

En las galerías bajas se hacían las mujeres y los niños. Ilustración de Kemer del guión *A Madrid: 682*



E

s poco sabido que Juan Ignacio Luca de Tena, marqués de Luca de Tena, periodista y comediógrafo, escribió durante la guerra civil española un guión literario titulado *A Madrid: 682*, que dedicó al general Franco e intentó, sin éxito, que lo dirigiera Benito Perojo. Como sea que una tercera parte de este guión está dedicada a la batalla del Alcázar de Toledo, su presencia en este bloque temático nos ha parecido pertinente.

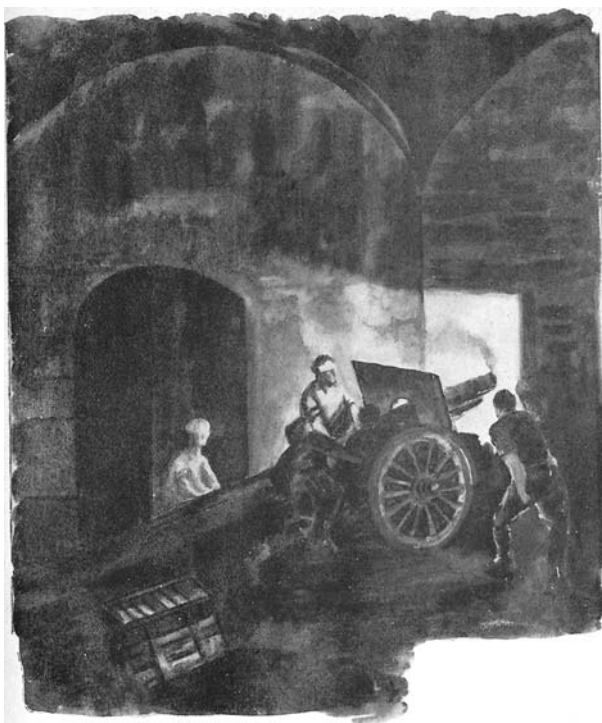
Nacido en Madrid en 1897 e hijo de Torcuato Luca de Tena —el fundador de *Blanco y Negro* (1891), de *ABC* (1903) y de la sociedad Prensa Española (1909)—, Juan Ignacio heredó de su padre la dirección del diario monárquico *ABC* en 1929 y tuvo una intervención muy activa en la defensa de la corona borbónica, tras el exilio de Alfonso XIII. El 5 de mayo de 1931, tras entrevistarse con el rey en Londres, fundó en Madrid el Círculo Monárquico Independiente para defender su causa, y fue un eficaz conspirador en los preparativos de la sublevación militar de 1936. Transmitió la orden a su corresponsal de *ABC* en Londres, Luis Bolín, para que alquilase el avión *Dragon Rapide* que conduciría a Franco de Canarias a Marruecos; hizo gestiones ante Mussolini para obtener su ayuda militar para los sublevados y dirigió durante la guerra el *ABC* de Sevilla, en el feudo del general Queipo de Llano. Y no le faltó tiempo, durante la contienda, para visitar los frentes y escribir su guión cinematográfico, que en su preámbulo especifica que inició en octubre de 1937, entre Toledo y Madrid, y concluyó en julio de 1938 en el frente de Brunete. Se trata por tanto de un texto, a diferencia de *Sin novedad en el Alcázar* o de *Raza*, escrito en el fragor de la contienda.

El título del guión aludía a la distancia en kilómetros que separa a Madrid de Cádiz, donde el 10 de agosto de 1936 desembarcó el ejército sublevado y, en efecto, a lo largo de la acción van apareciendo las distancias decrecientes que separan a las tropas de Franco de la capital de España. En la escena del desembarco de las tropas sublevadas en Cádiz aparece un poste que indica “A Madrid 682

ROMÁN GUBERN

*A Madrid: 682,*  
un proyecto  
de 1938.

