que la pareja del marqués en *La escopeta nacional* era su amante y que su esposa se quedó en Madrid mientras él permanecía en las afueras.

### 3.2.2. *La nobleza disfuncional en democracia*

*Patrimonio nacional* coloca sus cimientos en los conflictos internos del linaje (Casas, 2021: 59). Pronto, se refleja que la cónyuge del marqués no ha permanecido tampoco ociosa en el marco sentimental, teniendo un amante oficial, Nacho (Alfredo Mayo) y un affaire que genera escándalo entre sus allegados con uno de los sirvientes, Goyo (José Lifante).

A nivel interpretativo, Luis Escobar se encontraría más cómodo en esta secuela, ya muy familiarizado con el tipo de diálogos de la saga y satisfecho con el mayor número de escenas que protagonizaría. Pese a sus miedos iniciales, en sus memorias reflejó la felicidad que le proporcionó que, en junio de 1978, durante una recepción organizada por Giscard D'Estaing, los propios reyes Juan Carlos y Sofía de Grecia le hubiesen felicitado por su actuación como marqués (Escobar, 2000).

También estaba familiarizado con el escenario, puesto que fue una de las personalidades destacadas que acudieron el 25 de octubre de 1979 al funeral de María José Villapadierna, descendiente de los herederos del palacio de Linares.

Observaremos distintos guiños a sucesos clave en la política española contemporánea. El marqués y su hijo acuden a uno de los puntos de reunión claves de la jet set; ya no se tratan de los cotos de cacerías, es la época de los campos de golf. Buscarán apoyos para convertir su palacio en atracción social. Políticos, banqueros y empresarios son ahora la nueva élite (Villena, 2021: 198-199).

Acusados de haber tenido conveniencia con el franquismo, el marqués se jactará en la reunión de que Luis José había participado en el célebre Contubernio de Múnich. Es una referencia a la reunión que todas las fuerzas antifranquistas (con la excepción del Partido Comunista Español que se negó a participar) celebraron en la ciudad alemana, donde destacaron liderazgos como el ejercido por Salvador de Madariaga.

Naturalmente, acorde con la amoralidad del personaje de Luis José, tardaremos poco en salir de ese error y se descubrirá que engañó a su progenitor y se gastó el dinero enviado en otros placeres, viajando a París antes que pensar en el activismo político. Irónicamente, Berlanga sí que tuvo un vínculo más directo con algunos responsables de la reunión, incluyendo nombres como Satrústegui o Raúl Morodo (Gómez Rufo, 1997: 205-206).

Coincidió con ellos en el vuelo de regreso a Barajas, llegando incluso a temer que se lo incluyera en las detenciones para interrogatorios que se produjeron en el aeropuerto al aterrizar. No obstante, debía ser conocido que el cineasta regresaba de varios festivales por Europa y no había tomado partido en las sesiones del IV Congreso del Movimiento Europeo (verdadero nombre del evento, siendo el peyorativo título de contubernio una creación de la propaganda falangista).

Como en tantas otras ocasiones en esta filmografía, vemos a los personajes deambulando en distintos círculos con un monotema que les resulta desatendido, poniéndose ahora el foco en la clave histórica que resulta del regreso monárquico (Perales, 1999: 77-81).

López Vázquez resaltó que tanto Luis Escobar como él tuvieron un peso mucho mayor que en *La escopeta nacional* (Llorente, 2010: 243), destacando las bajezas respectivas de ambos personajes. Durante los tours por el palacio, pese a las proclamas del marqués de que nunca pactó con la dictadura, se descubre su uniforme de requeté en uno de los baúles, algo que él justifica diciendo que era la única forma de poder fumar en aquellos años.

Con todo, los dos deberán aliarse para intentar recuperar el control de la casa, puesto que Chus tarda poco en hacer fuerza con la condesa para exigir a Luis José que vuelvan a hacer vida marital. Aprovechando su escarceo con Goyo, padre e hijo van barajando la idea de incapacitar a la aristócrata por senilidad.

Esta maniobra miserable para conseguir las rentas de un familiar sería repetida por Azcona y Berlanga en *Moros y cristianos* (1987). Un reciente estudio sobre el papel del Derecho en su cine focaliza en cómo la ley en la trilogía de los Leguineche sirve, irónicamente, para reflejar la corrupción pública y privada (Rivaya, 2019: 293-294).