El cañoncito disparando. Ilustración de Kemer del guión *A Madrid: 682*



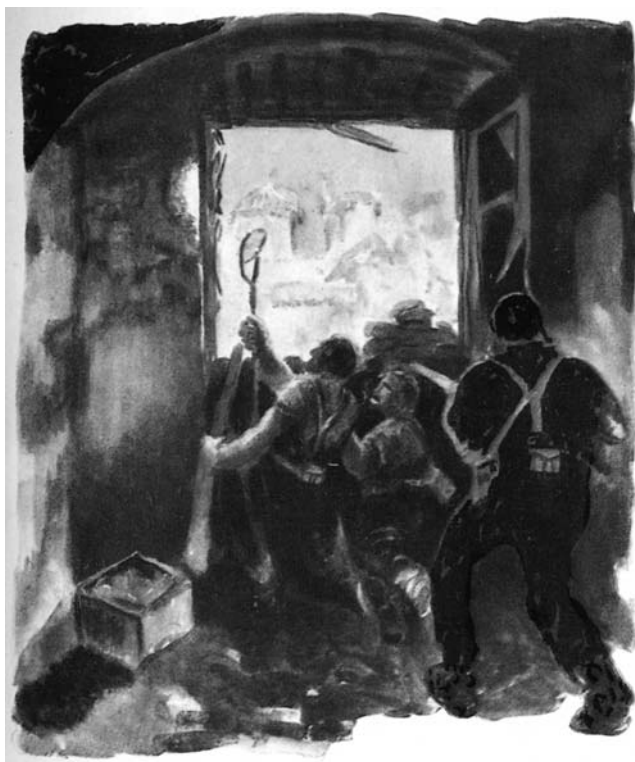
km." (pág. 55). En la que aparecen las tropas de Franco ocupando Talavera de la Reina hay un letrero que dice "A Madrid 117 km." (pág. 113). Al producirse la liberación del Alcázar de Toledo, un poste indica "A Madrid 67 km." (pág. 151). Y la última indicación que aparece en el guión es ya la de "A Madrid 6 km." (pág. 161).

El guión fue editado por la Imprenta Altus S. A., de Santander, con dieciocho ilustraciones de Kemer fuera del texto, siete de ellas en color, que dramatizan enfáticamente varios episodios de la acción, como dando fe de sus posibilidades para la representación en una pantalla. En muchas de ellas se detecta, en efecto, una inspiración expresionista, que alcanza el nivel de lo grotesco cuando presenta los desmanes de las turbas frentepopulistas, como era de rigor.

El guión aparece con el subtítulo "Escenas de guerra y amor", aunque no hay prácticamente trama amorosa en el texto, salvo una muy tenue y de carácter alegórico, como veremos. Y está dedicado al "Generalísimo Franco. Jefe del Estado. Forjador de la nueva España". Antes de iniciar la narración Luca de Tena precisa en un recuadro que "no es precisamente un film documental, pero su autor ha pretendido al escribir el guión seguir la historia, aunque no sean históricas todas sus escenas y en alguna de ellas haya sido preciso alterar, en la forma, no en el fondo, la realidad de sucesos ocurridos, por exigencias de la técnica" (pág. 11).

Aunque la acción se inicia en junio de 1936, en vísperas de la sublevación militar del 18 de julio, la mayor parte de sus escenas configuran un mosaico de episodios bélicos, que glorifican a las fuerzas insurrectas, en su ocupación de Andalucía y su avance hacia Madrid, con un núcleo argumental importante dedicado al asedio y liberación del Alcázar de Toledo. La acción se va desplazando, por tanto (y según su orden de aparición) de Madrid, a Sevilla, Tetuán, Pamplona, Altos de Somosierra, Toledo, Cádiz, Extremadura, Talavera de la Reina y Griñón. La batalla del Alcázar de Toledo, como se ha dicho, constituye el segmento más extenso del guión, de casi una tercera parte (págs. 48-69 y 118-151), lo que prueba el lugar privilegiado que ocupaba este episodio en el imaginario franquista, irradiado incluso fuera de nuestras fronteras. En efecto, tan pronto como en 1936 Henri Massis y Robert Brasillach publicaban en Francia *Les cadets de l'Alcazar*, en cuyo epílogo escribían: "Solo el bolchevismo ruso ha comprendido la virtud de las imágenes. De los amotinados del *Potemkin* a *Los marinos de Cronstadt*, toda una serie de símbolos se alzan ante las masas para magnificar su obra y expandir su mística. (...) Nosotros, hombres de Occidente, tenemos ahora nuestros marinos de Cronstadt: son los héroes del Alcázar"<sup>1</sup>. Se trataba de una clara invitación para llevar el episodio a la pantalla.