Se trata de una afirmación contrastada en las películas. *La escopeta nacional* usa los decretos franquistas como reflejo de las influencias y trampas ministeriales para obtener prebendas. Aquí, el falso testimonio de Luis José y su padre busca apropiarse del dinero de Eugenia, aunque para ello habrán de contar con la aprobación de un consejo familiar. Si bien se vanaglorian de tener conexiones con la mismísima reina de Inglaterra, solamente podrán convencer a un pariente.

Este nuevo personaje, sobrino de los Leguineche, no sería otro que José Luis de Vilallonga, IX marqués de Castellbell, una elección adecuada por lo familiarizada que estaba dicha personalidad con el mundo aristocrático, aunque también problemática por su relación con algunos miembros del casting. Luis Escobar se mostraba reacio a trabajar con él desde que había leído unas declaraciones de Vilallonga a finales de 1979 en la revista *Interviú* contra Carmen Martínez Bordiu, a la sazón duquesa de Cádiz, y su amiga personal.

Vilallonga haría de Álvaro, un playboy de cierta reputación en el extranjero y que acude a Madrid buscando sacar tajada de la incapacidad. Lo haría acompañado de Solange, su esposa francesa. Berlanga aceptó que la propia mujer de Vilallonga, Syliane Stella, hiciera ese papel, siendo prácticamente una oportunidad de que la pareja, acostumbrada al mundo de las exclusivas de publicaciones como *¡Hola!* recreasen su modo de vida.

Los trámites para tutelar a la condesa llevan a un momento trascendental en el guión donde se presenta de forma clara la transición de poderes que se ha producido en España. Los protagonistas acuden a una lujosa entidad financiera (rodada en el Banco Internacional de Comercio) donde intentarán acceder a las cuentas de la señora Leguineche.

Allí el marqués se reencontrará con un antiguo conocido, ya convertido en director de la sucursal. El viejo aristócrata se mostrará consternado ante el hecho de que los hombres de las altas finanzas se han quedado con todo, mientras que él ha permanecido “fiel a la tierra”. Alejandro Araoz, quien sería diputado del Parlamento y director del Banco de España, dio su autorización a que se rodase en aquel espacio una secuencia que es una sátira de la frialdad financiera.

Cualquier mínimo avance en esas chapuceras gestiones se ve frenado por la nueva realidad fiscal con la que su picaresca no cuenta. Se ha destacado (Rivaya, 2019: 293) que, dentro del corpus berlanguiano, hay pocas escenas más absurdas que la delirante entrevista de marqués e hijo con los inspectores de Hacienda tras décadas sin pagar impuestos. La condesa alegará que en época de Franco jamás era inquietada por tales cuestiones.

Se trata de un momento climático para esta segunda entrega. Con toda la familia dispuesta a salir en coche para ir a los toros, donde esperan acudir el rey, los Leguineche reciben la visita del padre Calvo, a quien ha llamado el señor marqués “porque siempre conviene tener un cura cerca”. Junto con él, aparecerá la indeseada visita de dos inspectores que alegan llevar mucho tiempo intentando contactar con ellos.

La nueva relación con el fisco era uno de los temas más caricaturizados en el imaginario popular español de la época, pudiendo venir a la mente, por ejemplo, las tiras cómicas de Manuel Vázquez personificando en los recaudadores de impuestos todos los miedos (Vargas, 2011: 262). Un temor al funcionario, papeleo y burocracia típicamente berlanguiano (Cañas Pelayo, 2014: 155).

Los Leguineche alegarán no haber contribuido entre 1931 y 1936 por su aversión a la II República. Posteriormente a la guerra civil, su negativa a ayudar a las arcas estatales se debió al pánico a que Franco terminase apoyando a las Fuerzas del Eje, debido a los vínculos del clan con la reina de Inglaterra. Y así sucesivamente en un monólogo delirante de Escobar donde se enterarán de que buena parte de estos delitos fiscales estaban prescritos. En lugar de pagar lo restante, Luis José incurrirá en cohecho.

Finalmente, el hijo del marqués será encarcelado brevemente por haber participado en una manifestación donde, en realidad, lo único que pretendía era cortejar a una de las activistas. Mientras que el intento de sobornar a funcionarios públicos no le acarrea consecuencias legales, una breve protesta contra la propiedad privada sí. En su reprimenda, su padre le comunica que la chica a la que ha intentado seducir es una desequilibrada, hija de un individuo que vivió años con una muñeca. Aquí Berlanga se rinde homenaje, concretamente al personaje interpretado por Michel Piccoli en *Tamaño natural* (1974).

### 3.2.3. Exequias fúnebres

Durante el mes de septiembre de 1980 (Escobar, 2000) se rueda en la cuadra de palacio una de las escenas finales de *Patrimonio nacional*. Hacemos referencia al duelo en el que se ven obligados a participar el marqués de Leguineche y Nacho por presiones de la condesa. Indignada ante el intento de incapacitación, obliga a su amante a retar a un duelo a su marido.

Con Luis José como maestro de ceremonias y el padre Calvo advirtiéndole que se les negará la sepultura en sagrado, se produce una parodia de desafío donde ambos hombres dispararán al aire para “salvaguardar” su honor, con tan mala fortuna que una bala perdida impacta en el trasero del clérigo. Es el segundo accidente de este tipo, puesto que en *La escopeta nacional* descubrimos que Chus tiene problemas en un ojo por culpa de Luis José. Claros guiños al episodio de Fraga ya mencionado (Villena, 2021: 150-151).

Desde sus respectivos balcones, la condesa de Santagón y Álvaro observan perplejos la situación. Mientras que el segundo afirma a Solange que “En este país no se puede venir ni a heredar”, la dueña de palacio saca su propia escopeta para acabar con ambos hombres, teniendo la mala fortuna de que el arma está defectuosa y le estalla, falleciendo en el acto.

Segundo acudirá al palacio de los monarcas para comunicar la noticia del fallecimiento. Allí será atendido por uno de los guardias, un personaje a quien debemos que se nos revele el destino de Jaume Canivell. Según este trabajador de la Casa Real, el industrial catalán se encuentra instalando porteros automáticos para modernizar el palacio. Es decir, finalmente ha logrado sus ambiciones. Es por ello por lo que afirmábamos se puede cuestionar esa derrota que la crítica le da en *La escopeta nacional*. Sería distinto en el plano moral, algo que el propio Berlanga acentúa por la forma en que el hombre de negocios debe ser lisonjero (Franco, 2010: 181-182).

A nivel estilístico, Berlanga experimenta con los planos-secuencia, destacando la forma en la que colocó la cámara sobre una plataforma con ruedas para deslizarla de forma angustiosa en los recovecos del palacio durante el funeral (Perales, 1999: 298).

Una de las jugadas de la trama para mantener el interés del espectador/a es la duda de si los monarcas españoles acudirán al funeral. La llegada de un helicóptero generará muchas ilusiones en palacio, con el marqués en primera línea para recibir. La frustración resulta evidente cuando descubren que se trata de Nacho quien acude con flores para la finada. Igual que sucede en *La escopeta nacional*, la sátira se coloca equidistante con los personajes reales. Desde la visión tardo-franquista que lo exalta como garante del continuismo ordenado (López Rodó, 1977), pasando por clásicos de la historiografía extrajera (Carr, 2003, pp. 251) y llegando a revisionismos actuales muy severos con su figura (Quintans, 2016), el papel de Juan Carlos I en la Transición no es tocado directamente en la trilogía, focalizándose la burla en anticuados círculos cortesanos que hacen un atávico documento al estilo *Manifiesto de los persas* que el marqués de Leguineche firma.

El cierre de todo será una elocuente escena en palacio donde Goyo va permitiendo la entrada de turistas japoneses para fotografiarse con el señor marqués. Junto con su hijo, son anunciados como “end of the saga”, en un eficaz epílogo donde la antigua nobleza se ve recluida al papel de reclamo turístico (Gómez Rufo, 1997: 383-385).

El film recibió críticas más tibias, si bien la acogida por parte del público volvió a ser alta. Entre el 30 de marzo de 1981 y el 4 de junio de ese mismo año se sostuvo en las salas de proyección (Perales, 1999: 298).

En sus anotaciones del mes de mayo de 1981 (Escobar, 2000), el marqués de las Marismas afirmaba que causó malestar la escena donde el personaje de Amparo Soler Leal reconquistaba momentáneamente a Luis José haciéndole una felación al estilo que le había enseñado Solange, consiguiendo la promesa del cónyuge de ir con ella a Extremadura, lugar de donde es originaria. Con todo, el film quedaría seleccionado para el prestigioso Festival de Cannes, si bien no logró volver premiada. Luis Escobar fue el segundo más votado tras el actor transalpino Ugo Tognazzi.