En el guión de Luca de Tena, en el dilatado segmento consagrado al Alcázar, se alternan escenas de ambos bandos, con un tratamiento muy dispar: en el republi-



Cadetes haciendo fuego. Ilustración de Kemer del guión *A Madrid*: 682

I. HENRI MASSIS Y ROBERT BRASILLACH:  
***Les cadets de l'Alcazar*, Librairie  
Plon, París, 1936, págs. 91-92.**

Quema de santos. Ilustración de Kemer del guión *A Madrid: 682*



Comunista disfrazado de Cardenal Primado. Ilustración de Kemer del guión *A Madrid: 682*

cano, por ejemplo, un miliciano borracho se viste con los atributos del cardenal primado, episodio esperpéntico al que se le dedica una ilustración del libro. Pero, sorprendentemente, el guión no escenifica ni explicita la actitud del hijo del coronel Moscardó ante la amenaza de su fusilamiento, a diferencia de lo que ocurrirá en *Sin novedad en el Alcázar*. Como no pudo tratarse de un olvido ni de un gesto de pudor de Luca de Tena, tal silencio sobre el famoso episodio resulta intrigante.

Las escenas de anteguerra en Madrid ocupan veintitrés páginas del guión (de un total de 174) y muestran el clima político enrarecido que precedió a la sublevación militar. Se describe así, por ejemplo, la quema de una iglesia: "se forma un corro de mujerzuelas y de hombres descamisados que bailan alrededor de la hoguera [en la que arden objetos religiosos], cantando la Internacional. En una esquina, dos guardias de Seguridad, a caballo, contemplan impávidos el espectáculo" (pág. 18). El autor presenta en este Madrid convulso, en la primera escena, a los jóvenes protagonistas de la acción, los estudiantes Vicente, Luis y Carlos, vendiendo por la calle ejemplares de *Fe*, el periódico falangista. Vicente es un falangista de condición social humilde, Carlos es un aristócrata monárquico y Luis un requeté. También presenta Luca de Tena como contraste al catedrático de anatomía don Romualdo, que es republicano y antifascista y desapueba por ello la actividad política de sus estudiantes.

En la presentación de las jornadas que preceden a la sublevación, Luca de Tena sigue a pies juntillas las leyendas historiográficas del franquismo y se entrega a una grosera manipulación política de algunos hechos. Evoca, por ejemplo, la sesión parlamentaria del 12 de junio, a la que llegan los diputados en "lujosísimos automóviles" (pág. 20). Se trata de la sesión en que presuntamente se profirieron amenazas de muerte contra José Calvo Sotelo, a despecho de que el *Diario de sesiones* no las registró. Durante la agitada escena "se ve casi siempre a los interruptores, pero nunca a los dos personajes a quienes se oyen trozos de discursos. Tampoco se ve, aunque a veces se le oiga, al presidente de la Cámara" (pág. 22). Esta será un opción del guionista en todo el texto, a veces como elipsis de respeto (con personajes históricos como Franco, Mola, Calvo Sotelo, Moscardó, etc.), pero también probablemente por consideraciones espectatoriales acerca de la verosimilitud de los rostros. La escena parlamentaria glosada fue también presentada por Augusto Genina en *Sin novedad en el Alcázar*, pero mostrando en cambio a Calvo Sotelo en un plano general lejano durante su intervención.



El último despacho del Coronel Jefe del Alcázar. Ilustración de Kemer del guión A  
Madrid: 682

En el guirigay parlamentario que ofrece Luca de Tena suenan las frases que el franquismo ha atribuido a aquella turbulenta sesión: “Su Señoría morirá con los zapatos puestos”; “Yo me paso por el sobaco el *Diario de sesiones*”; “Su Señoría es un asesino”; “¡Hay que matarle!” (págs. 22-23). Y, naturalmente, se reproduce la famosa réplica de Calvo Sotelo, aunque nunca se cite a este parlamentario por su nombre ni se vea su rostro: “Yo tengo anchas espaldas... [etc.]” (pág. 24).