### 3.3. *El ascenso socialista: Nacional III*

Junto con su trabajo artístico, Berlanga compaginó su profesión aquellos años con el puesto de Director de la Filmoteca. Allí permaneció hasta 1982, si bien lo que perduraría en el imaginario popular fue la peculiar manera de enterarse de su destitución. Poco después del estreno de *La escopeta nacional*, José García Moreno, director de la Cinematografía durante el gobierno de la UCD, le invitó a asumir las responsabilidades de la Filmoteca. Aunque con complicaciones y problemas, en distintas ocasiones afirmaría Berlanga haber disfrutado de esa experiencia y albergar distintos proyectos de recuperaciones de filmes regionales y organización de festivales antes de su inesperado despido (Gómez Rufo, 1997: 215).

Con el triunfo del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), se produjeron una serie de cambios en el organigrama de la Filmoteca que terminaron afectando al propio Berlanga, sobre todo por el nuevo rumbo que quería darle Pilar Miró, nueva Directora General de Cinematografía (Franco, 2005: 190-193). En un acto público, el ministro Javier Solana saludó efusivamente al cineasta valenciano y le comentó despreocupado que había firmado algo para él, pero no recordaba con exactitud qué. Según el propio director, fue Pilar Miró quien afirmó que se trataba de su cese (Gómez Rufo, 1997: 23).

No se resistiría a recrear ese malentendido en *Todos a la cárcel* (1993), aunque sin alusiones directas de signo político. Contra la opinión clásica extendida por analistas como Jorge Semprún, una nueva corriente insiste en que la obra berlanguiana busca siempre la comedia costumbrista y reflejo cotidiano antes que la clave política (Morán, 2017: 620). De cualquier modo, el temor que existía en los antiguos poderes fácticos por el triunfo en las urnas del PSOE (Paredes, 2022: 932-947) fue aprovechado por Berlanga y Azcona para la que sería la última aventura de los Leguineche.

#### 3.3.1. *Fallido golpe de estado*

Al comienzo de *Nacional III*, los Leguineche ya no residen en su palacio, se encuentran ubicados en un piso de dimensiones más modestas, donde, con todo, todavía conservan reliquias como la urna de Santa Irena de Roissi. El equipo de rodaje encuentra la ubicación para el nuevo domicilio de los protagonistas en la calle Alfonso XII, número 26. Luis Escobar recordaría las escenas allí filmadas en mayo de 1982, señalando que era una propiedad inmobiliaria de Marita Morbecq (Escobar, 2000).

El primer acto se sitúa en la mañana del 24 de febrero 1981, los últimos estertores del fracasado asalto del teniente-coronel Tejero al Congreso de los Diputados para restituir el viejo modelo franquista (Perales, 1999: 300). El padre Calvo observará con gran entusiasmo el intento, mientras que a Luis José le pillarán la situación en un cine X (Casas, 2021: 61).

Nuevamente, aquello no obedecía a ninguna casualidad. Berlanga recordaba perfectamente la incertidumbre que le transmitieron los acontecimientos sucedidos en el Congreso de los Diputados el 23F. Curiosamente, se encontraba doblando Patrimonio nacional cuando su jefa de producción irrumpió en la sala para comunicarles la noticia (Gómez Rufo, 1997: 209-210). El realiza-

dor valenciano suspendió toda actividad, recogió a su esposa y se dirigió hacia su domicilio, recordando la extraña calma y vacío de poder que parecía presidir en la capital española.

Con todo, el tratamiento que hace del fallido golpe de estado es absolutamente superficial y sin otro factor para la trama que facilitar el arranque. Se da el gag de que el padre de Chus había fallecido poco después de ilusionarse con ese presunto retorno del antiguo régimen. Los Leguineche deciden marchar a Extremadura con motivo del funeral del suegro de Luis José, buscando sacar provecho económico en el reparto de la herencia, pese a que en su última visita el yerno huyó en un camión de cerdos.

Ya en *Patrimonio Nacional* apreciamos las urgencias económicas, viendo cómo Chus presionaba al criado Goyo para que le revelase dónde había escondido la servidumbre las joyas de la familia durante el asalto de “los rojos” a palacio en la guerra civil.

Llegados a Extremadura, la picaresca volverá a ponerse en acción. Luis José logrará la ansiada reconciliación, algo que el padre Calvo aprovecha para atacar la corriente divorcista. El clérigo refleja un tema polémico de aquel tiempo, la célebre ley que permitía las separaciones (Caballero Gea, 1982).

La reconciliación se produce por motivos espurios. Luis José quiere poder vender todas las posesiones de su suegro al contado y Chus, posteriormente lo sabremos, está embarazada de otra relación.

### 3.3.2. *La gran evasión*

La evasión de capitales por parte de las antiguas élites no era una cuestión novedosa para los miembros del reparto. Luis Escobar recogía en sus anotaciones de abril de 1978 la tristeza que le invadió por el episodio protagonizado por Carmen Villaverde, descubierta en los controles de Barajas con medallas de oro y brillantes que habían sido regalos de diferentes ayuntamientos a Franco (Escobar, 2000). Su propósito era llevar las piedras preciosas a Ginebra.

*Nacional III* busca colocar a los Leguineche en esa tentativa, decididos a buscar un paraíso fiscal para el dinero que les queda. Incluso el padre Calvo se ve involucrado en una delirante negociación con una orden religiosa que supuestamente encubre esos fines.

Técnicamente, Berlanga apuesta en esta ocasión por emplear de forma activa la steadycam y una tendencia a buscar los espacios amplios. Se especificaba al reparto la coreografía de los sucesivos diálogos corales para facilitar la labor de la cámara (Valdés, 1982: 26-31). El film repite las situaciones de sus predecesoras (Perales, 1999: 300-307).

Se crea un singular triángulo amoroso entre el marqués, Viti y Segundo, marido de la anterior. Chus Lampreave llevaba interpretando a esta sirvienta desde la primera parte, pero aquí es cuando más protagonismo recibe. Tras año de convivencia, se convierte en la verdadera administradora del aristócrata y su cuidadora. Con todo, el noble intentará pactar con Segundo para que ambos logren que no haya divorcio.

Valiéndose de antiguas amistades (destacando Paulita, caracterizada por María Luisa Ponte), los Leguineche tendrán una entrevista con un correo (Francisco Merino) que se compromete a llevarles su dinero sin declarar a Miami.

Previamente, hay guiños a la época como el negocio que quiere montar Luis José para aprovechar la celebración del Mundial de Fútbol de 1982, intentando patentar el “mundial menú”, que no es otra cosa que una mera paella. Es una prolongación de las

ideas que ya le rondaban en Patrimonio nacional, incluyendo una grotesca utilización del retrato goyesco de *La familia de Carlos IV* para tornarlo en un equipo de fútbol (Villena, 2021: 198).

Incapaces de entender el funcionamiento del mercado negro, la familia busca aprovecharse del tren de peregrinos a Lourdes para ocultar en escayola las piedras preciosas del clan. En esta ocasión, no podrán contar con el apoyo de Segundo, quien está sumergido en una nueva relación y ha montado con un socio un cutre sex shop que refleja asimismo la mentalidad de destape de aquellos años.

Desde *Los jueves milagro* no había vuelto a tocar Berlanga el fenómeno de las apariciones y los milagros. No obstante, la sátira y la burla en estas escenas, rodadas en la Estación del norte madrileña (Perales, 1999: 302-303), va siempre encaminada al marqués y su hijo, capaces de aprovecharse de esa fe con fines egoístas. Paralelamente, Chus lleva otros bienes en el coche, siendo apenas inquietada en un breve control policial, lo cual refleja que todos los esfuerzos de su suegro y esposo han sido absurdos. López Vázquez rememoraría lo difícil de rodar en ese estado (Llorente, 2010: 247-248).

Llegados a Francia, buscarán contactar con Álvaro, quien en esos momentos se ha separado de Solange y vive con su madre. El lugar escogido para filmar esa parte del film en verano de 1982 será en la localidad de Biarritz. Es algo aprovechado por el argumento para respetar la continuidad, puesto que el marqués logró en *Patrimonio Nacional* que su sobrino participe en la incapacitación de Eugenia prometiéndole las posesiones que allí tiene.

El Palacio de Cristal del Retiro se convirtió en un improvisado casino galo durante el rodaje (Perales, 1999: 303). Allí, los Leguineche observarán que su trágico hado con la política prosigue, puesto que se anuncia, para jolgorio de los camareros, que ha vencido en las elecciones François Mitterrand.

Se produce entonces una diáspora tragicómica donde el marqués confía en volver a Madrid con los cuidados de Viti, mientras que Luis José y Álvaro se fingen accidentados para ocultar dinero y joyas, camino de Florida. En esta ocasión, las críticas y recaudación en taquilla fueron las más exiguas de la saga (Gómez Rufo, 1997: 387-388).