La escena siguiente ofrece una burda versión del asesinato del teniente de Asalto José del Castillo —tampoco se le cita por su nombre—, cometido el 12 de julio, pues es atribuido a instrucciones del ministro del Interior republicano, ya que el teniente le ha exigido una orden por escrito para que elimine a “un pez gordo del campo contrario” (pág. 25). Como es sabido, el teniente fue asesinado por cuatro pistoleros fascistas. Le sigue el asesinato de Calvo Sotelo por guardias de asalto, el día 13, tras cuyo episodio Luca de Tena se entrega a un arranque lírico:

*En el contraluz de la película comienza a salir el sol entre nubes, y se reproduce, diminuta, una escena del Congreso. Mientras amanece, suenan en tono pianísimo las notas de una marcha fúnebre y, sobre ellas, como un recuerdo, una voz lejana de ultratumba, unas palabras que ya hemos oído:*

*Yo tengo anchas espaldas...*

*Me doy por notificado de la amenaza de Su Señoría...  
 La vida podéis quitarme, pero más no podéis...  
 Es preferible morir con gloria a vivir con vilipendio...  
 Y cuando el sol acaba de salir, una gran bandera roja y gualda ondea al aire sobre  
 el campo castellano y tapa el cadáver a la vista del público (pág. 28).*

A este episodio sucede una escena conspiratoria en la lujosa casa del aristócrata Carlos, quien se coordina con sus amigos y con un enlace militar, cadete de infantería, de cara a la sublevación del 18 de julio. Se trata de una escena muy simple, pero que para el autor tenía necesariamente un sentido autobiográfico.

El inicio de la guerra es presentado en Tetuán, a cuyo aeropuerto llega el avión que transporta a Franco, y el jefe del ejército de África, ante las fuerzas que desfilan, le dice: “son nuestra obra, es el Imperio español que renace; el testamento de Isabel la Católica que un rey, en el siglo XX, quiso cumplir y del que somos nosotros los ejecutores” (pág. 34). En este discurso inventado, Luca de Tena arrimó interesadamente el discurso legitimador de la sublevación a su causa monárquica.

El falangista Vicente es utilizado por el guionista como hilo conductor de la peregrina bélica. Vicente escapa con vida de la descarga de un pelotón de ejecución en Madrid, como le ocurrirá al protagonista de *Raza*. Luego se pasa al bando franquista en Talavera de la Reina, llegando a alcanzar el grado de alférez, pero muere, tras una operación quirúrgica a raíz de un balazo, en el frente de Madrid. Luis va a parar a una bandera de requetés y Carlos a las milicias de Renovación Española. Carlos y Luis se reencuentran al final con Vicente en una trinchera, a la que les guía don Romualdo (pág. 167). Pues don Romualdo sufre una importante evolución política a lo largo de la acción, como republicano de buena fe progresivamente decepcionado con el régimen y el gobierno. En efecto, los milicianos de la FAI, en un registro de su casa, le inculpan porque no sabe quien ha escrito *Nuestra Natacha*, lo que probaría su tibieza ideológica (pág. 101). De manera que acaba por pasarse al bando franquista, al que sirve como médico.

Luca de Tena describe la heterogeneidad de las facciones combatientes en el bando franquista en términos de emulación combativa, como en este diálogo:

*VICENTE:...donde esté una sección de la Falange, ya se pueden quitar todas las milicias del mundo.  
 LUIS: Menos las de requetés.  
 VICENTE: ¿No querrás decirme que tus requetés valen más que mis falangistas?  
 LUIS: Claro que lo digo [etc.] (pág. 168).*

Y si plural y heterogénea es la composición política del bando sublevado, también lo es la social, pues Luca de Tena insiste especialmente —no solo con su pro-

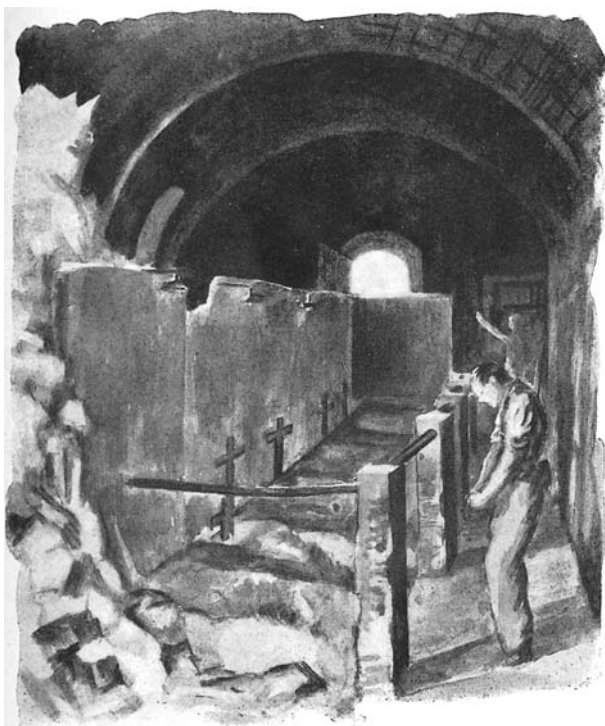
tagonista Vicente— en que en el bando insurrecto se encuentran personas de extracción humilde, como la familia de un peón caminero que es asesinada por los republicanos, por haber cobijado a unos franquistas (pág. 47).

En algunas ocasiones Luca de Tena se permite pulsar el registro lírico recurriendo a figuras retóricas, como ocurre en la transición hacia la ocupación de Madrid por los franquistas, que describe así:

*Las ruinas del monumento al Sagrado Corazón, tal como se encuentran en la actualidad; entre ellas, una bandera roja.*

*Las ruinas cambian de aspecto poco a poco. La bandera roja se trueca en la Nacional y, ante lo que fue altar, un sacerdote está diciendo misa. A cada lado dan guardia de honor cuatro falangistas y cuatro requetés (pág. 160).*

Pero su concesión poética más llamativa se halla en la figura enigmática de la Desconocida, una mujer joven, bella y evasiva que enamora a Vicente, quien la conoce en Madrid, la reencuentra fugazmente en Sevilla, reaparece en el interior del Alcázar de Toledo durante su asedio, pero es capturada por los republicanos (pág. 169). Vicente, con la ayuda de Carlos y de Luis, la liberan, pero es herida de muerte. Al final, tras ser operado Vicente en presencia de la Desconocida, convertida en enfermera para la ocasión, esta le besa la frente y se transfigura a sus ojos en la matrona alegórica de España, en la Madre Patria. Este ejercicio simbólico de sexualidad



Cementerio instalado en la piscina. Ilustración de Kemer del guión *A Madrid*: 682



El patio del Alcázar en ruinas. Ilustración de Kemer del guión *A Madrid: 682*



2. *Prisioneros de guerra* fue citado por Manuel Augusto García Viñolas como el primer documental de su Departamento en FELIPE ADÁN: “**El Jefe Nacional de Cinematografía habla para Radio y Cinema**”, *Radiocinema* n° 4, 15 de mayo de 1938. Su proyección se reseñó en JOSÉ SANZ Y DÍAZ: “**Hacia un cinema nacional. Prisioneros de guerra**”, *Radiocinema* n° 8, 15 de julio de 1938. Luego se proyectó privadamente para Franco, en el Cine Avenida de Burgos, según relató el artículo “**Una**

sublimada hacia el patriotismo tiene el siguiente colofón: “una aureola de gloria nimba la figura de la Augusta Matrona. Sus manos acarician dulcemente la frente del muerto; le hace la señal de la cruz; cierra piadosamente sus ojos y, por fin, en rápido ademán, le cubre, de los pies a la cabeza, con la Bandera Española [suenan las notas del himno nacional y se funden con las del *Cara al Sol*]. Y Vicente comienza a montar su guardia eterna” (pág. 174). Se trata de una representación alegórica kitsch, ejemplar del primer franquismo y reminiscente del viejo cine mudo.

Luca de Tena concluyó su guión en julio de 1938, tres meses después de la creación en Burgos del Departamento Nacional de Cinematografía, cuya primera producción, titulada *Prisioneros de guerra*, de Manuel Augusto García Viñolas, presentó precisamente el Departamento aquel verano<sup>2</sup>. El guión de Luca de Tena se acomodaba a las directrices que el nuevo régimen demandaba del cinema y que proclamaban en aquel verano las páginas de *Radiocinema*, explicando que el cine “tiene la obligación de educar a las masas, de no halagar estúpidamente sus pasiones (...) debe ser la expresión genuina de nuestro carácter heroico y religioso, generoso y soñador; exponiendo sobre el lienzo de plata nuestra Historia y nuestros valores morales”<sup>3</sup>.