Sea como fuere, es la cinta de la que más satisfecho se mostraría Luis Escobar al final del rodaje, afirmando que Berlanga había hecho un trabajo a la altura de Fellini (Escobar, 2000). Asimismo, se produce una distribución al extranjero de la primera parte, La escopeta nacional, en el mes de noviembre de 1983, teniendo buena acogida en la Semana de Cine Español de New York.

#### **4. Resultados y discusión: una secuela frustrada y vías de investigación**

Berlanga y Azcona dejaron escrita una cuarta parte sobre la saga de los Leguineche con el título provisional de *Nacional IV* Es sabido que en esa entrega el protagonismo del marqués sería todavía mayor al de las anteriores, por lo que la muerte de Luis Escobar en 1991 fue un duro revés al proyecto, del cual ya estaban informadas colaboradoras tan fundamentales como Sol Carnicero, su eficaz jefa de producción (Villena, 2021: 202-203).

Pese a ello, el productor Andrés Vicente Gómez se mostró interesado por la reescritura del guión, donde intervino Jorge Berlanga, uno de los hijos del director. Se ofertó a Manuel Hidalgo hacer una adaptación, incluyendo diferentes reuniones con el propio Luis Berlanga en el Hotel Suecia (Alegre, 2009: 57-58).

El futurible film fue rebautizado como *¡Viva Rusia!*, puesto que se pretendía vincular a los Leguineche con unos fraudulentos aspirantes a herederos de los zares, buscando aprovechar la disolución de la URSS. Se iban a añadir nuevos personajes como una sobrina del marqués que había servido como misionera en África y a los protagonistas participando en un safari.

Con todo, la realización de este cuarto episodio no se materializó. Por muchas modificaciones que se hiciesen, la ausencia de Escobar como marqués de Leguineche afectaba a uno de los personajes que constituían el núcleo principal de la trama. Asimismo, se intuía una producción costosa, a la par que los problemas de agenda de un reparto tan coral y los altibajos de la colaboración de Berlanga-Azcona.

Hidalgo rememoraría que el epílogo de todo fue la negativa por dos ocasiones de recibir subvención del Ministerio, si bien el argumento planteado recibió buenas críticas (Lamet, 1996: 12-14).

Aunque dicho universo volvió a ser referenciado en su filmografía. Así, en *La vaquilla* (1985), se desarrolla otro proyecto berlanguiano imposible de estrenar en dictadura: unos soldados de la Zona Republicana se infiltran en la zona nacional durante la contienda. Una sátira sobre la guerra civil española (1936-1939) que incluye distintos personajes, incluyendo un viejo marqués.

Aunque el propósito era que ese aristócrata atávico, quien presionaba a los mandos franquistas de su zona para recuperar sus tierras, fuese interpretado por Luis Escobar, finalmente no pudo ser. Pero es fácil adivinar su impronta en la caracterización que llevó a cabo Adolfo Marsillach. De hecho, cabe preguntarse por qué no intentaron alimentar una sensación de universo compartido entre su trilogía y *La vaquilla*, algo que habría sido sencillo con haber emparentado a ese noble con el linaje.

Hemos de lamentar dicha circunstancia puesto que, sin negar en ningún momento la relevancia del marqués interpretado inolvidablemente por Luis Escobar, en *La escopeta nacional* ya habíamos apreciado que la saga podía ir cediendo protagonismos, puesto que Canivell termina cediendo el testigo a sus anfitriones aristócratas. Una prolongación del linaje Leguineche a lo largo del tiempo habría permitido a Berlanga mantener a esos personajes en su disección social que había demostrado no depender de las miserias del franquismo, sino que hallaba también irónico acomodo en la España de la Transición (Casas, 2021: 35-38).

Desde hace tiempo (Galindo, 2012: 152-162), nuevas investigaciones han puesto de manifiesto el interés de comparar los rodajes de Berlanga durante el franquismo y ese presunto aligeramiento que suponen sus películas fuera de la etapa dictatorial. No obstante, la interrelación de dichos argumentos cinematográficos con el contexto socio-político, no solamente exhiben que mantuvo su vigencia, también adelantó muchas problemáticas y disyuntivas que todavía a día de hoy permanecen en la España actual.