### Una producción frustrada

A través de las páginas de *Radiocinema* pueden detectarse algunos avatares sufridos por el proyecto de Luca de Tena. En julio de 1938, recién terminado el guión, un artículo anunció que, en la ciudad andaluza que era feudo de su ABC, se había creado la productora Sevilla Films S.A., que debutaría con *A Madrid 682*, aunque el articulista oponía algunas curiosas reservas al proyecto, pues “el título promete un documento de nuestra Cruzada. Tenemos del guión las mejores referencias. Nos han hecho los mejores elogios del diálogo. Sin embargo, para lanzar al mercado una versión española de la guerra de España, consideramos que no es la hora del film, sino del documental, del reportaje”<sup>4</sup>.

Pero en octubre otro artículo reflejaba las dificultades para llevarlo a cabo y, por ello, sugería que su rodaje se trasladase a algún país amigo, mencionando específicamente a Alemania o a Hollywood, y lamentando que el proyecto tuviera que reducirse a un libro. Pero en una nota final, a modo de *post-scriptum*, añadía: “Con posterioridad a haberse escrito el anterior artículo, me entero con gran satisfacción de que, vencidas a fuerza de talento y de firme incansable voluntad las



El Alcázar en ruinas. Ilustración de Kemer del guión *A Madrid*: 682

dificultades que se presentaban, el guión *A Madrid*, 682 será convertido en película por la nueva empresa española Sevilla Films S.A., en colaboración con una importante Casa extranjera. Gran triunfo para España, que pronto tendrá una película eminentemente artística y eminentemente patriótica, de excepcional importancia. Enhorabuena, ilustre marqués<sup>5</sup>. La fecha de este artículo es significativa, pues precisamente en octubre de 1938 Dionisio Ridruejo, director general de Propaganda, viajó a Roma para entrevistarse con Dino Alfieri, ministro de Cultura Popular, para diseñar una colaboración cinematográfica hispano-italiana, complementaria de la ya establecida con Alemania<sup>6</sup>. No es difícil presumir que el proyecto de Luca de Tena fuese evocado en tales conversaciones, lo que explica la alusión en la nota a una coproducción extranjera.

Pero estas expectativas no se cumplieron, aunque al mes siguiente Pascual López señalaba que la “augusta ruina” del Alcázar de Toledo sería reproducida en la

sesión privada del Departamento de Cinematografía en honor del Caudillo”, *Radiocinema* n° 15, 30 de octubre de 1938.

3. JOSÉ SANZ Y DÍAZ: “Ojos y oídos del Imperio. Hacia un Cinema Nacional”, *Radiocinema* n° 7, 30 de junio de 1938.

4. J. ROMERO MARCHENT: “Cinema Nacional. Comentarios al margen. La Industria —El control— Los Argumentos. IX”, *Radiocinema* n° 9, 30 de julio de 1938.

5. Carta a Ignacio Luca de Tena de H. GONZÁLEZ DEL CASTILLO: “La guerra en película. *A Madrid*, 682”, *Radiocinema* n° 15, 30 de octubre de 1938.

6. DIONISIO RIDRUEJO: *Casi unas memorias*, Planeta, Barcelona, 1976, pág. 199.

película *A Madrid, 682*<sup>7</sup>. Tal vez para incentivar un proyecto que no acababa de arrancar, en enero de 1939 *Radiocinema* reprodujo la escena final del guión<sup>8</sup>.

Pero el proyecto se puede rastrear desde otro ángulo. Fernando Vizcaíno Casas y Ángel Jordán, en su biografía autorizada de José Luis Sáenz de Heredia, han explicado que “ya de regreso a la España nacional [Sáenz de Heredia] coincide en

un autobús, en San Juan de Luz, con Benito Perojo. El entonces popular director tiene dificultades para entrar en la zona franquista, porque el 18 de julio estaba realizando la adaptación para la pantalla de *Nuestra Natacha*, una comedia de Casona tildada de filomarxista. Juan Ignacio Luca de Tena quiere que le dirija un guión patriótico que ha escrito: *A Madrid 400 kms [sic]*”. Sáenz de Heredia efectuó, según el libro, las gestiones oportunas con las autoridades franquistas para que Perojo pudiera regresar a España sin riesgo<sup>9</sup>,

Este episodio requiere numerosas apostillas. Juan Ignacio Luca de Tena había conocido su primera, única por entonces y muy exitosa adaptación cinematográfica en 1927, con la versión que Benito Perojo rodó en París de su comedia *La condesa María* y que se exhibió en bastantes países. Era normal que pensara en Perojo como responsable de su segunda incursión en la pantalla y hasta puede pensarse que la alusión a *Nuestra Natacha*, en la escena del registro en casa de don Romualdo, fuera intencionada (hoy sabemos que nunca llegó a existir un montaje definitivo, y menos una copia

estandard, de tan conflictiva producción perojjana). Sabemos que el asunto de *A Madrid: 682* no era congruente con la ideología y sensibilidad de Perojo, quien jamás, ni en los momentos más difíciles, hizo películas de propaganda franquista. Y está además el asunto de las fechas.

¿Cuándo se produjo el encuentro de Sáenz de Heredia y de Perojo en San Juan de Luz, así como la propuesta de Luca de Tena? Este encuentro, por lo que atañe a la biografía de Sáenz de Heredia, debería haberse producido al principio de la guerra, cuando el director huyó de Madrid, tras ser liberado por Buñuel de una *checa*, y llegó a Francia. Pero entonces el guión de Luca de Tena todavía no existía. Como la memoria traiciona a veces fundiendo dos episodios relacionados con la misma persona en épocas distintas, se puede proponer que el encuentro pudo producirse, tal vez, a inicios de 1939, al término de la etapa de producción berlinesa de Perojo y antes de iniciar su ciclo italiano, pues consta que en este interregno Perojo regresó a España. Por otra parte, esta fecha se corresponde con



7. PASCUAL LÓPEZ: “La ruinas del Alcázar de Toledo y el cine”, *Radiocinema* n° 17, 30 de noviembre de 1938.

8. *Radiocinema* n° 20, 15 de enero de 1939.

9. FERNANDO VIZCAÍNO CASAS Y ÁNGEL A. JORDÁN: *De la checa a la meca*, Planeta, Barcelona, 1988, pág. 48.

la conclusión del guión de Luca de Tena pocos meses antes, pues parece poco razonable que la propuesta se efectuase con el guión inacabado.

Pero otro hecho pudo ayudar a Perojo a eludir el incómodo encargo de Luca de Tena. En 1939 Perojo estaba vinculado contractualmente a Saturnino Ulargui, quien a su vez participaría en la producción de *Sin novedad en el Alcázar*, con Renato Bassoli (responsable desde 1934 de la Metro-Goldwyn-Mayer en Italia) y su hermano Carlo. Augusto Genina declaró a Antonio Román que, durante el asedio del Alcázar, ya pensó en llevar este episodio a la pantalla y que cuando en abril de 1939 los Bassoli le solicitaron un proyecto, propuso *Sin novedad en el Alcázar*, a cuyo fin en julio se entrevistó ya con el general Moscardó para recabar su colaboración<sup>10</sup>. Y es precisamente en julio de 1939 cuando Perojo concluye la filmación en Roma de *Los hijos de la noche*<sup>11</sup>. Instalado en la colonia cinematográfica española en Roma y vinculado a Ulargui, coproductor del film de Genina, Perojo no podía ignorar la irrupción de aquel proyecto que, de hecho, se rodó al mismo tiempo que él filmaba en otro plató de Cinecittà *La última falla*, como recordó Maruchi Fresno, evocando la visita de Alfonso XIII al plató en que trabajaba Genina<sup>12</sup>.

Sin duda Perojo se sintió aliviado al poder eludir el encargo de Luca de Tena. Y el hecho de editarse el guión en 1939 en formato de libro, suponía ya el abandono por parte de su autor de un proyecto cinematográfico que era en buena parte redundante con el film de Augusto Genina, que se rodaba con gran lujo de medios en los estudios romanos ○

10. "El realizador Genina en España", *Radiocinema* n° 41, 30 de noviembre de 1939.

11. *Radiocinema* n° 33, 30 de julio de 1939.

12. ROMÁN GUBERN: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994, pág. 330.

## A Madrid 682, a 1938 Project

### abstract

The script by Juan Ignacio Luca de Tena dealing with the Spanish Civil War is a clear example of how the Alcázar of Toledo quickly became a principle theme for Franco regime propaganda. In the script, written during war and conceived as pro-Franco propaganda, the siege of the Alcázar takes up one third of the whole. The article analyzes the perspective given of the *coup d'état*, as well as the possible causes that prevented the film from being completed.