## 5. Agradecimientos

Artículo traducido al inglés por Charles Edmond Arthur.

## 6. Referencias bibliográficas

Alegre, L. (ed.) (2009). *¡Viva Berlanga!* Cátedra.

Balmori, G. (ed.) (2021). *El universo de Luis García Berlanga*. Notorious Ediciones.

Caballero Gea, J. A. (1981). *La Ley de divorcio, 1981: antecedentes histórico-jurídicos próximos*. Aranzadi.

- Cañas Pelayo, M. R. (2014). ¡No lo haré más!: La sociedad española en *El Verdugo* de Berlanga. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 9, 136-170. <https://plataformarevistascomunicacion.org/2014/07/no-lo-hare-mas-la-sociedad-espanola-en-el-verdugo-de-berlanga/>
- Carr, R. (2003). *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Ariel.
- Casas, Q. (2021). Dossier: Centenario Luis García Berlanga. *Dirigido por...Revista de cine*, 517, 20-68.
- Delibes, M. (2013). *Los santos inocentes*. Austral.
- Escobar, L. (2000). *En cuerpo y alma*. Temas de Hoy.
- Fraga, M. (1980). *Memoria breve de una vida pública*. Planeta.
- Franco, J. (2005). *Bienvenido Mister Cagada: Memorias caóticas de Luis García Berlanga*. Aguilar.
- Galán, D. (1999). *Diez palabras sobre Berlanga*. Instituto de Estudios Turolenses.
- Galindo, J. M. (2021). La Transición Española y el aligeramiento del cine de Berlanga. En *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión* (pp. 152-162). Universidad Carlos III de Madrid.
- Gómez Rufo, A. (1997). *Berlanga: Contra el poder y la gloria*. Ediciones B.
- Gómez Rufo, A. (2000). *Berlanga: Confidencias de un cineasta*. Ediciones JC.
- Hernández Les, J. e Hidalgo, M. (1981). *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Editorial Anagrama.
- Hidalgo, M. y Hernández Les, J. (2020). *Berlanga*. Alianza editorial.
- Herrera, B. e Iglesias, V. (eds.) (1991). *Rafael Azcona, guionista*. Muestra Cinematográfica del Atlántico.
- Lamet, J. M. (1996). ¡Viva Rusia! *Nickel Odeon*, 3, pp. 12-14.
- Llorente, L. (2010). *José Luis López Vázquez: Biografía autorizada*. Foca.
- López Rodó, L. (1977). *La larga marcha hacia la monarquía*. Barcelona. Noguer y Caralt.
- Losada, M. (2011). *Los Cuadernos inéditos de Berlanga*. Ediciones Pigmalión.
- Matellano, V. (2007). *Rodando... ¡Bienvenido Mister Marshall!* Ayuntamiento de Guadalix de la Sierra.
- Morán, G. (2015). *El precio de la Transición*. Akal.
- Morán, G. (2017). *Miseria, grandeza y agonía del PCE: 1939-1985*. Akal.
- Paredes, J. (coord.) (2002). *Historia contemporánea de España (siglo XX)*. Ariel.
- Peñafiel, J. (1992). *El general y su tropa: Mis recuerdos de la familia Franco*. Temas de Hoy.
- Perales, F. (1997). *Luis García Berlanga*. Cátedra.
- Quintans, R. (2016). *Juan Carlos I: La biografía sin silencios*. Akal.
- Royo-Villanova, G. (2021). *Tamaño natural: El erotismo berlanguiano*. Editorial Renacimiento.

- Rivaya, B. (2019). El Derecho visto por Berlanga. *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 40, 292-310. DOI: <https://doi.org/10.7203/CEFD.40.14226> <https://ojs.uv.es/index.php/CEFD/article/view/14226/pdf>
- Sainz de Vicuña, J. A. (ed.) (2021). *La escopeta nacional*. Impala S. A.
- Sojo, K. (2016). *El verdugo*. Nau Llibres.
- Tusell, J. (1993). *Carrero Blanco, la eminencia gris del régimen de Franco*. Temas de Hoy.
- Valdés, S. (1982). ¡Los Leguineche atacan de nuevo! Nacional III. La última película de Luis García Berlanga. *Casablanca*, 19-20, 26-31.
- Vargas, J. J. (2011). *El gran Vázquez: Coge el dinero y corre*. Dolmen.
- Villena, M. Á. (2021). *Berlanga: Vida y cine de un creador irreverente*. Tusquets.

